

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2014-2016

Tesis para obtener el título de Maestría en Antropología Visual

Diálogos entre teatro y antropología: contando la Yumbada de Cotocollao desde los títeres

Giovanna Alexandra Valdivieso Latorre

Asesora: Ana Lucía Ferraz

Lectores/as: Kathy Fine-Dare y Michael Uzendoski

Quito, enero de 2024

Dedicatoria

A todas las personas amadas que se han adelantado en el viaje a las estrellas durante este tiempo. A las mujeres que desde los cuidados sostienen la fuerza de la vida.

Índice de contenidos

Resumen	9
Agradecimientos.....	10
Introducción	11
Capítulo 1. Relatos de Cotocollao: culturas aborígenes, pueblito de haciendas y barrio suburbano de fiestas	21
1.1. Cotocollao aborigen	22
1.2. Cotocollao pueblito de haciendas.....	28
1.3. Cotocollao barrio suburbano	30
1.4. Yumbadas y Yumbada de Cotocollao: historia y memorias	37
Capítulo 2. La Yumbada de Cotocollao otras dramaturgias	46
2.1. Frank Salomon: la Yumbada de Cotocollao como ritual de la identidad indígena quiteña suburbana	46
2.2. Kathy Fine-Dare: más allá del folclore, la yumbaba una vitrina de autodeterminación y poder local	61
2.3. Planteamiento teórico-metodológico para experimentar la Yumbada de Cotocollao.....	71
2.4. La antropología visual y los estudios de la <i>performance</i>	74
2.5. Las posibilidades de algunos tráficos: entre fronteras, mutación y circulación.....	78
2.6. Experiencia, cuerpo y memoria.....	83
2.6.1. Memoria	84
2.6.2. Cuerpo	87
2.6.3. Experiencia.....	88
2.7. Estrategia metodológica	90
2.8. Aportes de la intersección entre <i>performance</i> y antropología.....	92
Capítulo 3. ¡Alegría, alegría, alegría! La dramaturgia de la Fiesta de la Yumbada de Cotocollao	96

3.1. Días previos a la Fiesta: performance en el espacio público y privado	97
3.2. Día uno: la recogida	105
3.3. Día dos: antialbazo y priostes, performance con el pueblo y en lo privado.....	114
3.4. Día tres: la pambamesa y cierre	132
Capítulo 4. ¡Magia sobre magia! Soy yumba: las mujeres en la fiesta a través de los títeres	148
4.1. La dramaturgia del teatro de títeres.....	148
4.2. Escritura del guion	153
4.3. Capacitación en títeres	154
4.4. Montaje, construcción y ensayos	154
4.5. Estreno de la obra en Cotocollao.....	160
Capítulo 5. Proyecto Sueño Yumbo, títeres y patrimonio: Guion obra “Soy yumba, el espíritu de las mujeres”	165
5.1. La muerte del cabecilla	165
5.2. Pastora y los chivos	170
5.3. El sueño	173
5.4. Madre e hija.....	176
5.5. En la chichería	177
5.6. La transformación Yumba.....	185
Conclusiones	188
Referencias	199

Lista de ilustraciones

Fotos

Foto 1.1. Petroglifos en la zona de Tulipe.....	26
Foto 1.2. Terreno y vivienda de las hermanas Casintuña.....	33
Foto 1.3. San Sebastián, patrono de la Yumbada de Cotocollao	41
Foto 2.1. Hacienda Carretas (Carapungo).....	51
Foto 2.2. Javier Herrera de yumbo mate durante la pambamesa	56
Foto 2.3. Kathy con capariches en San Enrique de Velasco, 1988	62
Foto 2.4. Kathy regresa cada verano a participar de la yumbada y continuar sus investigaciones	70
Foto 2.5. Réplica de la figura de Bilbao hecha en madera por el titiritero ecuatoriano José Luis Sánchez.....	80
Foto 2.6. Cesta de yumbo macho con mono de peluche	81
2.6.2. Cuerpo	87
Foto 3.1. Doña Inés alimentando a sus patos en Velasco	101
Foto 3.2. Yumbos y periodista de TV	102
Fotos 3.3. Doña Inés en su vida cotidiana.....	103
Foto 3.4. Fanny Morales da una charla en la Universidad Salesiana.....	104
Foto 3.5: Clarissa usando su ‘palo’ de yumbo y bailando mientras ve video en TV de la yumbada	105
Foto 3.6. Mamá vistiendo a su hijo de yumba	106
Foto 3.7: Yumbo en proceso de cambio de vestimenta, apoyado por los monos	107
Foto 3.8. Doña Inés es la encargada de los voladores en la noche de la recogida	108
Foto 3.9. Yumbo mate, detrás la ciudad de Quito.....	109
Foto 3.10. Yumbos y familiares en el bus durante la recogida	110
Foto 3.11. Yumbos comiendo durante la recogida.....	111
Foto 3.12. Yumbos y mamaco en recogida.....	112
Foto 3.13. El cansancio se siente en las primeras horas de la madrugada	112
Foto 3.14. Mono recibiendo la bendición del mono mayor, Don Enrique.....	113
Foto 3.15. Fanny vestida de yumba frente a los danzantes con los primeros rayos del sol en el antialbazo	114
Foto 3.16. Balde de agua de canela para compartir con los danzantes en el frío de la mañana	114
Foto 3.17. Banda de Cotocollao, ‘Los Cachicaldos’, una de las bandas que acompaña en la fiesta	115

Foto 3.18. En el antialbazo y don Enrique, mono mayor organizando a los danzante y Javier, yumbo mate	116
Foto 3.19. San Sebastián, patrono de la fiesta de la Yumbada de Cotocollao	118
Foto 3.20. Doña Inés, con los voladores, repartiendo chicha y con su nieta Clarissa en las espaldas	119
Foto 3.21. Fanny dando indicaciones de los temas de ‘priostes’ y limosnas	120
Foto 3.22. El joven mamaco con su pareja, quien debe acompañar también los tres días de fiesta	121
Foto 3.23. Los yumbos se toman las calles de Cotocollao en sus recorridos durante la fiesta	121
Foto 3.24. Bautizo del nuevo mamaco	122
Foto 3.25. Yumbos danzando en casa de la familia Matabay que ofrece el almuerzo.....	124
Fotos 3.26. Familiares de todas las edades se organizan para alimentar a los danzantes y sus acompañantes	125
Foto 3.27. Yumbos me piden una foto de este momento de disfrute.....	125
Foto 3.28. Monos hacen bailar a los priostes de la casa que les recibe.....	126
Foto 3.29. Mono me quita el sombrero y lo usa para bailar en casa de los Matabay.....	126
Foto 3.30. La rueda o castillo listo para encenderse	130
Foto 3.31. Segundo día de la Fiesta	131
3.4. Día tres: la pambamesa y cierre	132
Foto 3.32. Día tercero de la Fiesta	132
Foto 3.33. Fanny a punto de lanzar dos naranjas al público	135
Foto 3.34. Momento de la pambamesa donde se colocan los productos en un espacio común	136
Foto 3.35. Carpa de las mujeres donde se guarda la comida, las entradas y se comparte en familia.....	136
Foto 3.36. San Sebastián, prioste de la yumbada en la Plaza de Cotocollao	138
Foto 3.37. Yumbos simulando a los árboles de la selva en la matanza	139
Foto 3.38. Don Shive, yumbo mate, realizando limpia a asistente a la fiesta	140
Foto 3.39. Yumbos cantando La Despedida	142
Foto 3.40. La presencia femenina en la danza	147
Foto 4.1. Fanny en conversatorio en La Delicia	150
Foto 4.2. Entrega de ‘agrado’ a doña Inés y Fanny para pedirles permiso para hacer la obra	152
Foto 4.3. Títere a medio hacer en silla y cuerpos de títeres	156
Foto 4.4. Javier pintando un títere y Gio ensayando en taller	157
Foto 4.5. Títeres yumbos que originalmente participaron en la obra.....	157
Foto 4.6. Javier y Gio con trajes de yumbos negros para la obra.....	158
Foto 4.7. Función previa de “Soy yumba” para doña Inés y Fanny.....	159

Foto 4.8. Entrega de invitaciones a miembros de la Yumbada de Cotocollao.....	160
Foto 4.9. Programa de mano elaborado para el estreno de la obra.....	161
Foto 4.10. Javier y Gio leyendo programa evento estreno.....	162
Foto 4.11. Estreno de la obra “Soy yumba, el espíritu de las mujeres” en Cotocollao	163
.....	163
.....	163
Foto 5.1. La obra	166
Foto 5.2. El entierro.....	170
Foto 5.3. Doña Charito	172
Foto 5.4. Pastora duerme.....	173
Foto 5.5. Los cerros	174
Foto 5.6. Máscara de mono	175
Foto 5.7. La chichería.....	177
Foto 5.8. Picantería.....	182
Foto 5.9. En la plaza de Cotocollao	185
Foto 5.10. La cascada	186
Foto 5.11. El cortejo	187

Figuras

Figura 4.1. Dibujo a mano hecho por Fanny Morales sobre su sueño con los cerros	153
---	-----

Mapas

Mapa 1.1. Ubicación actual de las siete yumbadas existentes en Quito, 2016	28
--	----

Cláusula de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Giovanna Alexandra Valdivieso Latorre, autora de la tesis titulada: “Diálogos entre teatro y antropología: contando la Yumbada de Cotacollao desde los títeres”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

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

Quito, enero de 2024.



Firma

Giovanna Alexandra Valdivieso Latorre

Resumen

El objetivo de esta tesis es analizar la experiencia performática de la fiesta popular conocida como la Yumbada de Cotocollao, a partir de dos expresiones genéricas: la organización y realización de la danza-ritual de la Yumbada y la producción, socialización y presentación de la obra de títeres “Soy Yumba, el espíritu de las mujeres”, de mi propia autoría en conjunto con Javier Herrera, un histórico danzante yumbo de Cotocollao. Retomo el enfoque dialéctico que propone Silvia Citro (2006) para entender la *performance* como instancia que abarca tanto su dimensión representativa como constitutiva de la vida social. Me centro, entonces, en esa *experiencia de liminaridad* entre las formas de performance ritual (la fiesta) y de performance artística (los títeres).

En otras palabras, en esta tesis propongo un “rito de pasaje” en tres momentos, siguiendo el ejercicio creativo de Dawsey (2006) al caracterizar la antropología de la performance y los movimientos complementarios entre Turner y Schechner:

Del teatro al ritual

Del ritual al teatro

Experiencia liminar

Por lo tanto, como estrategia narrativa me centraré en los tráficos en los tres movimientos de la experiencia performática de la Yumbada de Cotocollao, es decir, la performance de la danza-ritual, la performance de la obra de títeres, y la experiencia liminar entre ambas y que se expresa, en parte, en la escritura de esta tesis.

- 1) Primer movimiento: Analizo la experiencia performática de la fiesta-ritual de la Yumbada, que se realiza una vez por año, durante tres días consecutivos.
- 2) Segundo movimiento: Analizo la experiencia performática de la creación y puesta en escena de la obra de teatro de títeres “Soy Yumba. El espíritu de las mujeres”.
- 3) Tercer movimiento: Analizo la experiencia performática liminar, que se produce entre los diversos tráficos entre ambas, entre la historia y el presente, entre el sujeto y la colectividad, entre el danzante-actor y la investigadora-actriz, entre las fricciones de las relaciones de género, étnico raciales y de clase que configuran la festividad popular.

Agradecimientos

Gracias mamá por traerme a este mundo que no deja de maravillarme. Gracias David y Violeta por ser mi yunta y mis compañeros de este hogar llamado vida. Gracias a los títeres y las títeras por ser mis maestros y maestras. Gracias vida por no dejar de regalarme nuevos aprendizajes y ponerme en el camino personas y circunstancias que me permiten entender la importancia de soñar en este mundo y en las estrellas. Gracias a la fiesta y a la danza que nos permite conectar ambos mundos.

Introducción

(Primera llamada)

La Yumbada es una danza ritual que se desarrolla en diversas provincias del Ecuador, y en algunos barrios de Quito, en la que los personajes centrales representan a los yumbos, pobladores originarios de la selva. La Yumbada de Cotocollao se lleva a cabo cada año en el Parque Cotocollao y convoca a vecinas y vecinos del barrio homónimo -ubicado al norte de la ciudad- y a cada vez más turistas. Tanto los actuales danzantes como los antiguos, dejan claro en sus testimonios que ellos ‘representan’ a los yumbos, pero que todo su poder, su fuerza, pertenece al lugar que se invoca, la selva y los cerros.

¿Por qué estudiar la experiencia de una fiesta tradicional con permanencias indígenas en un barrio popular urbano de Quito? ¿Por qué hacerlo también a través del lenguaje de los títeres? ¿Qué produce ese encuentro? ¿Qué elementos dramáticos comparten la fiesta popular y los títeres? ¿Qué aportes puede brindar conceptual y metodológicamente el lenguaje de los títeres a los estudios de las fiestas populares y viceversa? ¿Por qué centrarse en tal intersección es una contribución relevante para la Antropología Visual? ¿Puede ser una obra de títeres un producto de conocimiento y difusión antropológica válido? Con todas estas inquietudes inicié esta aventura que se inscribió dentro de las ricas y complejas reflexiones generadas en el contexto teórico inaugurado por el llamado “giro etnográfico” y los estudios sobre las relaciones entre arte y antropología (Clifford 1988, Clifford y Marcus 1991, Marcus y Myers 1995, Foster 2001, Schneider 2006, Andrade 2007, Wright 2010), entendiendo que: “... there is detectible and extensive breakdown of boundaries between various conventionally defined sciences and arts, and between these and modes of social reality” (Turner 1988, 79). Este quiebre ha brindado una serie de oportunidades para la antropología y la antropología visual de repensarse y, por qué no, reescribirse, dramatizarse, acercarse más hacia el mundo de la vida que tanto busca comprender.

El objetivo de esta tesis fue analizar la experiencia performática de la fiesta popular conocida como la Yumbada de Cotocollao, a partir de dos expresiones genéricas: la organización y realización de la danza-ritual de la Yumbada y la producción, socialización y presentación de la obra de títeres “Soy Yumba, el espíritu de las mujeres”, de mi propia autoría en conjunto con Javier Herrera, un histórico danzante yumbo de Cotocollao. Retomo el enfoque dialéctico que propone Silvia Citro (2006) para entender la *performance* como instancia que abarca tanto su dimensión representativa como constitutiva de la vida social. Me centro, entonces, en

esa *experiencia de liminaridad* entre las formas de performance ritual (la fiesta) y de performance artística (los títeres). Según Dawsey:

Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances rituais e estéticas provocam mais do que um simples espelhamento do real. Instaure-se, nesses momentos, um modo subjuntivo ('como se') de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccionalando-o, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacababilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero espelhamento. A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um 'espelho mágico' (Dawsey 2006,136).

En otras palabras, en esta tesis propongo un “rito de pasaje” en tres momentos, siguiendo el ejercicio creativo de Dawsey (2006) al caracterizar la antropología de la performance y los movimientos complementarios entre Turner y Schechner:

1) Primer movimiento (*del teatro al ritual*): momento de extrañamiento, que supone salir de nuestro lugar supuestamente familiar. Es el momento del *comunnitas* de Turner, en el que “as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social” (Dawsey 2006, 18). Es el momento del *drama* ritual: la danza de la Yumbada de Cotocollao, en la que más de 50 personas se encuentran año tras año a danzar por tres días en una plaza de la ciudad de Quito: “una obra, acción, vivencia o expresión son totalidades singulares, no deducibles de lo común, pero elaboradas a partir de lo común, y cuya comprensión ha de partir de ello” (Díaz 1997, 3). Es ahí, “no espelho mágico dos rituais, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais e simbólicos” (Dawsey 2006, 18). En esta instancia, adquiere centralidad la etnografía de la fiesta que transcurre durante tres días, desde la preparación, el recorrido por la ciudad recogiendo a los danzantes, la entrada al parque, la danza y las acciones de los personajes, hasta el fin del ritual. A diferencia de otros antecedentes de investigación, en esta tesis identificamos la centralidad que adquieren en el ritual y la performance, las actividades de sostenimiento cotidiano de la vida, llevadas a cabo fundamentalmente por las mujeres.

2) Segundo movimiento (*del ritual al teatro*): la performance artística del teatro de títeres. Esta es una apuesta algo osada también, de visibilizar al lenguaje teatral, en nuestro caso, el lenguaje de los títeres, como una vía válida, consistente, profunda y coherente para hablar del espacio de la vida en fiesta, entendiendo los principios de los títeres: síntesis,

desmesura y énfasis (Ruiz, 2016) como instancias que nos ayudan a explicar la diversidad de elementos mágicos, emotivos, espirituales que giran alrededor de la fiesta de la Yumbada de Cotocollao. Se trata de lo que Dawsay propone como el “extrañamiento de lo extraordinario”. Sin embargo, al ser una obra de títeres creada por mí y un danzante de la yumbada, adquiere nuevas connotaciones que nos llevan a traspasar las líneas conceptuales y metodológicas, al poner el cuerpo en acto, al ser afectados y dejarnos afectar por otros cuerpos. Al igual que en la danza, el entramado conceptual cuerpo-experiencia-memoria se trastoca con los títeres, aparecen nuevos pliegues para explorar. Esto se vincula con el tercer movimiento que propongo.

3) Tercer movimiento (*experiencia liminar*): es la operatoria que propongo para pensar la integralidad de la tesis, que reconstituye la experiencia performática de la Yumbada, en las dos expresiones genéricas anteriores. Es la instancia de la “descripción tensa” que propone Dawsay:

A idéia de uma descrição tensa é desenvolvida a partir do conceito de Walter Benjamin de *imagem dialética*. O ato etnográfico poderia então ser definido como a busca por uma “descrição *tensa*”, carregada de tensões, capaz de produzir nos próprios leitores um fechar e abrir de olhos, uma espécie de assombro diante de um cotidiano agora estranhado, um despertar (Dawsey 1999:64 en Dawsey 2006, 23).

Yo agregaría que no solo en los lectores, sino también en mí, en las y los danzantes de la yumbada, y en la población que se anime a acercarse a esta obra. En esta experiencia liminar, la principal actriz es la escritura etnográfica, o, en otras palabras, la escritura será concebida también como una dramaturgia, ya que por las características que adquirió el proceso de investigación/actuación, consideramos a esta investigación como performática. A través de la escritura se intentará vincular las estelas que dejan como destellos las experiencias performáticas de la fiesta y de los títeres. Al mismo tiempo, la obra de títeres también formó parte de la instancia etnográfica y fue un primer “producto” etnográfico de socialización con la comunidad. En el mismo sentido operan las fotografías que actuaron, a veces autónomamente a la escritura, otras veces no, y fueron clave en toda la investigación.

(Segunda llamada)

Estos tres movimientos que proponemos se enmarcan en un contexto teórico específico. Si bien el desarrollo posterior ha sido prolífico, podemos situar el origen de este debate en la publicación de dos textos. Además de *Writing Culture* (Clifford y Marcus 1991) que abrió el

gran debate en la antropología sobre la escritura etnográfica reflexiva y las posibilidades estéticas, políticas y teóricas de las formas de escritura, en 1995 se publicó el libro *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, editado por George Marcus y Fred Myers, que contribuye a esta investigación ya que aborda específicamente el vínculo entre antropología y arte. Este libro se dirigió especialmente a problematizar cómo opera el mundo del arte occidental. Para Borea (2017), *The Traffic* contribuyó a la antropología en dos direcciones: “una, la de aquellos que exploran los mundos del arte contemporáneo y sus ensamblajes (por ejemplo, Myers, 2002; Winegar, 2006); y, la otra, la de aquellos que revisan los cruces y diálogos entre arte y antropología” (Borea 2017, 24). En ese marco, en esta tesis hablaré de tráfico en el sentido que propone X. Andrade (2008) recuperando esta tradición, no solo como movimiento y apropiaciones, sino como apropiaciones “ilícitas”, incómodas e irónicas, entre áreas de *expertise*. Por lo tanto, como estrategia narrativa me centraré en los tráficos en los tres movimientos de la experiencia performática de la Yumbada de Cotocollao, es decir, la performance de la danza-ritual, la performance de la obra de títeres, y la experiencia liminar entre ambas y que se expresa, en parte, en la escritura de esta tesis.

La centralidad que en términos teóricos tuvo el cuerpo y la experiencia, como dadoras de sentido, permitieron que en el transcurso de la investigación apareciera la opción de la creación de la obra de títeres. Los posicionamientos subjetivos diversos que fueron surgiendo, mi lugar de residente desde hace varios años en Cotocollao y asistente infaltable de las sucesivas Yumbadas, fueron exploradas y “profundizadas estratégicamente en el mismo trabajo de campo” (Citró 2006). En tales instancias, se trató de “un acto de representación, de naturaleza interactivo y que implica formas simbólicas y cuerpos vivos, brinda una posibilidad de construir sentido y de afirmar valores individuales y culturales” (Stern, Simpson y Henderson, Bruce en Schechner 2012, 50). En el transcurrir de este proceso “sentiviviente” de investigación, fueron adquiriendo sentido las preguntas que Schechner retoma de Conquergood y que estructuran esta tesis:

¿Cuáles son las consecuencias conceptuales de pensar sobre la cultura como un verbo en vez de un nombre, un proceso en vez de un producto? ¿La cultura como una invención representacional en constante despliegue, y no un sistema, estructura o variable reificados? ¿Qué sucede con nuestra reflexión sobre la representación cuando la llevamos fuera de la estética y la situamos en el centro de las experiencias vividas? (Schechner 2012, 53).

La relación de los títeres y el cuerpo, considerando las extensiones corporales como la vestimenta, las máscaras, etc. nos lleva a pensar en la operatoria de la mimesis de alteridad

(Taussig 1993). Mi experiencia de la yumbada, como vecina del barrio, como antropóloga, fotógrafa, y más tarde como danzante/titiritera, me ubica en un posicionamiento de doble percepción, así como sucede a las/los danzantes, que permite que bailen con los cerros. La obra de títeres que aparece como una posibilidad metodológica, también genera una apertura en términos teóricos: la misma noción de cuerpo se transforma a partir de la experiencia. Y la experiencia es performada a partir de los cuerpos en actuación. Los títeres, como la danza, operan como tecnología de ampliación de la conciencia, creando nuevas realidades, a partir de poner el cuerpo en acto, en afectación.

¿Y por qué la Yumbada de Cotocollao? ¿Por qué Cotocollao? Quito como toda ciudad capital es resultado de la confluencia de muchos flujos sociales provenientes de diversos sectores. Es decir, sobre la gran corriente urbanista que busca homogeneizar todo dentro de discursos cosmopolitas, hay importantes y variadas resistencias o experiencias que a través de diferentes mecanismos se manifiestan y nos recuerdan la imposibilidad de pensar las ciudades como espacios simples, sino que más bien encierran dentro de sí importantes particularidades, complejidades y contradicciones. Cotocollao es un barrio ubicado al norte de la ciudad de Quito. Allí se asentó la “Cultura Cotocollao” (1500 – 500 a.C.) y en términos arqueológicos sobresalió por su capacidad de interrelación con otras culturas de la costa y de la Amazonía (Holm 1981). A inicios de los años 90, la antropóloga Fine (1991) lo caracterizaba como un barrio en transición entre una estructura rural y principios de urbanización. En la actualidad, si bien este carácter pervive, adquirió características urbano-populares. Del mismo modo, la yumba es una sociedad que se ha configurado “entre fronteras”, y muestra la complejidad del desarrollo de la vida de toda una civilización en una zona intermedia entre Costa y Sierra, con interrelaciones permanentes y con el desarrollo de importantes estructuras astronómicas, ceremoniales y rituales. La festividad de la yumbada que se realiza en Cotocollao, entonces, se conforma inherentemente también entre fronteras, por lo tanto, la noción de tráfico que planteamos en esta tesis, atraviesa múltiples instancias, con una centralidad del territorio configurado históricamente.

Según los testimonios de algunos danzantes y otras investigaciones previas, las primeras fiestas de la yumbada tuvieron su origen en la época de haciendas o nacieron ligadas a ella. Esta rica complejidad hace que permanezca vigente el estudio del espacio urbano de las ciudades y dentro de ellas, reconocer y visitar las periferias, las zonas suburbanas, pues son éstas las que continúan con más fuerza gestando nuevos matices a los modos de “hacer cultura” desde el espacio. Dentro del ritual de la Yumbada, el espacio adquiere un

protagonismo central. Son tres días de danza y desplazamiento por el espacio, que comienza en el anochecer de primer día con el recorrido por diversos barrios de la ciudad buscando a los y las danzantes, hasta la “gran toma de la plaza” de Cotocollao con los primeros rayos del sol. Por lo tanto, argumentamos que la performance de la Yumbada de Cotocollao condensa una multiplicidad de horizontes históricos y de espacios, que se “adaptan al evento” (Schechner 1988), entre ellos, el atravesamiento de tiempos y espacios simbólicos.

Considerando lo anterior, además de la “descripción tensa” (Dawsey 2006) de la fiesta ritual y del proceso de creación, puesta en escena y socialización de la obra de títeres, y los entrecruces, intercambios, tráficos entre estos dos géneros performáticos, esta tesis tiene como propósito reflexionar sobre el vínculo entre la performance de la Yumbada de Cotocollao, con el contexto social en que se produce. En ese sentido, identificamos que, efectivamente, tanto la danza ritual como los títeres tienen un elemento representacional, ya que expresa elementos sociales y culturales de una sociedad en transición –representan elementos de la cultura *yumba* en *Cotocollao*–¹ e incorpora matices que se van actualizando permanentemente. También expresan elementos instrumentales o estratégicos (Citró 2006). Un caso ejemplar es el papel central de las mujeres, que se recrea en la festividad en los últimos años y que fue incorporado deliberadamente en la obra de títeres. También dentro de este, consideramos la intención de generar sentido de pertenencia, especialmente vinculado al territorio y al barrio, antes que a la identidad étnica. Este es uno de los hallazgos que se diferencian de los planteos de Salomon acerca del reforzamiento de la identidad indígena quiteña en la yumbada. Estas dimensiones están estrechamente vinculadas con una tercera característica, que tiene que ver con que la performance es un acto de resistencia a ciertos poderes o estructuras de poder. El vínculo y la disputa con la iglesia es una expresión, también con los gobiernos locales, y es también una disputa por el reconocimiento y legitimidad *del* y *en el* territorio.

La interpretación de la yumbada como resistencia formó parte de trabajos antropológicos previos, en los que se destacan los de Salomon y especialmente, de Kathy Fine-Dare. En sus últimos trabajos, Fine-Dare estudia el resurgimiento de la Yumbada de Cotocollao desde el año 2013 con la participación del Municipio como un nuevo actor relevante y con el que las y los danzantes deben negociar. A través de la performance es posible rastrear las tensiones que

¹ Resalto ambos términos ya que, como mencioné, es significativo en términos analíticos e históricos el entrecruce entre lo yumbo y el espacio geográfico de Cotocollao.

guarda cada tiempo (Didi-Huberman 2018). Georges Didi-Huberman hace una afirmación para las imágenes, pero que también vale para la performance:

Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente (Didi-Huberman 2018).

Un elemento que expresa estas tres características (la dimensión representacional, instrumental -o estratégica- y la resistencia) de la performance es el papel de las mujeres. La lucha desde hace unos años por su incorporación en la danza también constituye una forma de disputar las relaciones de poder entre los géneros y proponer nuevos modos de vincularse/nos (Citro 2006). Y esto tiene que ver con la intersección y comunicación de una diversidad de elementos que se conjugan y que en términos teóricos llamo la trama cuerpo-experiencia-memoria, que ubica con centralidad la experiencia situada de la investigadora y de los cuerpos en afectación. La memoria adquiere sentidos concretos cuando se pone en acto en la experiencia del cuerpo. Por eso remarco la importancia del conocimiento situado y del locus de enunciación en la construcción de conocimiento, vinculado a las experiencias personales y colectivas y a los contextos sociales, históricos y políticos de los lugares desde dónde se produce. Eso implica remarcar el carácter dialógico de la experiencia etnográfica, de la producción de conocimiento que retomo de la epistemología feminista, en la que investigadora y las y los interlocutores se ubican en el mismo plano crítico, en el que la investigación forma parte de la misma experiencia de vida (Harding en Castañeda 2008). Por lo tanto, son conocimientos responsables, que no implica la reducción a una mirada relativista. Como plantea Haraway:

La alternativa al relativismo no es totalización y visión única, que es siempre finalmente la categoría no marcada cuyo poder depende de una estrechez y oscurecimiento sistemáticos. La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología (Haraway 1995, 339).

En tal sentido, la antropología visual ha recuperado, en distintas vertientes, la intención de incorporar la experiencia estética en la investigación social y de allí correr los límites a partir de los cruces y tráficados entre antropología y arte. “Los múltiples usos de la imagen para repensar el quehacer etnográfico obligan a removerla de los cómodos lugares del método y/o del producto documental simplemente, para inscribirlos en el corazón de la producción

conceptual” (Andrade, Forero, & Montezemolo, 2017, p. 16). Ese es el gesto que intento recuperar en esta tesis. Busco un conocimiento que surja de la experiencia de los cuerpos en afectación, de los encuentros.

El concepto de performance me resulta pertinente para representar y vivir la diversidad de experiencias que están presentes en la fiesta de la Yumbada de Cotocollao, una que vive principalmente a partir de la presencia de la danza y del cuerpo: “La performance está articulada con la creación de la presencia: puede crear y hacer presentes realidades y experiencias suficientemente vívidas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar” (Díaz 2008, 8). Esta creación de la presencia es la que comparten la fiesta y los títeres, y allí reside la fuerza de ambas para generar tantas reacciones, movilizar voluntades y en algunos casos, compromisos de vida.

Y dentro de todos estos cuerpos que viven la experiencia de la danza, de la fiesta, del barrio y la ciudad, elijo visibilizar a unos cuerpos que casi siempre han sido tomados en un segundo plano y son los cuerpos de las mujeres. Cuerpos que históricamente han sostenido a la Yumbada de Cotocollao desde los cuidados, la comida, la logística, entre varios elementos, pero cuya energía, la femenina, presente en varios momentos de la fiesta, hace indispensable dar el lugar a sus propios relatos y dentro de ellos, quizá uno de los más potentes, su ingreso a la danza. Relato que compartimos dentro de la dramaturgia del teatro de títeres, pues creemos que marca un giro importante en el sostenimiento de esta manifestación cultural a futuro. Reacciones, motivaciones que son particulares, pero que por ello no dejan de aportar a lo colectivo y por tanto de aportar al mundo de las ciencias sociales: “Las performances no están configuradas por una cultura compartida, mejor, ellas crean la posibilidad -a veces la ilusión- de compartir la cultura. Cuántos participan en una performance no comparten necesariamente experiencias o significados comunes, solo comparten su participación común en aquella” (Díaz 2008, 7).

Creemos también que esta es una oportunidad de escribir una nueva dramaturgia, una nueva mirada al campo de las fiestas y el llamado folclor, puesto que además de ser espacios reflejo de cultura e identidad, enmarcados en normas, herencias y colectividades y que históricamente han sido estudiados desde corrientes estructuralistas y simbólicas, hay otra forma de estar y ser en la fiesta, la que está atravesada por la experiencia personal e individual de quien la vive: “al poner en circulación la vivencia como un genuino tema de investigación podremos comprender más y mejor las formas culturales de la vida”(Díaz 1997, 3).

(Tercera y última llamada)

La estructura de esta tesis pone evidencia también, las posibilidades creativas de la escritura etnográfica. Con el objetivo de analizar la experiencia performática de la Yumbada de Cotocollao, en los tres movimientos anteriormente descritos, presento cada capítulo como espirales que van, a modo de destellos, constelando el “objeto de estudio”. El objetivo de la experimentación con la forma de escritura y otros recursos, como la fotografía, tiene un propósito político, y se vincula con la propuesta de una antropología para todas, todos y todes, una ciencia pública.

En el primer capítulo, como primera dramaturgia, desarrollo un recorrido multicapas para acercarnos a la historia de Cotocollao desde sus diferentes transformaciones: su existencia como cultura preincaica, su etapa como pueblito de hacienda y su actualidad como barrio suburbano de Quito; y a la vez cruzarla con la historia de los Yumbos con la que ha estado también largamente vinculada en diversas manifestaciones pre-incas, incas y coloniales y su supervivencia a través de la fiesta en la ciudad actual. Cotocollao emerge aquí como el gran escenario donde se desarrolla año tras año el relato de la Yumbada de Cotocollao. Es parte constitutiva (y constituyente) de la performance. Como todo ejercicio de memoria, es un acto multivocal, multisensorial, que abarca diversos tiempos, múltiples horizontes históricos y espaciales. Finalizo el capítulo con algunos de los puntos centrales de porqué los cruces entre arte y cultura, la antropología del performance y los títeres me permitieron crear esta lectura dramática de la Fiesta de la Yumbada, con el fin de entender desde la experiencia, qué está expresando la yumbada a sus miembros y a la misma ciudad de Quito en los tiempos actuales.

Para continuar con la experiencia performática, en el capítulo 2 retomo algunas de las principales investigaciones sobre la yumbada, y especialmente sobre la Yumbada de Cotocollao, que han colaborado a construir, desde la voz académica, una memoria particular de ella; y también en disputa. Presento las grandes contribuciones que, desde la antropología, han realizado Frank Salomon y Kathy Fine-Dare, que condensan sus propias preocupaciones teóricas, y al mismo tiempo dan cuenta de preocupaciones de una época dentro de la disciplina, y de un determinado período histórico. En este capítulo también presento mi propio escenario epistemológico desde donde construí esta investigación. En él tiene protagonismo la *performance* y el entramado cuerpo-experiencia-memoria como camino teórico-metodológico.

En el capítulo 3 presento el gran acto performático de la fiesta de la Yumbada. Narro las experiencias en los días previos a la fiesta propiamente dicha, y la performance en los espacios públicos y privados, los tres días de fiesta, que comienzan con la recogida por los distintos barrios de la ciudad, y el gran cierre ritual. Es un relato sobre cómo voladores, pingullos, memorias, cuyes, personajes, gallinas, sueños, ropa, cerros danzantes, San Sebastianes, cuerpos, colores, sabores, van tomando su lugar. El papel relevante de las mujeres se hace protagonista en todo el transcurrir de la fiesta, desde los preparativos, la sostenibilidad de las actividades y en la fase posterior.

En el capítulo 4 aparece en escena el proceso de creación, presentación y difusión de la obra de títeres “Soy yumba: el espíritu de las mujeres”, co-elaborada con Javier Herrera, danzante yumbo, y basada en la experiencia compartida con las mujeres, especialmente en los testimonios de Fanny Morales. El poner el cuerpo, ya no en la danza sino *a través* de los títeres, poner los cuerpos en relación, en afectación, genera una emergencia particular de conocimiento, de experiencia vincular. La performance de la obra teatral de títeres pone en acción un nuevo entramado cuerpo-experiencia-memoria que brinda posibilidades metodológicas y aperturas conceptuales en torno a la Yumbada de Cotocollao.

En el cierre, las conclusiones que, lejos de ser cerradas, son intentos de aprehender los destellos de todo el proceso de investigación. Ahora sí, sujétese bien a sus asientos, abroche sus cinturones y prepárese. ¡Comienza la función!

Capítulo 1. Relatos de Cotocollao: culturas aborígenes, pueblito de haciendas y barrio suburbano de fiestas

Había una vez un lugar llamado Cotocollao, que actualmente es un barrio ubicado al norte de Quito, pero cuya historia como zona urbana es en realidad reciente, frente a una antigua existencia como uno de los primeros asentamientos humanos del Ecuador en el período formativo,² su posterior etapa de sector rural de casas de hacienda y huasipungueros y, su final transformación en un barrio suburbano o periférico dentro de una ciudad que habla de ser moderna. Estos relatos tan interesantes hicieron que antropólogos como Kathleen Fine-Dare se interesaran en este espacio y así retoma el concepto de Nelson Gómez y llamó a Cotocollao un ‘barrio en transición’ donde su: “estructura rural anterior [...] persiste como una mixtura de ciudad y de campo, pero de un campo estructurado y a veces de mayor personalidad que la ciudad” (Fine 1991, 90). Por todo esto Cotocollao también es un pintoresco bricolaje (*bricoleur*)³ como lo planteó otro relator de la vida, Levi-Strauss para explicar las operaciones intelectuales que son propias del pensamiento mítico-religioso frente al pensamiento científico, para crear a partir del reciclaje de fragmentos o estructuras preexistentes en razón del principio de que “de algo habrán de servir” (Levi-Strauss 1962 (1997), 37). Para Cotocollao ha sido muy necesario que su temporalidad aborigen persista y conviva con otras capas, períodos y realidades. Iremos levantando cada velo, para descubrir el tesoro que este territorio guarda en su interior.

Cotocollao decidió ser hasta la actualidad, un lugar sin tiempo o con todos los tiempos en sí. Cuando recorres las calles de Cotocollao puedes apreciar cómo en su arquitectura, paisaje y vida social, convive de manera simultánea lo ancestral, lo rural y lo urbano. Casas de adobe y teja frente a edificios o construcciones modernas, una iglesia y plaza que organizan gran parte de la vida de su población donde también una vez al año se convocan las fuerzas de los cerros y la selva para una danza ritual, la Yumbada de Cotocollao. Locales comerciales, fábricas, restaurantes que brindan servicios a familias que se dedican a actividades económicas de oficina y a otras que realizan pequeños oficios tradicionales, crían gallinas y siembran maíz, todos ellos confluyen aquí desde hace muchos lustros. Esto lo confirma la mirada que tuvo Fine-Dare en los años ochenta cuando hizo su investigación en este barrio (1980-1988) y que

² La denominada ‘Cultura’ Cotocollao se asentó en el territorio del actual Cotocollao desde el 1500 al 500 a.C. y sobresalió por su capacidad de interrelación con otras culturas, de la Costa y la Amazonia y por el trabajo de alta calidad en cerámica con fines religiosos y estéticos (Villalba 2006 [1988], Holm 1981).

³ Para más detalle sobre bricoleur consultar el capítulo ‘La ciencia de lo concreto’ en: Levi-Strauss, Claude, El Pensamiento Salvaje.

con pequeñas variaciones y eso sí gran crecimiento poblacional, mantienen vivos estos fragmentos donde conviven varios tiempos (Fine 1991, 90). Así mismo en un ejercicio de mapeo que realicé de mi barrio describí que Cotocollao era:

Más o menos limpio y más o menos ordenado. Combina casas viejitas y nuevas, tiene una estética de barrio, de pueblo, de gente común. Tiene un aire de urbano y rural también. Maneja mucho color en tonos pasteles o intensos, hay graffitti, son parte de la apariencia de las fachadas de casas... Es un barrio ruidoso. Todo el tiempo pasan decenas de líneas de buses por las calles principales, muchos autos, hay tráfico pesado en ciertas horas y también los locales comerciales tienen su propio sonido: música, máquinas, cocinas prendidas. Hay muchas fiestas también, tengo vecinos fiesteros que se quedan hasta la madrugada los fines de semana. (Valdivieso 2015, 3-4).

Este ruido y desorden que nos habla de historia, cambios, reajustes y permanencias, hacen de Cotocollao un lugar muy interesante para entender la vida social de sus habitantes y de ciertas manifestaciones que además de traer al presente memorias de otros tiempos, también pueden estar generando discursos o respuestas frente a esta lucha entre formas diversas de concebir la cotidianidad y la vida misma. Mi interés es entender como a través de la experiencia de sus cuerpos y el performance de la fiesta, cómo las vivencias particulares de los danzantes de la Yumbada de Cotocollao pueden aportar a la misma comprensión del gran todo que es Quito.

Cotocollao está situado a una altura promedio de 2.784 metros. Su ubicación geográfica de 0 grados 0 minutos 30 segundos longitud este y entre 0,2' y 0,8' latitud sur. La tierra de esta área, conocida como chocoto, ha dejado una arcilla fina y negra que fue el origen de la industria alfarera de Cotocollao (Municipio de Quito citado por Fine 1991, 93).

1.1. Cotocollao aborígen

Fue recién en 1976 en que se descubrió la riqueza arqueológica de Cotocollao⁴, cuando se descubrieron vestigios de cerámica y huesos en varios terrenos de la comunidad por sus mismos habitantes. Eran muy conocidos los relatos de vecinos y albañiles que durante los trabajos de construcción, encontraron varias vasijas y huesos. En esa época todavía se decía

⁴ Así como lo menciona Fine-Dare, el origen de la palabra Cotocollao no es concluyente. Ella cita los trabajos de Bertnoio (1612) y Figueroa (1941) sobre los que hay mayor consenso. Vendría de una raíz aymara, *koto* que significa colina o montón y *kollao*, por los aymara-parlantes mitimae traídos a esta área por los Incas para amenguar la resistencia de sus intentos de establecer su dominio en el área septentrional del Ecuador (Fine 1991, 94-95).

que Cotocollao era un ‘pueblecito’ fuera de los límites de la urbe (Holm 1988, 173). Pero la investigación arqueológica reveló que: “Cotocollao es la más antigua evidencia de un poblado en la Sierra del Ecuador en épocas del Formativo. Las investigaciones han revelado un asentamiento bastante extenso, más o menos de 1 km² [...] y albergaba, aproximadamente, 1.000 personas” (Holm 1988, 174).

Olaf Holm, dice que la denominada ‘Cultura Cotocollao’ colindaba con un lago junto al cual se asentó su pueblo. Las actividades principales eran la agricultura (maíz y fréjol principalmente), la caza y se encuentra evidencia de una manufactura en alta calidad de piezas de cerámica y piedra. Fue un pueblo denominado por los estudiosos como artesano que gracias a la excelente producción que tenía: “...podían dedicar su tiempo a producir esos bienes no requeridos con urgencia para la satisfacción de sus necesidades vitales y que, por el contrario, implicaban otras facetas vinculadas a un mundo estético e incluso espiritual” (Holm 1988, 175). Este relato nos revela algo muy especial en este territorio para ser el período formativo, interés y tiempo que sus habitantes destinaban a la vida cultural-espiritual.

Las evidencias también denotan que esta cultura tuvo fuertes conexiones o influencias de otras culturas de la Costa como la Machalilla y la Chorrera por lo que hay teorías de que Cotocollao pudo haber sido un “centro de introducción de obsidiana a la Costa, a cambio de tecnología, cerámica y otros bienes” (Holm 1988, 184). En estas notas resulta evidente resaltar esta temprana capacidad de los Cotocollao para interactuar, interrelacionarse y comerciar con otras culturas, lo que permitió no solo que ellos adoptaran y adaptaran influencias externas, pero a la vez “generar formas propias que llenaran sus necesidades y sus preocupaciones de orden religioso o estético” (Holm 1978, 185), mecanismo que permitió todo un impulso cultural para la región y que esta cultura pudiera subsistir casi 1000 años. Volviendo a mi ejercicio fotográfico y de recorrido en el actual Cotocollao, este carácter comercial es más que evidente:

Es un barrio sumamente comercial. Hay tiendas de todo lo que a uno se le pueda ocurrir, uno no puede no encontrar algo en Cotocollao. Normalmente los dueños de los locales comerciales viven en el mismo lugar. Pero casi todas las casas tienen un local comercial de algo. Hay tanto locales tipo modernos como locales de oficios tradicionales: costureras, zapateros, sastres, peluqueros, etc. (Valdivieso 2015, 3).

Desafortunadamente a día de hoy, el Museo de Sitio de Cotocollao que se creó en el lugar donde se encontraron los vestigios fue desmantelado y sobre los lugares donde se encontraron muchos de los vestigios de esta cultura, hoy solo hay condominios y nuevas casas, para Fine-

Dare esto fue una muestra de como: “la cultura antigua del Ecuador es sumergida bajo una capa de cultura nacionalista y urbana” (Fine 1991, 94). Los vestigios no aportan a la creación de un discurso oficial donde se buscaba modernidad y progreso y por tanto debían invisibilizarse, sacarse del territorio para no dejar huella ni memoria.

Pero las supervivencias en términos de Didi-Huberman encuentran intersticios para dejarse ver. Así, más de 1.000 años después de la desaparición de la “Cultura Cotocollao”, otro grupo humano con características muy similares habitaría también en este territorio. Desde la arqueología y la etnohistoria han sido varios los estudiosos con interés en descubrir a los antiguos habitantes del occidente de Pichincha, los llamados *yumbos* (Lippi 1985; Salomon 1997; Costales y Costales 2002; Carvalho-Neto 2001; Jara 2007). Jara afirma que la presencia de los Yumbos en la zona de Tulipe empieza en el 800 d.C cuando desaparecieron las culturas del Formativo por las erupciones volcánicas y se extendió hasta el año 1660.

El Proyecto Pichincha Occidental fue el “primer intento sistemático de explorar arqueológicamente el occidente de la provincial de Pichincha” (Lippi 1985, 193). Su estudio visitó las principales rutas antiguas que llegaban a Quito y sus alrededores, para así encontrar los caminos de la región de los Yumbos: “pobladores prehistóricos y proto-históricos de la ceja de montaña entre la Sierra y la Costa” (Lippi 1985, 193).

Su trabajo de campo inició en 1984 y uno de sus objetivos también era identificar las relaciones entre Sierra (Cotocollao) y Costa (Valdivia) a través de su cerámica (Lippi 1985, 193), por lo que parte de sus hallazgos iniciales fueron 10 sitios de cerámica temprana correspondiente al período Formativo y entre estos vestigios, muchos pertenecientes a la Cultura Cotocollao, Lippi afirmó que: “dada la presencia de capas muy gruesas de ceniza y arena volcánicas que cubren toda la región y que representan erupciones mayormente posteriores al llamado ‘Período Formativo’, considero afortunado el hallazgo de estos 10 sitios” (Lippi 1985, 199). Evidencias que nos dan rastros de profundas conexiones entre Cotocollao y los Yumbos desde mucho tiempo atrás y que esta zona es: “un verdadero microcosmos para el estudio de las formaciones indígenas semiautónomas” (Salomon 1997, 13).

Su territorio fue vasto ya que ocuparon tierras bajas, pies de montaña y también tierras altas: “Si se recorren los territorios a donde llegó la influencia de los Yumbos o Colorados, se encuentran evidencias arqueológicas múltiples” (Costales y Costales 2002, 53) y su influencia

grande como afirma Costales y Costales: “La lengua de los cara Yumbo o Colorados se regó en un 60% en lo que actualmente es territorio ecuatoriano” (Costales y Costales 2002, 55).

El tema yumbo o relacionado a la zona de los yumbos resulta de gran interés para los investigadores por varias razones. Para Lippi hay dos principales: saber más a fondo cómo fue la presencia o control si lo hubo del pueblo inca en la red comercial de los Yumbos (que se sabe fue inmensa) y por otro lado, saber si con la llegada de los españoles y derrota inca, hubo nobles del imperio que se refugiaron en la región de los Yumbos “para actividades guerrilleras contra los españoles y luego para evitar el control colonial” (Lippi 1985, 199). Pero para Salomon hay un tema central más profundo a plantearse y que resulta totalmente pertinente a este estudio, pues nos vuelve a remitir a la importancia de entender las fronteras, las periferias como espacios vitales de conocimiento:

¿Qué hay entre costa y sierra: ¿Se trata de un mero espacio geográfico atravesado por caminos, como si éstos fueran estos conductos cerrados? ¿O un sistema social que mediatizaba los contactos y organizaba los nexos y las discontinuidades que experimentaba todo viajero en los caminos? (Salomon 1997, 10).

Debido a la complejidad del desarrollo de la vida de toda una civilización en una zona intermedia entre Costa y Sierra, con interrelaciones permanentes y con el desarrollo de importantes estructuras astronómicas, ceremoniales y rituales, Holguer Jara definió a los Yumbos como una nación, entendida en sus palabras como: “la comunidad de individuos, asentada en un territorio determinado, con la etnia, lengua, historia, tradiciones comunes, y consciente de constituir un cuerpo ético-político diferenciado” (Jara 2007, 111).

Jara a través de los estudios de Salomon y otros autores que revisaron crónicas y documentos de la Colonia, logra evidencia clara de la existencia del pueblo yumbo y de su ubicación al noroccidente de Pichincha y de su vasto territorio: “900 km² con límites culturales que se extendían hasta donde la etnia podía mantenerse coherente e integrada” (Jara 2007, 113). Para el autor es fundamental entender su forma de vida y de alguna manera cambiar el imaginario común que se ha construido sobre los yumbos como simples ‘salvajes’ o comerciantes y entender la verdadera complejidad de este pueblo (Jara 2007, 112). Para Jara la nación yumbo creó “las condiciones sociopolíticas, económicas y culturales para la explotación de los recursos, el manejo del entorno medioambiental y el desarrollo de manifestaciones culturales tanto cotidianas como sagradas” (Jara 2007, 113), que dio como resultado que esta nación viviera también por cerca de 1.000 años transmitiendo sus conocimientos propios de generación en generación y por tanto sea fundamental “la continuada importancia de

mecanismos intra-indígenas iniciados antes de la conquista española, para los españoles tanto como para los ‘yndios’ (Salomon 1997, 10) y por tanto de comprender los aportes de los yumbos a la construcción misma de la historia del país.

Para lograr tales relaciones de interrelación regional para el intercambio de productos entre Costa y Sierra como fueron la obsidiana, concha *Spondylus*, algodón, coca, entre otros, Jara afirma que además debieron manejar las lenguas de los pueblos que visitaban, otra muestra de su desarrollada cultura. La extraordinaria red de ‘culuncos’ o red vial de los yumbos que existe hasta hoy, es una muestra clara de cómo “en el proceso evolutivo de toda sociedad son las vías de comunicación un importante referente para entender su desarrollo (Jara 2007, 35).

Un aspecto interesante de las evidencias arqueológicas sobre los asentamientos yumbos en relación a casas y cementerios que estaban de manera colindante es: “el dualismo de la vida y la muerte estaba presente y convivía; el espacio físico era compartido por vivos y muertos formando un paisaje cultural organizado” (Jara 2007, 116), algo que también nos revela mucho del desarrollado mundo espiritual que poseían.

Como mencionamos anteriormente para Jara y otros investigadores, los yumbos han sido catalogados de manera peyorativa, esto en parte gracias a los mismos cronistas que: “los calificaron como gente selvática, exentos de poder y sin ninguna manifestación de arrogancia militar” (Jara 2007, 133), frente a esto se propone más bien que: “los yumbos fueron un pueblo pacífico y nada beligerante; ellos se especializaron en el comercio, la agricultura subtropical y la arquitectura monumental sagrada” (Jara 2007, 133). Los petroglifos tallados en enormes piedras semisumergidas en el agua, las tolas, las piscinas ceremoniales, son muestras claras de un conocimiento cosmológico avanzado, su religiosidad y cultura.

Foto 1.1. Petroglifos en la zona de Tulipe



Fuente: Jara (2007, 31).

Los yumbos históricos, que para Jara son aquellos que habitaron en el período colonial y republicano, recién tuvieron que pensar en la guerra cuando tuvieron que defender su macro-región frente a los españoles y su invasión inevitable. Y aún así, sólo luego de una larga resistencia (1537-1570), cedieron al no estar preparados para una guerra con militares entrenados y armados como los españoles (Jara 2007, 133).

El apogeo de la cultura yumbo según la arqueología y la historia se ubica en los siglos XV y XVI, la vasta infraestructura compuesta por caminos, tolas, centros ceremoniales, conjuntos nucleados, prácticas de astronomía, geometría, medicina, shamanismo y religión, da cuenta que habían logrado superar las necesidades básicas y que su situación económica era muy buena (Jara 2007, 143).

Pero según también este relato oficial, la vida de los Yumbos terminó repentinamente por varios factores que se resumen en tres fundamentales: la invasión inca, la posterior invasión española a los territorios con los que comerciaban y al propio suyo, es decir un genocidio; y la naturaleza, pues varias erupciones volcánicas del Pichincha acabaron con la flora, fauna y con los mismos yumbos. Se dice que para 1780 ya no llegaban a ser 1.000 yumbos (Jara 2007, 143). Y aún así, pese a la contundencia de los datos, está claro que siempre habrá otras formas de contar la historia, otras historias que no son necesariamente lineales y donde la presencia en 2018 de la Yumbada de Cotocollao, en un barrio con una fuerte orientación comercial, nos da pruebas de que la vida de los yumbos sigue presente, fulgurante como luciérnaga en palabras de Didi-Huberman, en la ciudad de Quito.

Jara finalmente coincide con nosotros en que existen “huellas culturales” de los “extintos” yumbos, lo que en realidad son presencias:

La música sarcástica y repetitiva, los movimientos rítmicos y semi acrobáticos, y la vestimenta exótica llena de sonajeras y colorido, creemos que subsiste el simbolismo de agradecimiento a la tierra, la alegría por la vida y la representación del ascendiente ancestral que provino de los bosques subtropicales (Jara 2007, 156-157).

Por eso este cuento de los habitantes de Cotocollao nos lleva a un hoy en siete zonas de Quito (La Magdalena, Cotocollao, El Inca, Tanlagua, Conocoto, Pomasqui y la Tola Chica de Tumbaco. Ver mapa 1) y en otras ciudades del país, los yumbos y la yumbada son parte viva de su cuerpo festivo. Y si bien los danzantes de las yumbadas no son descendientes de sangre de esta antigua nación, representan un bricolaje de lo que ella representa para ellos y lo recontextualizan dentro del espacio urbano: “hasta hoy existen vigorosas huellas étnico-

culturales de los yumbos, a través de rituales como la yumbada, que anualmente escenifican y dramatizan para sus descendientes, tanto del norte como del sur, de la ciudad de Quito” (Simbaña 2018, 76).

Mapa 1.1. Ubicación actual de las siete yumbadas existentes en Quito, 2016



Elaborado por la autora.

Todos los investigadores afirman, aunque sin poder ser concluyentes de una versión definitiva que “A pesar del transcurso del tiempo, el indio de la sierra ha logrado conservar, quizás sin saberlo o entenderlo, el alma mágica de sus padres ancestrales, los Cara, Yumbos o Colorados” (Costales y Costales 2002, 55). Así el actual habitante de Cotacollao, experimenta de manera consciente o inconsciente la fuerza vital de sus ancestros tanto en la vida cotidiana como en el espacio de la fiesta. En palabras de Simbaña: “La presencia de los yumbos en Quito es milenaria, alimenta incluso toda una gama de rituales populares que persisten en la ciudad colonial. La yumbada es un legado que generaciones de familias han transmitido a sus descendientes” (Simbaña 2018, 77).

1.2. Cotacollao pueblito de haciendas

El cuento no termina nunca. Por eso, miles de años más tarde, con la llegada de los españoles y la instauración de La Colonia, Cotacollao pasaría a ser por sus fértiles tierras un lugar

idóneo para encomiendas y estancias donde desarrollar la agricultura y la ganadería. Estrategia que permitió la dominación de los territorios al organizar a la población indígena como mano de obra forzada en estos espacios bajo la ley de la corona española y así: “Hacia el siglo diecinueve, las tierras de Cotocollao estaban casi enteramente divididas en grandes haciendas, y a comienzos del siglo veinte, muchas familias prominentes -como la del presidente Gabriel García Moreno- poseían casas de campo (quintas) en la parroquia” (Fine 1991, 96).

Fine-Dare en su investigación principalmente a través de archivos de la Iglesia que estaba a cargo de la administración de gran parte del territorio pudo identificar la presencia importante de población indígena en Cotocollao durante el tiempo de haciendas y la explotación que sufrían por parte del clero y de los españoles dueños de estos lugares: “De este modo, parece que, al menos por la evidencia disponible, la población indígena constituía una mayoría en la parroquia, al menos hasta los años 1930. No hay información étnica disponible para los siguientes cincuenta años” (Fine 1991, 105).

Durante la época de haciendas, Fine-Dare comenta también que el territorio original que ocupaba Cotocollao iba desde Pomasqui, Calderón, las faldas del Pichincha y Chaupicruz y que con el tiempo se hicieron recortes sucesivos, que generaron fuertes pugnas de tierras y productos. Pero no solo se administraba a los indios a través de la encomienda y la mita para “extraer al máximo los recursos materiales y humanos del Nuevo Mundo, necesitaban también de un contexto ideológico que cohesionara las fuerzas dispersas y pudiera dotar a la Corona de un ‘corpus’ legitimador para tales instituciones” (Botero 1991, 11). Así la Iglesia y la fiesta fueron parte de la estrategia ideológica de dominación. Por esta razón parecería que fiestas como la yumbada tuvieron su origen en la época de haciendas en Cotocollao o nacieron ligadas a ella.

Con el paso de los siglos, la caída de La Colonia y la instauración de la República en nuestro país, no hicieron que desapareciera la desigualdad social aunque habían cambios profundos en relación al tiempo superado, pero como bien afirma Eduardo Kingman, había supervivencias:

Las descripciones de Quito, en la primera mitad del siglo XIX, dan cuenta de una fuerte estratificación social, pero que se conjugaba con un contra-orden ‘plebeizado’ en donde las formas culturales ‘que escapaban a las normas’ estaban generalizadas y en la que se habían mezclado estilos de vida (Kingman 2014, 30).

Ya para mediados del siglo XX, con la venida de la Reforma Agraria⁵, muchos vendieron sus haciendas para evitar tener que regalárselas a sus trabajadores, otras fueron efectivamente entregadas y rápidamente Cotocollao cambió drásticamente su paisaje pero no en sus simbolismos y experiencias vitales, lo cual nos lleva a coincidir con esta reflexión: “Este fue un lugar donde lo urbano y lo rural en verdad se reunieron, y donde el concepto del campesino fue definido espacialmente en términos urbanos” (Fine 1991, 99). A pesar de esto, Cotocollao pasó a formar parte oficial de la ciudad de Quito el 11 de octubre de 1957 (Achig 1981 en Fine 1991, 98).

Así la reforma agraria sumada al movimiento indigenista de los años posteriores haría que la figura del indígena en muchas ciudades del Ecuador y también en Cotocollao fuera ‘invisibilizándose’ para entrar en el discurso nacional que invitaba al mestizaje para acceder a mejores oportunidades y al tan anhelado progreso aunque como se sabe: “La comunidad de Cotocollao, hoy completamente integrada a la ciudad de Quito, fue hasta entrado el SXX una parroquia aldeañada habitada por descendientes de indios de antigua data” (Trujillo 2005, 72).

1.3. Cotocollao barrio suburbano

Para este momento de la historia de Cotocollao, he querido dar voz a algunos vecinos muy antiguos del barrio para que desde sus memorias⁶, me ayuden a dar una reconstrucción más vital de lo que son los últimos años de Cotocollao a partir de mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Dialogué con dos familias ‘propias’ de Cotocollao, como ellos mismo se identifican: los Risueño y los Casintuña. Las hermanas Risueño, Teresa de 73 años y Concepción de 72 años; las hermanas Casintuña Llusca, Carmela de 76 años y Julia de 69 años. Ambas experiencias nos remitirán a la década de 1950 donde iniciarán sus primeros recuerdos de la niñez.

Después de la reforma agraria, la consolidación del discurso nacionalista y su inclusión oficial como parte de la ciudad de Quito, Cotocollao inició un proceso de cambios bruscos hasta transformarse en un barrio periférico o suburbano, aunque en el diálogo con las vecinas, el

⁵ En 1965 la reforma agraria era ley y en Quito 941,75 hectáreas de tierra fueron concedidas a 569 huasipungueros con un promedio de 1,65 hectáreas por persona según datos del CIDA. Para Fine-Dare: “Esto era escasamente suficiente para tener en qué vivir, y muchos que anteriormente fueron huasipungueros se encontraron vendiendo sus tierras y trasladándose hacia áreas urbanas para buscar otras formas de trabajo, una situación que rebajó la calidad de la vida de muchos” (Fine 1991, 109).

⁶ Entendiendo que el ejercicio de recordar: “es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, «hacer» algo” (Ricoeur 2003, 81). Quedando claro que el uso que haré del concepto memoria para este estudio será como el de un ejercicio de empoderamiento y poder para los seres humanos frente a su historia.

uso del término pueblito para referirse a Cotocollao, duró por muchos años más al mantenerse vivas todavía muchas prácticas sociales que lo vinculaban a este concepto. Entre estos cambios estuvo el flujo de migrantes importante desde las diferentes provincias en busca de mejores formas de vida. Los famosos ‘olleros’, alfareros que vinieron principalmente de la provincia de Cotopaxi para instalar sus hornos en las calles de Cotocollao por varios años, son una muestra de esta migración que mantuvo rasgos de ruralidad, como recuerdan las hermanas Casintuña:

Carmela: Casi en todo el barrio eran alfareros que trabajan las ollas, platos, habían hornos y todo eso. Aunque no eran de aquí los alfareros, vinieron de Latacunga.

Julia: Había las personas que cargaban la hoja de eucalipto de los bosques pero cargando y venían trayendo para que ellos quemaran y hagan las ollas.

Carmela: El barro traían de Singuna (Santa Rosa de Singuna vía a Nono) en camión (entrevista a Carmela y Julia, Quito, 2 de febrero de 2017).

Claro está que con el pasar de los años, la prohibición de hornos en una zona urbana y la dificultad de encontrar arcilla apropiada, hicieron que este oficio desapareciera y los antiguos ‘olleros’ buscaran otras fuentes de trabajo. También la gente se dedicaba a oficios propios y sencillos: “tenían un bus los Salazares, era sastre el señor Cantuña, así diferentes cosas. La mayoría trabajaba por su cuenta. Sí, sí, vivían así de su propio trabajo”, afirma Concepción.

El paisaje arquitectónico fue cambiando dejando atrás las viejas casas de adobe y las haciendas como afirma Fine-Dare en su estudio sobre Cotocollao:

Condominios destinados a vivienda de la clase media han sido construidos junto a las casas de campo de las élites que fueron levantadas en el siglo pasado y a las modestas habitaciones de los indígenas y mestizos de la clase trabajadora, que son a la vez antiguos residentes y migrantes recientes al barrio (Fine 1991, 10).

Doña Concepción sí recuerda algunas haciendas de su niñez: “Había las haciendas donde ahora es el Comité del Pueblo, sí, había el Rancho que es por Cangahua, Rancho Bajo todo era hacienda, Catzuqui de Velasco y Moncayo”, Julia confirma con su testimonio:

Por ejemplo acá había la Hacienda del Rosario, donde es el Asilo de Ancianos, eso se extendía hasta la Panamericana y también de la avenida Del Maestro hasta la Nazareth había otra Finca [...] Era rodeado de haciendas, todo lo que ahora es el (hospital) Pablo Arturo Suarez para acá, era todo haciendas. Más abajo el Condado, Carcelén, estábamos rodeadas de pura

hacienda, bosques y potreros para los animales (entrevista a Julia, Quito, 2 de febrero de 2017).

La casa de los hermanos Risueño tiene un enorme patio lleno de plantas, es una casa remodelada. Al interior la sala toda pintada de amarillo muestra cajas de juguetes de niños y sillas plásticas infantiles, peluches dispuestos en una ventana, una mesa llena de vajilla para alimentar a un batallón, un aparador de vidrio con figuritas de cerámica y dos fotos antiguas de un hombre y una mujer. Son sus padres, don Manuel Risueño e Inés Garrido. ¿Cómo era Cotocollao en su niñez?

Concepción: Vivíamos frente a la actual Cooperativa Cotocollao. Había un horno porque toda la vida tuvimos panadería, mi papá era panadero, si, si, si... Lindo, tan poquita gente, todos nos llevábamos muy bien, hacíamos mingas para hacer la canalización, teníamos fotos. Todo era empedrado, había hierbas, quebradas y todo.

Teresa: No había luz, no había agua. El agua había que coger en la calle, había unos grifos de agua. La luz nos daban a ciertas horas y quitaban la mañana. No había alcantarillado, luego pasando unos años hubo (entrevista a Doña Concepción y doña Teresa Risueño, vecinas de Cotocollao, Quito, 25 de enero de 2017).

En cambio, las hermanas Casintuña, Julia de 69 años y Carmela de 76 años, vivían en la calle Juan Figueroa. Su padre era albañil y su mamá se dedicaba a los quehaceres de la casa y ambos se dedicaban a la agricultura:

Julia: Había una zanja, una quebrada

Carmela: En la Figueroa

Julia: Porque tenía cabuyos, chilcas y así pasaba el agua. Y que también se cocinaba con leña. Nos íbamos a traer de los bosques porque Cotocollao estaba rodeado de bosques.

Carmela: En la Plaza donde es la farmacia había la lavandería municipal y servicios higiénicos había ahí mismo (entrevista a Julia y Carmela, Quito, 2 de febrero de 2017).

Lugares como la Casa del Pueblo, el Teatro Imperio (cine), la gallera, la piscina municipal, los primeros centros educativos, surgieron como lugares importantes para estas vecinas que ahora ya no existen. Un recuerdo interesante que nos permite entender el carácter de pueblo de Cotocollao hasta muy entrado el siglo veinte, fue de los baños de agua caliente que los Risueño tenían en su propia casa como recuerda doña Concepción:

Teníamos los baños calientes con leña si quiera unos 53 años. Como no había agua ni duchas, toda la gente venía acá. Venía hasta gente de La Marín. Comenzaron a no venir era porque la

leña se puso cara y comenzamos a hacer con kerex, y decían que el agua con la leña era lo saludable (entrevista a doña Concepción y doña Teresa Risueño, vecinas de Cotocollao, Quito, 25 de enero de 2017).

Doña Julia tiene una tienda de abarrotes en la Prensa desde 1980. Es una tienda que sigue existiendo en una antigua casa de adobe del barrio y que guarda memorias de sus antiguos usos como carnicería por los ganchos colgados del techo que se conservan. Para ellas, al provenir de una historia familiar más relacionada con la agricultura, su niñez estuvo llena de ocupaciones:

Julia: Nos ocupábamos en el terreno, mi papá nos dejaba tareas que se limpie piedras [...] Tenía mi papá, borregos. Les tenía en el cerro, cuidaba un señor que era ‘al partir’, o sea las crías ellos cogían unos tantos. La lana cuando trasquilaban, nos traía los billones, nos ocupaba en escarmenar (abrir la lana), sacar el sucio, después mandaba a hilar. Nos hacía torcer el hilo y averiguaba quien tejía la cobija.

Carmela: Todo el tiempo era ocupado. Parece que nos ha servido, porque si no.

Julia: Nosotros no sabíamos que eran cines, bailes porque mi papá no nos dejaba irnos (entrevista a Julia y Carmela, Quito, 2 de febrero de 2017).

La familia Casintuña es quizá hasta ahora la única familia de esta parte de Cotocollao que mantienen una vida igual que en su niñez. Tienen un gran terreno alto destinado a la siembra de maíz, viven en una antigua casa que está al fondo y ese es parte de su forma de subsistencia hasta hoy. A su alrededor edificios y casas modernas contrastan con el verde de sus campos.

Foto 1.2. Terreno y vivienda de las hermanas Casintuña



Foto de la autora.

De las primeras fábricas que llegaron a Cotocollao, las hermanas Risueño recuerdan a Juris de embutidos que arribó cerca de 1955, y luego a las fábricas textiles Fantex, Pintex, Francelana y Turandina: “Ahí comenzaron a trabajar fuera de la casa, mucha gente del barrio empezó a trabajar en las fábricas”. El ingreso de las fábricas y la construcción de conjuntos habitacionales cambió drásticamente la dinámica de Cotocollao como afirma Fine-Dare:

Los barrios ubicados cerca de la Carretera Panamericana al noreste de Quito (p. ej. El Comité del Pueblo) están experimentando una influencia de los residentes de las clases media e inferior al igual que de la implantación de industrias, lo cual sirve para elevar el precio de la tierra (Fine 1991, 85).

Y para aportar a los asentamientos urbanos desordenados, afectando zonas altamente productivas en lo agrícola y ganadero que poseía Cotocollao.

El tema final pero no más importante de nuestro diálogo fueron sus memorias sobre las fiestas. La familia Risueño fue muy conocida en el barrio por hacer grandes fiestas en su hogar continuamente, situación que se mantiene hasta la actualidad. Al pedirles recordar sobre qué fiestas tenía Cotocollao, hubo mucho que decir:

Concepción: Había toros primero en el parque de la Iglesia, lindo, para San Pedro. Cuando ya el Municipio se hizo cargo, nos fuimos a la Plaza Guayaquil porque éramos del Comité Pro Mejoras. Hacíamos las *chinganas*⁷, íbamos a contratar los toros, ¿dónde era Teresita?

Teresita: En Salasaca [...] Las chicas teníamos que donar las colchas, hacían bordadas.

Concepción: ¡Hermosas! Se peleaban por las colchas.

Teresita: Siempre la gente era más unida.

Concepción: No había necesidad de pedirles nada. La gente colaboraba y se unía para todo y hacíamos Años Viejos, 5 de Diciembre. Todo hacíamos con mi papá, era muy aparente, teníamos un carro viejito y ahí cargábamos todo.

Teresita: ¡Carnaval también! (entrevista a Concepción y Teresita, Quito, 25 de enero de 2017).

Las hermanas Casintuña por su parte recordaron Corpus (yumbada), San Juan, San Pedro y San Pablo: “eran fiestas con vísperas, bandas con cosas, eran en el Parque 22 de Agosto, ahora Parque de Cotocollao”.

⁷ Según la explicación de las hermanas Casintuña era una estructura tipo graderío que se instalaba alrededor del parque para que las personas pudieran observar y disfrutar de los toros de pueblo.

Cuando pregunté sobre la yumbada, unas hermanas Risueño sonrientes y emocionadas dijeron: “¡Ay Dios mío! Si nosotros nos criamos con los yumbos, ¡qué lindo!”. Cuando pregunté a las hermanas Casintuña también sobre los yumbos, me contaron:

Julia: Últimamente se llama la yumbada pero antes era la fiesta de Corpus.

Carmela: Faltando unos días creo que repasaban, cerca de donde es el Parque del Recuerdo... Ahí tenían un pito o un churo que hacían sonar, bailaban.

Julia: Otro hombre cargaba unos pilches (entrevista a Julia y Carmela, Quito, 2 de febrero de 2017).

Estas fiestas o ésta forma de celebrarlas se fue perdiendo de manera intensa con el pasar del tiempo por diversos factores, entre los cuales la transformación del barrio y sus dinámicas fue decisiva. En los últimos años hubo una proliferación del comercio. Las pequeñas tiendas de abarrotes y oficios tradicionales, empezaron a convivir con vendedores ambulantes y muchos asiáticos con sus chifas y tiendas de productos a bajo precio, cambiando la dinámica del sector, algo que es evidente hasta hoy. Al derrumbarse casas viejas, los dueños optaron por hacer viviendas de dos o tres pisos con locales comerciales donde convive el comercio moderno de ropa, plásticos, electrodomésticos con peluqueros, zapateros, costureras. Cotocollao es actualmente una zona residencial con una fuerte presencia comercial de todo tipo.

Tanto para las hermanas Risueño como para las hermanas Casintuña, Cotocollao es otro: “Cambio tan diferente, ya no sabemos ni quién vive a lado. Hay gente de todas partes. Se fueron a vivir al valle, a otros países también. Les gusta ahora vender las casas y comprar departamentos”, afirmó doña Teresa. Para Julia está: “muy cambiado y con mucha gente desconocida” y para Carmela: “Ahora hay delincuencia, robo, antes no había. Nosotros solo cerrábamos la puerta y nada más”. Por esta razón, en los testimonios de estas familias de larga data en Cotocollao, hablar de cómo la gente se conocía, la unión, la minga y las fiestas, les permite recrear y mantener viva esas interacciones comunitarias tan importantes que hicieron posible generar en su imaginario a un pueblito amigable y abierto con visitantes y propios como afirma Julia:

Mi papá decía que conversaba con don Valentín que era ollero: ‘Verá maestríto, cinco pueblos recorrí y en ninguno me trataron bien como en Cotocollao. Donde me trataron bien, allí me quedé’. De viejito se murió. Cotocollao era el mejor que le había recibido (entrevista a Julia, Quito, 2 de febrero de 2017).

Por su parte Fine-Dare dedicó un tiempo especial de su análisis a complejizar como algunas estructuras con una función y origen particular se transformaron en espacios con nuevas connotaciones en Cotocollao: “La manera por la cual el mercado/plaza de Cotocollao llegó a ser un parque/plaza también revela el hecho de que la urbanización no es un evento limpio, de corte claro, sino un proceso irregular” (Fine 1991, 130), porque cuando visitamos el Parque de Cotocollao, un símbolo claro de la presencia de la cultura española en nuestras ciudades, son evidentes las supervivencias de la ruralidad y otros usos que este espacio mantuvo y sigue manteniendo hasta la actualidad: “Lo que es notable es el grado al cual los indígenas se las han arreglado para preservar aspectos de su propio modo de vida, a pesar de los siglos de explotación, en gran parte a manos de afuereños” (Fine 1991, 98-99).

Así, hasta el día de hoy, el Parque de Cotocollao es además de un espacio de representación pública y política, un lugar de paseo o vagabundeo; una parada de buses, lugar de comidas ambulantes, de venta de licor artesanal aunque ahora camuflado y otros objetos de tipo artesanal o manual. Y además una vez al año es tomado por algunos de sus habitantes para una danza de origen indígena, la Yumbada de Cotocollao. Lo mismo podríamos entender sobre otras plazas de Quito como la de San Francisco en el Centro Histórico, antiguo e histórico *tianguéz*⁸ de la ciudad, al cual costó decenas de años convertir en el abandonado lugar que hoy es como resultado de fuertes normativas desde la Alcaldía orientadas a ‘limpiar’ la ciudad del comercio informal y a favor del turismo.

Frente a esta realidad de la plaza, así como las vecinas la tienen presente relacionada a la fiesta, ¿qué memorias tiene Javier Herrera, vecino y actual danzante de la Yumbada?

Yo recuerdo cuando era niño que alguna vez yo iba a los castillos: ‘vamos a las vísperas’. Pero en los castillos había bailarines que siempre eran parte de la fiesta. Como sabrían organizarse, ni pensábamos, sabíamos que debía haber eso cada año y si no había dos castillos y que te sorprenda, uhhh qué mala la fiesta... Nos poníamos chompita y bufanda y nos íbamos a ver... Bastantes fiestas había al año, qué fiestas también serían pero sabíamos que habían fiestas (entrevista a Javier Herrera, danzante yumbo mate, Quito, 11 de octubre de 2015).

El hecho de que gran parte de la vida se articule alrededor del Parque de Cotocollao para sus habitantes en la actualidad a sabiendas que: “la historia de la plaza latinoamericana, de hecho, es la del establecimiento de realidades y proyectos coloniales poderosos para el detrimento de

⁸ Tianguéz es el nombre con el cual se conocía a los antiguos lugares de intercambio de productos o mercados en la época prehispánica de nuestros países.

los modos de vida de los indígenas” (Fine 1991, 135), hace aún más interesante que éste sea el espacio tomado, modificado y sostenido para la realización de la Yumbada de Cotocollao año tras año. Pero, ¿por qué la yumbada y no otra danza? Algunas hipótesis, ninguna que llegue a ser concluyente, se desarrollan a continuación pero para eso es importante, ir más atrás, que es a la historia mismo de la yumbada, que envuelve dentro de su significado un poco de la hacienda y de sus antiguos habitantes Yumbos y Cotocollaos:

A causa de que Cotocollao está situado en el camino directo al área de la montaña occidental que fue antes el centro de las jefaturas de los Yumbos, muchos residentes tienen familiaridad con cuentos sobre ciudades enterradas en la selva, cerros que contienen oro, y otros tesoros sin límites (Fine 1991, 116).

Esta cercanía con la zona en la cual habitaron los yumbos es una de las conexiones que posiblemente hagan que tengamos una yumbada en Cotocollao.

1.4. Yumbadas y Yumbada de Cotocollao: historia y memorias

Los personajes que intervienen en estas comparsas o procesiones
(sacharunas, osos, monos, diablos) tratan de recordar,
con bastante sátira, a este hombre de la selva y del bosque,
más mítico que real, que todos llevamos dentro.

— Holguer Jara

El Diccionario de Folklore Ecuatoriano de Carvalho Neto define al *yumbo-yumbito* como: “Disfraz que representa a cierta tribu oriental [...] y que en 1847 ya se los veía danzando en Quito con coronas de plumas, conchas, semillas e imitando a los ‘salvajes yumbos’ (Carvalho-Neto 2001, 356) y se relaciona mucho estas danzas con el tiempo del Corpus Christi. La yumbada consiste así en una danza ritual conformada por personajes disfrazados de propios de la selva llamados yumbos. Esta reflexión sobre el disfraz es fundamental ya que tanto los actuales danzantes como los antiguos siempre en sus testimonios dejan claro que ellos ‘representan’ a los yumbos, pero que todo su poder, su fuerza pertenece al lugar que se invoca, la selva y los cerros:

Participants wanted him to know that this was a festival, like a theater (teatro shina), and that they were miming or “playing with² (pugllana) the forces and images of the forest. They insisted that no real shamanic forces, such as those manifest in the spirits of rain forest or

Andean mountains, were being summoned: the power to summon spirits belongs to those from or of the lowland forest (sachamanda runa) (Whitten 1997, 388).

Otros relatos hablan de la presencia de las yumbadas en la sierra como una “reminiscencia de la gran invasión que en el siglo IV d.C. hicieron los Encabellados del Oriente, esto es, los Shuaros y Yumbos, sobre las provincias centrales principalmente, Chimborazo, Tungurahua, Cañar y Azuay” (Carvalho-Neto 2001, 356). Así lo corroboran Costales y Costales (2002) cuando hablan de la fiesta de la Ingapalla en Tisaleo (Tungurahua) “se dice que esta danza recuerda la llegada de los Yumbos o Colorados a las regiones centrales de la sierra” (Costales y Costales 2002, 56).

Por su parte, Trujillo plantea que la presencia de los yumbos en Quito se debe a un hecho acontecido en 1564. Trujillo afirma que en “tiempos postcoloniales, los yumbos intensificaron su comercio con la ciudad” (Trujillo 2005, 66). Afirma además que estos últimos yumbos provenientes de Nanegal, Gualea, Míndo llegaban con sus productos a Cotocollao, para posteriormente ir a San Blas: “A Cotocollao llegaban además yumbos provenientes de Archidona y Tena, luego de pasar por Nayón y Zámbez. Láminas y grabados testimonian su trasegar por las rutas montañosas de Oyacachi, Papallacta y Antisana así como por plazas, mercados y conventos” (Trujillo 2005, 67).

Trujillo se pregunta, ¿son estas razones suficientes para que los yumbos se integraran a las fiestas en Quito? “la antigua interacción de los yumbos con el espacio andino: sus vínculos comerciales y la renuencia al sometimiento colonial son algunos elementos que condensan lo emblemático y lo transfieren a los escenarios rituales” (Trujillo 2005, 68) hechos importantes, pero no definitivos. Así para Trujillo lo que los vincula con lo ritual y festivo de manera específica en la ciudad de Quito tiene que ver con lo que pasó en 1564: “Ese año, los habitantes de la ciudad fueron sorprendidos por un despliegue de indios *xeveros* que acompañaban a un soldado y al sacerdote Raymundo de Santa Cruz en una expedición recién llegada de Maynas” (Trujillo 2005, 68) y quienes una vez que llegaron a la entrada a Quito enviaron un mensaje anunciándose.

Los jesuitas que recibieron al emisario decidieron solemnizar su entrada y organizaron una procesión improvisada con cirios y conduciendo en andas imágenes religiosas: “Retomó la procesión con los *xeveros* a la cabeza, engalanados con sus atuendos, armas de guerra y atabales. En medio del bullicio de cánticos y redobles y acompañados por conmovidos ciudadanos se dirigieron a la iglesia de Santa Bárbara...” (Trujillo 2005, 69). Recorrieron los

lugares principales de la ciudad como la Plaza Mayor, La Catedral y la iglesia de La Compañía. Al finalizar la visita que fue de varios días, los jefes de la orden organizaron la confirmación de los huéspedes (los xeveros) “ceremonia que cerraba con broche de oro un triunfo simbólico del cristianismo. ¿Nacieron así las Yumbadas?” (Trujillo 2005, 69).

Aunque este hecho no puede ser afirmado como total para responder a la integración de los yumbos a las fiestas y de su transformación en yumbadas, lo que sí está claro es que a través de este hecho podemos comprender ciertos roles que comparten los danzantes yumbos en su simbología hasta hoy: “éste y el danzante encarnan antinomias: respectivamente, los motivos del desafío y los del sometimiento” (Trujillo 2005, 70) frente a la Iglesia y al yugo español. Trujillo lo explica más a detalle:

En medio de esta tensión de poder se mueve el yumbo. Su ansiedad de sublevado no puede desenvolverse en el homenaje al Dios: únicamente la pasión de su sometimiento. Posición ineludible que supone atroz pérdida de su esencia; en suma, su muerte escénica. Caso contrario, rota la alianza con el Dios y su cohorte se enfrenta a la degradación de su condición de hombre: aliado del sacharuna, semejante a él, se convertiría en caribe; peor aún, en un antropoide, alejado de la esfera del poder civilizado y condenado a encarar el desbordamiento del poder tribal hasta su aniquilamiento (Trujillo 2005, 72).

Movido por este espíritu de fuerzas que se contraponen, la yumbada “se trata de un verdadero ritual en el que se danza al ritmo de un minúsculo rondador y un tamborcillo que caben holgadamente en las palmas de las manos. Esta danza con la típica vestimenta del Yumbo Colorado solía repetirse año tras año” (Costales y Costales 2002, 55) en muchas provincias del Ecuador como Imbabura, Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Bolívar y Cañar, cerca al equinoccio de verano y la fiesta del Corpus Christi y hasta la actualidad se mantiene en algunas, aunque en otras ha desaparecido irremediamente: “Los bailarines yumbos en el Ecuador son de dos clases principales. La una se la halla en la provincia de Imbabura y baila durante el equinoccio de septiembre. La segunda descrita más abajo, se la encuentra solamente en el área circundante de Quito” (Fine 1991, 152). A esta segunda categoría, es la que pertenece la Yumbada de Cotacollao.

Ahora vamos a contarles la historia de la Yumbada de Cotacollao, desde las voces de sus propios protagonistas. “Esta yumbada nació en la Hacienda Carretas que actualmente ya no existe pero que está geográficamente ubicada en Carapungo” (entrevista a Fanny Morales, cabecilla de la Yumbada de Cotacollao, Quito, 13 de junio de 2015). Una vez que

desaparecieron las haciendas, la yumbada continuó en un nuevo espacio, el Parque de Cotocollao:

Durante ciertas celebraciones religiosas la plaza es tomada y transformada en una arena de ceremonias rituales a la que los iniciados pueden venir y observar, pero dentro de la cual solamente los participantes y su círculo de amigos tienen un verdadero conocimiento y un acceso (Fine 1991, 136).

Todas las yumbadas en Quito están vinculadas a un santo o virgen católica, en el caso de Cotocollao, San Sebastián⁹ es la figura religiosa que acompaña a los danzantes. Esta imagen perteneció a la familia Jervis de la Hacienda Carretas y hasta ahora es traída a la plaza para los días de fiesta. Esto porque La Yumbada de Cotocollao estuvo desde sus inicios vinculada a la fiesta del Corpus Christi, pero que por diferencias personales con el sacerdote a cargo de la Iglesia de Cotocollao y por la necesidad de la misma Yumbada de ser un espacio autónomo, se separó de la Iglesia hace más de 5 años y ahora se realiza cada año entre mayo o junio en los días que los mayores y la cabecilla de la yumbada determinan como mejor para efectuarlo: "... si bien oficialmente contienen y son manifestaciones cristianas, en realidad (posiblemente de manera inconsciente) conservan numerosos elementos precristianos" (Botero 1991, 12). Fanny Morales, primera mujer cabecilla de los yumbos, explica que la misma vida actual exige coordinar con todos los danzantes la fecha más propicia para que la mayoría asista: "Tenemos por ejemplo que ver qué fin de semana van a ser las primeras comuniones y confirmaciones que normalmente son en mayo-junio, para no hacerlo la misma fecha" (entrevista a Fanny Morales, cabecilla de la Yumbada de Cotocollao, Quito, 13 de junio de 2015).

⁹ Santo venerado por la iglesia Católica. Fue soldado del ejército romano desde donde ejerció su apostolado. Fue descubierto y denunciado al Emperador, siendo sentenciado a muerte amarrado de un árbol y bañado en flechas. Sobrevivió a este intento pero luego fue muerto a latigazos. Tomado de: <http://www.sansebastianmartir.com/biografia-1> Su fiesta es el 20 de enero según el santoral católico pero San Sebastián de la Yumbada de Cotocollao se celebra cuando sus devotos quieren 'pasarle fiesta' como se dice, para agradecer o pedir algún favor en especial. La representación de este santo tiene también el tronco detrás que significa cómo lo amarraron para asesinarlo, pero es ataviado con corona, capa y vestimenta que lo hacen lucir diferente. Tiene levantada su mano derecha, en recuerdo de estar amarrado al tronco, pero la figura actualmente está libre y los fieles le colocan regalos: flores o en la Fiesta de la Yumbada le colocan un pequeño yumbo que elaboró con sus propias manos doña Inés Simbaña Morales, madre de la cabecilla de la Yumbada.

Foto 1.3. San Sebastián, patrono de la Yumbada de Cotocollao



Fuente: Guzmán (2016).

Y es que si analizamos a fiestas religiosas católicas como el Corpus Christi, la danza dentro de la misma fue una de las grandes luchas del clero durante la época de la Colonia por ser considerada inadecuada e impía pero que en el caso de nuestros países fue imposible de arrancar o desaparecer y lo que es más es lo que hoy se mantiene con más fuerza:

“Pudiéramos decir entonces que muchas danzas o bailes a más de los disfraces y máscaras utilizados, manifiestan una evidente contradicción y hasta lucha simbólica con respecto al medio dominante” (Botero 1991, 22). Esto se manifiesta en la Yumbada de Cotocollao, pues antes y ahora cuando se celebra la misa que también sucede en la plaza el día domingo, los yumbos o permanecen danzando afuera o es el preciso momento de la pambamesa, con la cual demuestran su reducido interés en el acto litúrgico y como Kathy Fine-Dare afirma esta pambamesa en el momento de la misa católica hasta representa: “su invertida representación y parodia de la Última Cena” (Fine 1991, 176).

La revitalización de la yumbada en Cotocollao se ha dado en estos últimos 13 años gracias a grupos familiares herederos de esta tradición y a nuevos miembros entusiastas, luego de casi veinte años en que se había suspendido o al menos perdido su intensidad en la esfera pública. Ahora doy paso a Javier Herrera, miembro y danzante de la Yumbaada de Cotocollao quien me explica su vinculación con la yumbada en el año 2002 dentro de un proceso de investigación sobre las costumbres de Cotocollao donde trataba de conseguir información sobre lo que pasó con las yumbadas e identificó a una señora que vendía tortillas y era una de las que auspiciaba la fiesta:

Cada vez que pasaba por el parque Guayaquil le preguntaba qué pasaba con la yumbada y me decía ‘eso se perdió’ [...] Hasta que un día que pasé por ahí me dice: ‘va a haber una yumbada en la casa del pingullero, es el don Benjamín Simbaña que vive por la Mena del Hierro... ya le he de dar averiguando’. Esta fiesta era hecha por los hijos de don Benjamín que querían hacer la fiesta como hacían antes (entrevista a Javier Herrera, danzante yumbo mate, Quito, 11 de junio de 2011).

Este sentimiento de los hijos de don Simbaña de hacer las cosas como hacían antes, ese respeto por los mayores que tiene Fanny Morales antes de tomar decisiones como cabecilla y ese deseo profundo de todos los danzantes de mantener la esencia de la fiesta como sus padres y sus abuelos lo hicieron, tiene algo fundamental como afirma Botero: “Al celebrar una fiesta, el indígena tiene en cuenta algo que para él es fundamental: los antepasados también la celebran” (Botero 1991, 29) y además de que ellos la viven y como lo que los mayores hacían era bueno, hay que mantenerlo para mantener el bienestar para todos.

Fanny también me contó que cuando ella era niña y adolescente, la yumbada duraba al menos 8 días y que las sobremesas luego de la danza en el parque se realizaban en su casa.

Actualmente dura tres días donde la danza no para, una vez concluidos los días de fiesta, los bailarines y sus familias vuelven a sus vidas cotidianas, muchos de ellos hasta el próximo año. Pero coincidimos con Luis Fernando Botero¹⁰ en que la yumbada “no es por el simple hecho sociológico de reunirse, sino por lo que aquí llamamos interacción simbólica que el grupo estará realmente integrado” (Botero 1991, 13). Es decir, que los participantes de la yumbada comparten al interior profundos símbolos, afectos, modos de ver la vida que hacen posible esta hermandad o amistad de yumbos danzantes.

¿Quiénes son los miembros de la Yumbada? En la vida cotidiana los bailarines son obreros residentes de diversos barrios. “Aunque se conocen mutuamente por bailar juntos cada año, no son de una sola parentela... Transformados en yumbos, sin embargo, forman una confraternidad indisoluble” (Salomon 1992 [1981], 460). Y es por esta razón que creo que la experiencia de la danza no sólo se alimenta durante la fiesta, sino que la propia cotidianidad de cada familia, sus cuerpos encarnados de la danza, alimentan de alguna manera este espacio donde se percibe claramente que no es sólo el prestigio de danzar públicamente o la simple experiencia lo que mueve a los danzantes a continuar año tras año sino como percibió Fine-

¹⁰ Para el autor “cuando se realiza la interacción simbólica se refuerza el sentido de pertenencia a un grupo. Afectivamente se renueva el sentimiento de que no se está solo en el mundo, que no se es un ser aislado, sino miembro de un grupo que le respalda, le protege y está ahí como referente continuo” (Botero 1991, 14).

Dare: tenía la impresión de que el elemento más importante para lograr éxito en una fiesta, además de la fe y el dinero, es la amistad que uno tiene con otros con los que se puede contar para obtener todos los ingredientes necesarios para una celebración apropiada” (Fine 1991, 151). Esa amistad que se construye desde el encuentro de sus cuerpos en la danza, en el comer y beber juntos en la pambamesa, en el visitarse en la casa aunque sea por un momento.

Y así hasta la actualidad, la familia Morales-Simbaña cabecilla de la Yumbada de Cotocollao, mantiene viva esta confraternidad para año a año convocar a más de 50 bailarines de diferentes orígenes a este espacio comunitario que por alguna razón o razones no deja de congregarse al Parque de Cotocollao, manteniéndose como una expresión viva dentro de un actual barrio urbano: “El bailar en la plaza de Cotocollao, sin embargo, no es una ‘actividad urbana’. Muchos de los bailarines provienen de las áreas rurales que desde mucho tiempo atrás han reconocido en Cotocollao un lugar central significativo; poderoso, y tal vez sagrado” (Fine 1991, 137) y que si bien fieles en la creencia de la importancia de mantener una tradición de los mayores viva, también se han abierto y flexibilizado dentro de algunos aspectos como la participación de las mujeres y niñez en la danza que antes era prohibida, lo cual también nos da otros temas o líneas de análisis importantes para desarrollar como son el género y la intergeneracionalidad en la experiencia de ser parte de la yumbada.

Hoy la fiesta es sostenida a través de un acuerdo que los miembros de la yumbada denominan ‘apoyo’ por parte de la Administración Zonal La Delicia del Municipio de Quito, quien costea los gastos más fuertes de la fiesta, pero antes no era así:

Las fiestas pagadas por los Runa puede que duren varios días e involucran cientos de dólares en gastos, mediante el endeudamiento en efectivo o en especies (jochas). Los priostes y priostas deben alquilar los bailarines y el acompañamiento musical, comprar alimento y licor, adquirir los fuegos artificiales y su lanzamiento, y pagar los servicios del sacerdote (Fine 1991, 140).

Este acuerdo ha permitido sostener la realización de la fiesta año tras año desde el año 2003 y de alguna manera los miembros de la Yumbada de Cotocollao han logrado manejar la relación con la Institución para que este apoyo no implique de ninguna manera una ‘usurpación simbólica’¹¹ en términos de Guerrero (2004) y donde la fiesta se sigue desarrollando en los términos que los yumbos y su cabecilla deciden:

¹¹ Sobre la usurpación simbólica Patricio Guerrero además acota: “La usurpación simbólica no solo que es un proceso necesario para el ejercicio de la colonialidad del poder, sino una condición que el poder necesita para

Veíamos que no utilice la fiesta como una cuestión política, cuidar mucho el priestazgo. No se habla de priestazgo, sino de ayudas, colaboraciones, porque un prioste es el que se mete a su cargo toda la fiesta y a ese prioste tenemos que darle entradas, agrados, y ahí toda esa cosa que hemos obviado por todo el gasto que se da en un prioste, hemos visto colaboradores. Uno de esos colaboradores es el Municipio (entrevista a Javier Herrera, danzante yumbo mate, Quito, 11 de octubre de 2015).

Las especificidades sobre la preparación, la fiesta y el cierre y retorno a la cotidianidad de la Yumbada de Cotocollao y los roles que cumplen cada uno de sus miembros, las desarrollaré con profundidad en el capítulo etnográfico de este estudio. Esta introducción nos ha llevado a develar las multicapas que encierran a Cotocollao y a la Yumbada de Cotocollao, pero lo más interesante no está en el pasado y en las memorias que reconstruye, sino sobre todo en lo que va actualizando en el presente: “el acto de bailar es mucho más que una representación costumbrista del pasado, sino una constitución procesal de la historia misma, puesto que los bailarines transforman sus identidades en las que sugieren sus máscaras y trajes típicos” (Fine 1991, 167-168). Su presencia en la plaza, en el barrio y en la ciudad, nos recrea las imágenes de que indígenas, negritos¹² y otros personajes periféricos (como las vendedoras de comidas ambulantes) habitan la ciudad actualmente y exigen un derecho a ser parte de la esfera pública, lo que hace frente desde sus cuerpos a los discursos de mestizaje con el cual se ha constituido nuestro país desde los años sesenta¹³ y que a pesar de los grandes avances que se han dado por la interculturalidad y la convivencia, enfrenta grandes desigualdades e incomprensiones: “no es que no capte los principios de la llamada civilización, sino que encuentra a muchos de ellos inaceptables, incompatibles con su modo de vivir y con su racionalidad específica” (Botero 1991, 27).

Y otro punto interesante de porqué una danza como la yumbada, que tendría poco que ver con los indígenas serranos, ha sido acogida y mantenida en tiempos contemporáneos porque a los yumbos históricos:

que dicha colonialidad se recree, para que las situaciones de dominación se invisibilicen y el orden dominante se legitime y no pueda ser impugnado” (Guerrero 2004, 36)

¹² Los ‘negritos’ son otros personajes que están en la Yumbada de Cotocollao a partir del segundo día de la fiesta y que son una parodia de los negros libres de Esmeraldas. Se explicará con más detalle este personaje en el capítulo correspondiente a la descripción de la fiesta.

¹³ Esta corriente de pensamiento se denominó indigenismo y *consideraba al indio en el contexto de una problemática nacional*. Era la búsqueda de una identidad nacional en base a la indianidad. El *indigenismo* al ser un igual al *nacionalismo*, terminó siendo una política de corte populista. (Favre 1998).

Sus territorios naturales no les fueron quitados con tanta fiereza ni su relación espiritual con el mundo natural se permitió que estuviera comprometida. Al igual que el negrito, el yumbo ha vivido en un medio ambiente ajeno a los serranos, capaz de suministrarles pimienta, algodón, sal, hojas de coca, y, lo que es más importante, poderes para curar la enfermedad y la envidia relajante. Al igual que el negrito, el yumbo representa el intercambio de productos y conocimientos de las tierras bajas, y por lo tanto riqueza no relacionada con el mercado de valores (Fine 1991, 175).

Por eso los yumbos danzantes y todo su mundo espiritual hoy en la ciudad de Quito, nos lleva a preguntarnos si: “¿esos elementos precristianos tienen alguna función en la actualidad y por eso han permanecido a través del tiempo?” (Botero 1991, 12). ¿Son un relato, una puesta en escena, un performance necesario para poder convivir en la ciudad? Consideramos que sí y que posiblemente como hipótesis expresan para cada danzante o miembro de la yumbada una forma de vivir diferente a la misma idea civilizatoria, contra la Iglesia que somete, el Estado que los excluye, la sociedad que los quiere blanquear y todo lo que en la vida cotidiana nos somete y no nos deja ser. A través del ritual de La Matanza o *Yumbo Huañuchiy* develan claramente que su relación con la naturaleza, con los animales, con la vida y la muerte es muy diferente a la que plantea el mundo moderno, tal vez por eso, como afirma Jara al inicio de este acápite, todos de alguna manera anhelamos a ese hombre de la selva, a ese ideal mítico de una vida más equilibrada o diferente con el mundo y la yumbada sea una forma de generarlo. En una ciudad como Quito, en un barrio bricolaje como Cotocollao el performance de la danza puede ser una resistencia desde el cuerpo, la mente, el espíritu, los afectos, es un sentipensar¹⁴ vivo.

¹⁴ El uso de este término viene del antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero (2010), quien es amigo muy cercano de la Yumbada de Cotocollao y define el sentipensar como un abrimos a otros saberes pero sumando las afectividades entre estas sabidurías (Guerrero 2010).

Capítulo 2. La Yumbada de Cotocollao otras dramaturgias

Las fiestas tradicionales del Ecuador han sido en diversa medida de gran interés desde diferentes miradas sociales. Para la antropología y las ciencias sociales, las yumbadas de Quito y de otros lugares del país no son la excepción. La Yumbada de Cotocollao, cuyos inicios, desarrollo y revitalización hablamos en el capítulo anterior, ha sido nombrada también en varios estudios. Desde la antropología, destacaré a dos investigadores cuyos aportes y miradas, también han aportado a construir diversas interpretaciones de esta fiesta como espacio ritual de identidad indígena quiteña suburbana desde Frank Salomon y como discurso de autodeterminación y poder local con Kathy Fine-Dare. Finalmente, para cerrar este capítulo haremos el planteamiento teórico-metodológico con el cual buscamos interpretar la Yumbada de Cotocollao como experiencia performática ritual y artística a través de la danza y el lenguaje de los títeres.

2.1. Frank Salomon: la Yumbada de Cotocollao como ritual de la identidad indígena quiteña suburbana

Salomon es un antropólogo estadounidense reconocido como un referente importante en los estudios andinos y ecuatorianos de la época. Realizó entre 1975 y 1978 un trabajo de campo fruto de su relación con las yumbadas de Zámbriza, Rumiñahui y El Inca, de donde sale su estudio más importante alrededor de este tema denominado: “La ‘Yumbada’: un drama ritual quichua en Quito”, que se centra en el momento denominado *Yumbo Huañuchiy* (Matanza del Yumbo), que corresponde al último día de fiesta en la yumbada actual. Salomon logra realizar una descripción densa y detallada de este momento y luego desarrolla una propuesta de interpretación.

Esta mirada que se encaja en los estudios simbólicos, en la primera corriente de pensamiento de Víctor Turner, nos será importante para nuestro estudio pues nos permitirá entender también la transición de este pensador central en nuestro estudio y cómo desde el símbolo termina en la antropología del performance, corriente a la que nos apegamos para este relato. Salomon va intentar definir una identidad indígena quiteña en los años setenta, para a través de su interpretación del ritual de la ‘matanza del yumbo’ reflexionar sobre “la situación histórica de los grupos indígenas quiteños” (Salomon 1992, 470) y visibilizar a los habitantes de las zonas suburbanas o periféricas con una existencia particular, dinámica y donde la fiesta es una forma de identificarse frente a la penetración de lo occidental en sus territorios ancestrales.

Si bien este estudio no se realizó con la Yumbada de Cotocollao, se puede emplear para entender a nuestro tema de estudio, pues como lo afirma Javier Herrera, quien danza como yumbo mate en Cotocollao:

Es la única persona [Salomon] que se había dedicado a estudiar a la yumbada... Es que la yumbada de Calderón, Cotocollao y El Inca tienen una sola matriz que es el pingullo, similar pero también tiene sus particularidades. Cotocollao tiene mucho parecido con El Inca. La matriz similar es la hacienda Carretas, en Collaloma (entrevista a Javier Herrera, danzante yumbo mate, Quito, 11 de octubre de 2015).

Los aportes de este temprano artículo de Salomon son varios, pero es fundamental enmarcarlo en el contexto histórico del país y los debates teóricos que rodeaban a la antropología en la época para que la lectura que hagamos de Salomon pueda ser entendida en su propia temporalidad.

Desde los años sesenta hasta inicios de los años ochenta como de alguna manera lo explicamos en el capítulo anterior, según el historiador Enrique Ayala Mora, fueron años de transformaciones profundas en el Ecuador. “No se trataba solamente de un cambio en el producto básico de exportación (banano por petróleo), sino de un agotamiento del modelo agroexportador y del surgimiento e inicial consolidación de un nuevo modelo de dominación” (Ayala Mora 2008, 37). Procesos de urbanización, difusión de medios de comunicación, el desarrollo de la educación, dictaduras militares, y el cambio de la iglesia católica hacia una visión más social, como la figura de monseñor Leonidas Proaño, inspirado en la teología de la liberación y los principios de educación popular de Paulo Freire, fueron de gran impacto en las zonas rurales, indígenas y suburbanas. Fue una época de surgimiento de movimientos socialistas en toda Latinoamérica, de sindicatos de trabajadores y por tanto de intervención norteamericana en los países. Dentro de las medidas más fuertes de este período para el mundo indígena y rural en Ecuador estuvo la Ley de Reforma Agraria en 1973 (Ayala Mora 2008).

Por su parte y a la par, la antropología en Latinoamérica estuvo influenciada por el movimiento indigenista y se expresó en la antropología andinista como su más fuerte referente. El indigenismo fue conocido como un movimiento ideológico de expresión literaria y artística, también político y social, que considera al indio en el contexto de una problemática nacional. Es la búsqueda de una identidad nacional en base a la indianidad. El indigenismo al ser un igual al nacionalismo, terminó siendo una política de corte populista. (Favre 1998). Lo que significaba la continuidad de una ‘colonialidad del poder’ como dice

Anibal Quijano: “una condición histórica y geopolítica que deslegitima formas no occidentales de interpretar el mundo como conocimiento, situándolas en estadios premodernos para así instalarlas como representaciones no coetáneas” (Fabian citado por De la Cadena 2008), por lo que no estuvo exenta de fuertes críticas por varios sectores. John Murra, antropólogo rumano fue promotor del andinismo con otros como José María Arguedas en Perú. Frank Salomon fue discípulo de Murra y continuó muchas de sus investigaciones inspirado en estas líneas.

Murra viajó a varios países de Latinoamérica donde intercambió con otros antropólogos locales, motivando una emoción política, nacionalista y regionalista de pensar en “Indo-América, una comunidad imaginada de alcance sub-continental, que emergió de un pasado común, moldeada por tradiciones religiosas precolombinas e hispánicas” (De la Cadena 2008). Así mismo, varios intelectuales latinoamericanos promotores de esta corriente viajaron a Estados Unidos para avalar académicamente sus ideas y cada de uno de ellos estuvo: “impresionado con el vigor institucional de la etnología proveniente de las tradiciones boasiana, smithsoniana y de Harvard” (Salomon citado por De la Cadena 2008). Una de las ideas más fuertes y controversiales de este período es la de ‘mestizaje’, como un camino para América de dejar atrás su retraso y poder acceder a la vida moderna. Lo que también hizo surgir el concepto de ‘a-culturación’ acuñado por la American Anthropological Association y de los ‘estudios latinoamericanos’ que permitieron la apertura de fondos para investigación en nuestros países (De la Cadena 2008), claramente encaminados en los planes y objetivos del Estado norteamericano. Orin Starn sería de los primeros en levantar fuertes críticas al movimiento andinista en la antropología por “haber perdido de vista la revolución que organizaban los activistas de Sendero Luminoso, incluso en las comunidades donde algunos de ellos realizaban su trabajo de campo” (De la Cadena 2008) refiriéndose al caso del Perú en esta época. Dentro de este contexto histórico y de estos debates, se desarrolla el trabajo de Salomon en Ecuador.

Pero a pesar de esta corriente fuertemente indigenista que invadía nuestros países, los planteamientos del texto de Salomon en su trabajo sobre la yumbada tienen un aire un poco diferente, una ruptura, por la orientación que tiene su trabajo hacia la antropología simbólica que también surge a finales de los sesenta y es definida como: “un conjunto difuso de propuestas que redefinen tanto el objeto como el método antropológico, en clara oposición a lo que se considera como el ‘positivismo’ o el ‘cientificismo’ dominante, y otorgando una importancia fundamental a los símbolos, a los significados culturalmente compartidos y a

todo un universo de idealidades variadamente concebidas” (Reynoso 1998, 182), cuyos principales exponentes son Victor Turner, Mary Douglas, David Schneider, entre otros.

Salomon centra su etnografía en el llamado por él mismo ‘drama ritual’ *Yumbo Huañuchiy* (Matanza del Yumbo). Inicia describiendo cómo sus participantes son los habitantes de los suburbios industriales que “se disfrazan de shamanes selvícolas para representar un asesinato mágico” (Salomon 1992, 453). El autor afirma que a pesar de que la corriente indigenista estaba de alguna manera extinguiendo a las expresiones locales tradicionales según lo afirmaban los estudiosos de la época “la ‘yumbada’ ha florecido más donde ha habido mayor penetración de la industria y de las instituciones urbanas” (Salomon 1992, 458), por lo que su respuesta al porqué de este fenómeno la investiga en el contenido del ritual. Quizá por esto escoge a ‘La Matanza’, ya que es el momento de la fiesta con más elementos simbólicos y rituales. Así como promulga la antropología simbólica, a partir de este drama ritual, Salomon busca: “esclarecer la situación del quiteño indígena moderno” (Salomon 1992, 458).

Prosigue con la descripción de cómo se desarrolla ‘La Matanza’ a través de la identificación de sus personajes, sus roles, sus diálogos, sus acciones. La describe en esta época muy vinculada a la Iglesia y particularmente a la celebración de Corpus Christi, por lo que la misa, la procesión e imágenes católicas eran parte del enredo, por un lado, pero también describe otros elementos que son parte fundamental de la celebración: comidas típicas, el licor, la pambamesa. Llegado el momento de ‘La Matanza’ que es anunciado por la música que toca *mamaco* (urcumama en el relato de Salomon), se distribuyen los lugares de todos los yumbos en la plaza (antes se lo hacía a través de un diagrama en el suelo) y todos se ubican en dos filas largas simulando a la misma selva con sus lanzas bamboleantes para simular el movimiento de las ramas de los árboles. Allí se descubren dos personajes principales, el *huañuchij* (matador o verdugo) que intentará matar al *sacha cuchi* (puerco saíno).¹⁵ La persecución es larga, dan varias vueltas a la fila de yumbos, sin lograr encontrar a la presa. Pero al final, el cazador alcanza al saíno con su chonta y este cae muerto boca abajo.

¹⁵ “Dos de los yumbos, sin embargo, desempeñan papeles especiales. Uno se llama *huañuchij* (‘matador’) o ‘verdugo’. Este se declara ultrajado y lleno de odio contra uno de sus hermanos: ‘A esa persona tengo que matarla; matarla y comerla es mi deseo!’ (Generalmente no explica el motivo de su rencor). El ‘verdugo’ toma su lugar a la cabeza de la fila. Al otro extremo, desarmado, escondiéndose tras los hombros de un yumbo, está el objeto de su odio. Este yumbo se ha transformado mágicamente, en puerco saíno, *sacha cuchi*, para poder combatir a su enemigo. El combate mágico entre shamanes, por lo tanto, toma la forma de una caza de monte. El saíno, (Tayassu pecari) es en realidad el animal más agresivo de la selva suramericana, y el yumbo que asume su personalidad no es víctima meramente pasiva, sino más bien feroz” (Salomon, 464).

Inmediatamente el verdugo huye y lo persiguen algunos yumbos para atraparlo. Los monos van a traer la tusa del maíz, una piola y una cobija: “La tusa se mete debajo de la cobija y se amarra desde afuera, para formar un bulbo o protuberancia en la mortaja del muerto a la altura del rabo. Esta protuberancia representa la glándula almizclera dorsal del saíno” (Salomon 1992, 468). Es creencia que se debe quitar esta glándula al saíno inmediatamente muerto, sino la carne se pudre.

El asesino vuelto preso con las lanzas de sus compañeros retorna. Se le exige resucitar al hermano muerto: “El asesino vuelto curandero recibe los instrumentos de la medicina mágica: lanza, tabaco, trago, y ramas de eucalypto o datura” (Salomon 1992, 469), medios con los que luego de retirar la protuberancia, finalmente logra volver a la vida al yumbo caído. Los hermanos se reconcilian y después de ‘soplar mano’ vuelve la danza en regocijo, momento en el que se termina este ritual. Este momento de la fiesta de la Yumbada de Cotocollao en una estructura similar se mantiene hasta el día de hoy en el tercer y último día de la fiesta. En el capítulo etnográfico desarrollaremos con más detalle los detalles actuales de este particular momento.

Releer a Salomon busca destacar sus aportes al estudio de las yumbadas en general a lo largo del tiempo, pero, nos permite actualizarlo en la experiencia concreta de quienes la viven hoy. Además, aporta a desnaturalizar las formas en las cuales representamos a expresiones que relacionamos con el mundo indígena, lo cual está ligado íntimamente con la construcción de identidades esencializantes que la mayoría de las veces se elaboran desde fuera.

Para iniciar, Salomon brinda una importante descripción sobre quiénes eran parte de la yumbada:

Habitantes de los suburbios industriales que rodean a Quito por el norte y noreste... entre fábricas y multifamiliares... En la vida cotidiana los bailarines son obreros residentes de diversos barrios. Aunque se conocen mutuamente por bailar juntos cada año, no son de una sola parentela sino que han sido reclutados por los priostes o sus diputados en todos los alrededores. Transformados en yumbos, sin embargo, forman una confraternidad indisoluble” (Salomon 1992, 457, 460).

Esta descripción se aplica a la Yumbada de Cotocollao, pues hasta la actualidad son diversos grupos familiares de clase popular que habitan en barrios aledaños a Cotocollao quienes se encuentran para danzar cada año. Pero lo más interesante en Salomon es la percepción de una ‘confraternidad indisoluble’ como yumbos, aspecto que es evidenciable para quienes hemos

asistido varios años a la fiesta y que es el eje de motivación para esta investigación, comprender los sentidos que genera este espacio a sus participantes y que hace que año tras año estén presentes y formen esta colectividad tan integrada durante los días de fiesta a través de sus cuerpos danzantes.

El concepto de identidad indígena quiteña que planteó Frank Salomon es interesante y problemático a la vez. Interesante porque la construye como una que: “no se deriva de postulados a priori. Se va formulando y reformulando continuamente, como producto de la experiencia histórica” (Salomon 1992, 478). Problemática porque si bien está claro que el espacio de la yumbada recompone un lazo, una necesidad de pertenecer a algo, esto actualmente no necesariamente se centra en el pertenecer a una etnia en particular, aunque a una práctica sin duda. Quedarnos en el concepto de identidad indígena por tanto puede quedar corto para comprender toda la red de relaciones y sentidos que esta colectividad yumba está generando, aunque no lo excluye.

¿Cómo se actualiza este concepto de identidad indígena quiteña hoy? Para responder a esta pregunta, puse en diálogo al texto de Salomon con Javier Herrera, miembro actual de la Yumbada de Cotocollao y su propia experiencia dentro de la danza. Para empezar el diálogo, Javier me compartió una fotografía publicada en la cuenta de Facebook de La Yumbada de Cotocollao¹⁶ de 1975.

Foto 2.1. Hacienda Carretas (Carapungo)



Fuente: Jervis (2016).

¹⁶ Página oficial de la Yumbada de Cotocollao disponible en: <https://www.facebook.com/yumbada.cotocollao>

JAVIER. Así es como Frank Salomon habría visto a la Yumbada si hubiera estado en la Hacienda Carretas. Y vio que los yumbos hablaban quichua por eso dice ritual quichua... El momento que dijo que es un drama ritual quichua, está metiéndole en una nacionalidad quichua y le mete en un cajón donde no están los yumbos.

Evidenciamos que dentro del mundo de 'lo indígena' en el Ecuador ha habido una fuerte tendencia a homogenizar su caracterización en lo quichua, lo cual invisibiliza la diversidad de etnias indígenas que son parte del territorio.

La imagen nos permite identificar además de los personajes de la fiesta 'disfrazados' con atuendos que se relacionan al mundo indígena, a un público 'vestido' a diferencia de los bailarines con ropa claramente reconocida como indígena: anacos, sombreros, rebosos, pero también hay otros cuya vestimenta emplea ropa 'mestiza', aunque podría decirse que quienes están ahí pertenecen al mundo indígena o se identifican con él. Finalmente, el escenario de la Hacienda Carretas para la fiesta, sigue vinculándolos con la vida que huasipungueros vivieron ahí siglos atrás y donde la fiesta era de los pocos, pero fundamentales espacios de encuentro, reivindicación y por qué no decirlo de rebeldía.

Sería erróneo afirmar con total seguridad si la yumbada como fiesta tiene un origen quichua, yumbo, inca o de otro tipo, en palabras de Herrera en la actualidad la Yumbada de Cotacollao no es un espacio indígena: "Es mestizo, la misma presencia de yo [Javier], lo hace mestizo". Aquí surgen varios cuestionamientos: ¿qué es lo mestizo? ¿quién define lo mestizo? ¿qué significó y significa representarse como mestizo? Remitiéndonos nuevamente a la fotografía y recordando los preceptos del indigenismo en nuestros países, se entiende cómo el 'parecer mestizo', el 'representar al mestizo' en la cotidianidad es un dispositivo de inclusión en un país que atravesaba transformaciones profundas y que 'representar al indígena' en la fiesta también era y es un recurso válido de válvula de escape de nuestra 'ancestralidad' dentro de los códigos que se permiten en las urbes hasta hoy.

Pero por otro lado, también está la libertad de poder representarme o nombrarme y desplazarme a través de aquellas identidades con las que me siento más a fin o que me aseguran una mayor integración social, por tanto son significados no totalizantes como afirma Trinh Minh-Ha: "... no deberíamos dar por sentado que el significado queda cerrado con lo que se dice o se muestra" (Trinh 1991, 223) y si bien en 1975 lo que encontró Salomon en la Yumbada fue a danzantes hablando quichua y la imagen nos remite a personajes con muchos de los elementos visibles de lo indígena, esto no implica necesariamente que hablamos de una

identidad indígena única y menos en la actualidad, donde la participación en la yumbada está dada por personas de diverso origen social y cultural como también lo afirma con acierto Javier. Es fundamental no dejar de cuestionar las formas en las que desde afuera se han construido los elementos que definen qué es indígena y qué no, Salomon claramente desde los estudios andinistas aportó en los años setenta y ochenta a esa construcción de lo indígena desde una mirada occidental de construir otredad, aunque la actualizó al contexto del indígena viviendo en las ciudades, enfrentando transformaciones profundas, habitando estos grandes espacios y redefiniéndose en función de estos factores.

La Matanza¹⁷ es un momento de clímax dentro de los tres días de fiesta de la Yumbada de Cotocollao por la gran riqueza simbólica que abarca y tal vez por esta razón Salomon se centró en este drama para su análisis. Un tema importante que evidenció Salomon dentro de La Matanza y que considero se aplica a lo largo de los tres días de fiesta es la “marcada división de los roles en papeles piadosos, correctos y cristianos, por un lado, y por otro, papeles que destacan lo salvaje, violento, y satírico” (Salomon 1992, 458). Como en otras fiestas tradicionales de nuestros países, el sincretismo entre la religión católica impuesta durante la colonización y las prácticas de los pueblos naturales¹⁸ (originarios) es evidente y si bien, la Yumbada de Cotocollao desde ya más de 10 años se alejó oficialmente de la celebración del Corpus Christi y de la Iglesia Católica, conserva dentro de su performance una mixtura de elementos que denotan el dinamismo de la cultura, así la presencia de orden y desorden, tradición y modernidad, nos hablan de cómo sus participantes encuentran nuevas formas de interpretar la tradición para así poder reproducirse en la modernidad.

Dentro de los elementos católicos en el ritual, se conserva la realización de la yumbada relacionada a un santo o virgen, en el caso de la Yumbada de Cotocollao, la imagen de San Sebastián, que ya explicamos con un poco más de detalle en el capítulo anterior. Elementos como el prioste y el priostazgo, las loas y bracerantes que describe Salomon ya no existen en la actualidad, pero más debido a factores económicos del costo de sostener estas formas de gasto de la fiesta que son sumamente altas y que hoy han sido resueltas por negociaciones con

¹⁷ La Matanza es el ritual clímax de la Yumbada que actualmente acontece el tercer día de la fiesta (último día) por la tarde. Consiste en la representación de una cacería en la selva, donde todos los danzantes se transforman en la misma selva (árboles) menos dos yumbos que son previamente elegidos por los mayores para uno ser cazador y otro representar a un saíno. En esta representación el cazador termina por matar al saíno que luego se transforma en yumbo. Quien lo mató es obligado a resucitar a su hermano yumbo muerto a través de prácticas shamánicas y el ritual culmina cuando se logra este propósito y se retoma la celebración y la danza.

¹⁸ Empleo este término de naturales, al ser la forma en que uno de los antiguos cabecillas de la Yumbada de Cotocollao, lo hacía al referirse a ellos mismo.

autoridades locales como el Municipio de Quito, familias comprometidas y sus propios recursos. En este aspecto de lo católico, destaco la reflexión de Salomon de que su presencia responde a la propia voluntad de los participantes y no a una imposición para quedar bien con autoridades de lo central, su fe en ciertas expresiones del catolicismo es real y por tanto no es que exista una marcada división entre lo católico y lo pagano como afirma Salomon, una dualidad entre dos mundos. Una relectura puede brindarnos un contexto más rico y complejo como la posibilidad de que el bailarín yumbo comparta los dos mundos, sea los dos mundos, el ‘civilizado’ y el ‘auca’ por tanto “habita un mundo dos veces sagrado” (Salomon 1992, 478).

Finalmente, el paralelismo de la muerte de Jesús con la muerte en la yumbada tiene mucho más que ver con una lectura del propio Salomon desde una mirada occidental, aunque Salomon es judío. Para Javier: “De que hay una cuestión crística hay, pero no de Jesús...”. Queda claro aquí que Salomon tal vez emplea esta analogía como una forma de explicar a la comunidad científica un aspecto particular de la cosmovisión de la Amazonía: “La ciencia definida como el enfoque más adecuado para el objeto de la investigación sirve de estandarte para cualquier intento cientificista de promover la función paternalista de Occidente como sujeto de conocimiento y su historicidad de lo Mismo” (Trinh 1991, 240). Al plantear esta analogía que para Herrera no tiene sentido, se entiende que el autor habla desde una autoridad etnográfica particular donde en realidad están tratando de entenderse a sí mismo al emplear sus propias categorías para nombrar el mundo y las prácticas de los otros y no abrirse a otros paradigmas para comprender la relación vida-muerte, transformación-resurrección desde otra forma de mirar la misma vida, algo que es totalmente entendible para la época de este estudio. En cambio, los elementos de desorden son los que más se mantienen y están reflejados dentro de la danza, como cuando habla Salomon de los Negros: “Los ‘molecañas’, disfrazados de negros de Esmeraldas, traen machetes, pistolas, y botas de trago, con las cuales parodian la supuesta violencia de los esmeraldeños. Con chistes groseros se mofan del público y de todas las normas de la urbanidad” (Salomon 1992, 459). Estos son personajes que junto a los capariches y la vaca loca¹⁹ están presentes desde el día sábado donde se celebran las llamadas ‘vísperas’ de la fiesta que se realizan el sábado en la noche junto a un enorme castillo de

¹⁹ Los negros, capariches y vaca loca son personajes que aparecen en la fiesta desde el día sábado de las vísperas y se quedan hasta el final de la fiesta, pero cada uno mantiene su propio espacio de performance en la plaza. Los capariches representan a los antiguos barrenderos de la ciudad de Quito y la vaca loca es un sujeto disfrazado con una estructura con cuernos reales de vaca. Estos personajes se explicarán a detalle en el capítulo etnográfico.

luces. Y como los describe Salomon su función es animar la fiesta a través de sus bromas e interacción directa con el público, su desorden aun así está dentro de las convenciones del mundo occidental. Pero el accionar de los yumbos va más allá: “Ambos, ‘molecañas’ y yumbos, son de la selva, pero los yumbos son más que selváticos: son auca” (Salomon 1992, 459). *Auca* fue un término ampliamente empleado por los mestizos para nombrar a los indígenas amazónicos cuyo significado es “salvaje, pagano, enemigo” (Ibid), un concepto que representa todo lo opuesto a la cristianidad y a la civilización urbana y de alguna manera un uso discriminatorio. El uso del término ‘salvaje’ debe ser comprendido desde quien lo nombra, es posible que si diéramos la oportunidad de nombrarse a sí mismos a quienes vienen de la misma cosmovisión amazónica, un término más apropiado podría ser *sacha*, que en su traducción del quichua significa selva o de la selva o tal vez *sacharuna* y *sachawarmi*, que abriría la posibilidad de asimilar una serie de valores que los naturales de la selva dan al término y a lo que puede representar ‘ser de la selva’. Desde nuestra mirada occidental el nombrar muchas veces se mantiene desde su histórico uso peyorativo que al final de cuentas sigue planteando dicotomías entre la modernidad de unos pueblos frente al retraso de otros. Nombrar se vuelve un ejercicio arriesgado y totalizante en términos de Trin Minh-Ha, pues minimiza las posibilidades complejas y diversas de explicación que puede tener un fenómeno social y la ocultación de una postura: “La licencia para nombrar, como si el significado se presentase para ser descifrado sin ninguna mediación ideológica. Como si especificar un contexto solo pudiese resultar en la finalización de lo que se muestra y se dice” (Trinh 1991, 242). En este caso, lo que se mira y se dice de la yumbada siempre será solo una parte de la compleja matriz de significaciones y orígenes que esta expresión puede llegar a tener. Nuestra lectura desde la experiencia particular de quienes viven la fiesta, quiere sumar aportes a este complejo espacio que es la fiesta.

Por otro lado, cuando Salomon deja de nombrar, resultan muy interesantes sus interpretaciones sobre este espacio propio de la yumbada:

La humanidad auca habita el espacio infinito de la naturaleza, y vive en intimidad con ella. Los yumbos, hijos de una unión entre la tierra y el hombre -urcu mama y rucu- son parientes de todo ser viviente, y hasta pueden transformarse en animales y plantas. Para ellos es posible cualquier transformación, hasta la de muerte a vida. Pero, si bien no se establece para ellos barrera entre lo natural y lo humano, por esta misma razón tampoco existe solidaridad entre los seres humanos. Los ‘hermanos’ yumbos viven a la vez en fraternidad, y en la más cruel

rivalidad. Son mutuamente peligrosos, y por esto tienen que vivir dispersos en la selva (Salomon 1992, 475).

Salomon definitivamente hace sus más ricos aportes en su contacto directo con el trabajo campo, así otro aspecto interesante es la descripción minuciosa que hace de los tipos de disfraces de yumbos que hay y que existen hasta hoy: *mate yumbo* y *lluchu yumbo*. Una de las descripciones más bellamente detallada es la del mate:

El mate yumbo se hace conspicuo por su bultosa manta, densamente cubierta de mitades de calabaza seca, las cuales suenan a cada paso (en la onomatopeya quichua chal-chal, chal, chal). Esta vestimenta le da un aspecto de una robustez sobrehumana. Lleva en la cara máscara de malla de alambre, y sobre la cabeza, una peluca de cabellos castaños o negros desgreñados. Sus inmensos hombros los cubre con pañolones de rayón en colores chillones, y su cabeza con la lacha o corona de plumas. Este artefacto genuinamente amazónico con luminosos colores de amarillo, rojo y azul, encuentra un eco en los collarines de celofán que ornamentan sus lanzas de chonta (Salomon 1992, 459).

Un documento con esta descripción tan viva creemos también ha podido colaborar a la supervivencia de los trajes como los vemos hasta el día de hoy.

Foto 2.2. Javier Herrera de yumbo mate durante la pambamesa



Foto de la autora.

Otro aspecto que Salomon menciona sobre los personajes y los trajes es que “aunque todos los bailarines son hombres, gran parte de los *lluchu yumbo* se disfrazan de mujeres yumbas

utilizando blusas de tupido y hermoso bordado, y el anacu o falda indígena, generalmente en colores extraños como un rosado casi radioactiva o un azul lustroso” (Salomon 1992, 460). Históricamente en la danza solo estaban los hombres adultos, la presencia de las mujeres ha estado pero como acompañante y aunque hoy en la Yumbada de Cotocollao sí bailan las mujeres, así como jóvenes y niñez, es verdad que la mayor parte de hombres se disfrazan de mujeres yumbas, un aspecto interesante que nos plantea la hipótesis de la necesidad de la energía femenina dentro de esta danza ritual, que también tiene fuertes conexiones con elementos identificados como femeninos como son el agua y la luna. Así como sobre entender la importancia de los dos géneros, hombre-mujer en la danza que son fusionados en el hombre que se disfraza de yumba y qué puede expresar en este performance.

Salomon también deja mencionada la idea de que los yumbos: “han abandonado sus identidades cotidianas y sus nombres cristianos para aceptar sus nombres de baile. Estos generalmente son nombres de los volcanes, o cerros menores de la montaña” (Salomon 1992, 460), expresión que nos lleva a reafirmar que en la yumbada hablamos de varias identidades que confluyen y se representan, pues son a la vez un danzante disfrazado -sea hombre, mujer o ambos-, pero también es un cerro, un shaman y natural de la selva. Así afirma que:

Cada yumbo o yumba es un poderoso shamán (*yachaj, samiyuj*), a quien su ‘madre montaña’ ha confiado la capacidad de matar y curar mágicamente, de entender las voces de plantas y animales, y de transformarse en cualquier forma de vida que sea indomable” (Salomon 1992, 460).

Esta figura de shamán es fundamental dentro del ritual de la Matanza que describe Salomon pues además de las significaciones profundas para los miembros de la yumbada y quienes acompañan, muchos asistentes a la celebración no dudan en ingresar y pedir a alguno de los yumbos mayores les realice una ‘limpia’. Ellos con trago, tabaco y la chonta realizan estas prácticas en las que los beneficiados tienen fe real de sus poderes de sanación. Además, deja abierta la posibilidad a otras dimensiones donde existe la yumbada que son más espirituales y que también según testimonios de algunos danzantes está relacionada a los sueños, un espacio pendiente por comprender.

La ‘Matanza’ es por esta razón también uno de los actos más performáticos, desde la perspectiva de interés de este estudio, pues solo se conquista luego de tres días seguidos de estar juntos en la danza, sin parar, como menciona Salomon. Para Javier, la danza permite experimentar:

La belleza, el arte, la espiritualidad, cuando estás bailando te conectas y es un trance... Solita la danza va armando su ritmo, su armonía, su equilibrio y eso te mueve el espíritu. Sin necesidad de tomarse una medicina, de pronto una cerveza, un traguito. A veces sin necesidad de eso llegas a un éxtasis, algo muy bonito que lo sientes orgánicamente, espiritualmente y también mentalmente (entrevista a Javier, Quito, 11 de octubre de 2015).

Pero a parte de estos temas que deja planteado el antropólogo, quizá el aporte más importante de Salomon en su interpretación sobre la yumbada en Quito es cómo a partir de la interpretación del ritual de la ‘matanza del yumbo’ hace una reflexión sobre “la situación histórica de los grupos indígenas quiteños...” (Salomon 1992, 470) y visibiliza a la comunidad suburbana con una existencia y dinámica viva frente a los grandes centros políticos y económicos y por tanto con su propia lógica y voz:

El indígena suburbano (sea en tiempos incaicos, sea en la actualidad) cuando mira hacia el centro de Quito ve un poder imperial, civilizador, expansionista, centralizante: y cuando toma su vista hacia las afueras, ve una realidad contraria: ajena al gobierno estatal, ajena a la civilidad, extremadamente descentralizada, insumisa y libre (Salomon 1992, 471).

Para esto, Salomon recuerda el nexo histórico del centro con lo suburbano: “Desde tiempos preincaicos, han mantenido nexos de intercambio económico con los Yumbos históricos... y con los Quijos de la Amazonía” (Salomon 1992, 472), gracias a la cual Quito se proveía de productos tanto de la Costa como de la Amazonia, pues estos grupos como grandes comerciantes recorrían todas las regiones del país, lo que los llevó a conocer muy bien también sus culturas: “En efecto ellos perfeccionaron una síntesis transandina que ninguna estructura estatal ha podido igualar hasta la fecha” (Salomon 1992, 472).

Por esta razón las yumbadas para Salomon no son solo una fantasía, sino que sus elementos están asentados en la experiencia personal e histórica de sus creadores. Por otro lado, en el tiempo de la investigación del antropólogo, la relación del país con la selva se había incrementado con la extracción petrolera que estaba en auge y también con el servicio militar debido a las guerras con el Perú: “La selva está cobrando una importancia creciente dentro de la cultura ‘nacional’ (Salomon 1992, 473) y por tanto “la representación ritual de elementos selváticos viene a ser, con el pasar del tiempo, arma cultural antes más que menos poderosa” (Salomon 1992, 473).

Para Salomon la totalidad de este drama ritual constituye: “una antifonía entre dos visiones de la potencialidad humana: por un lado, la humanidad auca, y por otra la humanidad ‘civilizada’” (Salomon 1992, 475). Lo ‘civilizado’ como incapaz de relacionarse con plantas y

animales: “Se ha perdido el poder de transformación y de conmutación entre vida y muerte. Pero en cambio se ha ganado la solidaridad entre seres humanos” (Salomon 1992, 476) y por otro lado lo ‘auca’, como incapaz de poder vivir en solidaridad aunque maneja las artes de la resurrección y la transformación y su estrecha vinculación con la naturaleza, nos habla en el fondo de esta doble naturaleza de lo humano que convive en ambos mundos, de éstos dos seres que anhelamos ser pero que en la vida cotidiana son difíciles de fusionar, pero que de alguna manera en la representación de la fiesta se hacen visibles.

Lo ‘indígena’, para Javier Herrera, yumbo mate de la Yumbada de Cotacollao, sobrepasa una identificación étnica con aspectos visibles o tangibles comunes como la vestimenta, la apariencia corporal, los rituales. Está más inserto en el día a día, en la forma de ser, de expresarse, en formas de relacionarse con otros de manera más comunitaria. ¿Y lo indígena como Javier lo ve está presente en la yumbada? “Sí está presente, con muchas trabas territoriales de este sistema capitalista. Es complicado porque como que no encaja en esta forma de ser”. La relación identidad y territorio se hace presente en esta expresión de Javier, y frente a una ciudad que ha usurpado históricamente las tierras a sus antiguos habitantes, el concepto de identidad indígena se desdibuja y se convierte en acciones elegidas; claro está, dentro de marcos y códigos culturales conocidos, como advierte Judith Butler al hablar del género, otra identidad esencializada: “el género es un ejercicio de la libertad, lo cual no quiere decir que todo lo que constituye el género sea elegido libremente, sino únicamente que incluso hasta lo que se considera no-libre puede y debe ser afirmado y ejercido de alguna manera” (Butler 2012, 18). Así mismo hoy, en un tiempo donde la autoidentificación étnica²⁰ es una opción, el sentido de pertenencia con ciertas formas de ser en la cotidianidad, enriquece y complejiza mucho más lo que puede ser llamada una ‘identidad indígena’. La historia de los habitantes de Quito es fruto de flujos que confluyen hasta hoy, lo que hace imposible hablar de una identidad única como lo expresa Javier: “Hay identidades... Pero una identidad quiteña indígena no hay... Hay varias identidades presentes y búsquedas de identidades dentro de la Yumbada... Papá Pedro (antiguo cabecilla, papá de don Segundo Morales) decía nosotros somos naturales y decía ‘hay que estar unidos blancos y naturales’, pero sus hijos nunca se identificaron ni indígenas, ni blancos, ni naturales. Son yumbos danzantes, se disfrazan de yumbos, el resto del tiempo son mestizos, viven en un barrio

²⁰ En Ecuador, para captar la etnicidad de las personas a partir del Censo 2001 y en el proceso de homologación que se realizó con el INEC para definir a la variable étnica, se ha establecido utilizar el concepto de autoidentificación. Esto significa que las personas autocalifican su pertenencia étnica. Tomado de: http://www.siise.gob.ec/siiseweb/PageWebs/glosario/ficglo_etnlen.htm

mestizo”. Aquí volvemos a un punto analizado al inicio de este capítulo donde además de volver a surgir las preguntas sobre lo que significa identificarse como indígena o mestizo, el hecho de afirmar que ‘se disfrazan’, implica una separación y afirmación de una identidad diferente en su cotidianidad y se acerca más al término de representación o performance, que interesan a nuestra propuesta teórica.

Experiencias así entran en el campo de lo político ya que para Javier la yumbada es también un espacio de resistencia frente al sistema capitalista, lo que coincide con la propuesta de que: “El significado puede ser político sólo si no se deja estabilizar fácilmente y no se basa en ninguna fuente de autoridad única, sino que la vacía o descentraliza en todo caso” (Trinh 1992, 235). Esta aproximación de diálogo entre la visión de Salomon y la experiencia concreta busca aportar a la superación de la hegemonía en las investigaciones sociales donde reina el dualismo mente-cuerpo: “El pretexto para perpetuar semejante división es la creencia de que las relaciones sociales están determinadas y, por consiguiente, dotadas de objetividad” (Trinh 1992, 231), cuando se puede entender que la vida social está siempre reformulándose, reconstruyéndose, destruyéndose y volviéndose a redefinir, por lo que ni la postura de Frank Salomon fue la verdad absoluta ni última, como no lo es la de Javier Herrera, ambas experiencias responden a un tiempo, espacio, mirada particular. Una desde fuera, desde su propia temporalidad y conceptos y otra desde adentro, desde el hoy donde se sigue configurando y transformando este espacio denominado yumbada. Pero ambas aportan a este inacabado proceso de comprensión de la vida social donde lo mágico, lo irracional, así como la estructura, las leyes, los símbolos, tienen su valor y se configuran recíprocamente.

Finalmente, Salomon concluye que “la identidad indígena quiteña no se deriva de postulados a priori. Se va formulando y reformulando continuamente, como producto de la experiencia histórica” (Salomon 1992, 478), por lo que lo quiteño o lo indígena quiteño como afirmaría Salomon se ha alimentado históricamente más del potencial de las relaciones interregionales, de la diversidad, de los suburbios, que de una identidad étnica única y central basada en el rechazo de lo extraño (Ibid). Frente a los fuertes discursos de la ‘cultura nacional’ promovido por el movimiento indigenista con grandes dificultades en lo concreto, experiencias como la yumbada para Salomon lograron una:

Síntesis cultural de lo selvático con lo serrano. No es en los ministerios ni en los rascacielos de Quito que se está creando la representación cultural adecuada a esta nueva realidad, sino en los barrios periféricos de la ciudad, donde cada año, los bailarines yumbos elaboran sobre el

milenario trama del ritual imágenes del proceso intercultural que va creando cada vez más dinámicamente, una integración cimentada en la diversidad (Salomon 1992, 479).

No sabemos si síntesis sea el término adecuado para esta manifestación, pues nuevamente caeríamos en definiciones totalizantes, pero sí nos permite comprender de mejor manera la dinámica compleja con los cambios y transformaciones que las fiestas de origen indígena han tenido en espacios urbanos como Quito y visibiliza la acción activa y con lógicas particulares que manifiestan los suburbios siempre invisibilizados en la historia y desarrollo de la ciudad, pero que encuentran en la fiesta una posibilidad de reaparecer con fuerza.

Salomon me brinda importantes elementos para entender la situación de los habitantes de los suburbios en las ciudades y sus resistencias, pero también para problematizar el concepto de identidad indígena, buscar superar los dualismos cuerpo-mente a través de las categorías de performance, experiencia y memoria y, sobre todo, poner mucha atención de mi postura como investigadora y para estar más atenta en este peligroso ejercicio de nombrar. Tal vez sea más interesante una escucha activa, sensible y sentipensante donde ellos elijan sus propias formas de construirse o representarse, desde sus experiencias particulares.

2.2. Kathy Fine-Dare: más allá del folclore, la yumbaba una vitrina de autodeterminación y poder local

Kathleen Fine-Dare es también antropóloga de origen estadounidense, actualmente profesora de antropología y estudios de género y miembro del Programa de Nativos Americanos y Estudios Indígenas. Fine-Dare es la investigadora que más años ha acompañado a la Yumbada de Cotacollao y cada verano, viaja a Ecuador a seguir con investigación de campo en el país. Si bien esta antropóloga inició su carrera siguiendo los debates teóricos del mismo Salomon, su permanencia y contacto con Ecuador desde finales de los setenta hasta la actualidad, ha permitido que sus investigaciones sobre Cotacollao y específicamente sobre la Yumbada de Cotacollao estén vinculadas a debates más contemporáneos en áreas como políticas culturales y repatriación, teorías postcoloniales, género, entre otros temas de interés que ha desarrollado principalmente en Sudamérica y con nativos americanos en su país.²¹

²¹ Referencias tomadas de la hoja de vida de Fine-Dare publicada en:
http://faculty.fortlewis.edu/fine_k/CVWEB2013.htm

Foto 2.3. Kathy con capariches en San Enrique de Velasco, 1988



Fuente: http://faculty.fortlewis.edu/fine_k/

Ella arribó a Ecuador un poco después de Salomon:

Llego aquí en el año setenta y nueve, para ver lo que estaba pasando con las investigaciones arqueológicas en Cotocollao... Pero me sorprendí al ver la yumbada, porque había leído un artículo de Frank Salomon, mi profesor de la Universidad de Illinois, que decía que ya la yumbada no pasaba en la zona norte de Quito (entrevista a Kathy Fine-Dare, Quito, 28 de junio de 2015).

Este encuentro hizo que cambiara su tesis de doctorado a las formas en que las personas de las afueras de la ciudad se apropiaban de lo indígena para hacer frente a los cambios y desafíos de la urbanización²². Pero Kathy regresó muchos años después con una beca Fulbright de profesor en 2004-2005:

Me di cuenta que la yumbada que estaba casi muerta a fines de los noventa por los problemas económicos del país, había renacido. Entonces busqué otra manera de investigarlo como parte del seno de esta zona. El papel de la mujer, el simbolismo de género de la yumbada. Para Cotocollao la yumbada parece ser parte de la identificación del pueblo entero y los cambios de derechos de las mujeres, los derechos de gente que tiene menos recursos se juntan en esa manifestación cada año y por eso ha sido algo muy importante para mí seguir estudiándola (entrevista a Kathy Fine-Dare, Quito, 28 de junio de 2015).

²² El fruto de esta investigación es el libro Cotocollao: ideología, historia y acción en un barrio de Quito publicado en 1991, donde una parte de la investigación incluye también a la Yumbada de Cotocollao.

El fruto de este segundo proceso de estancia en el país, está sintetizado en el artículo: “Más allá del folklore: La yumbada de Cotacollao como vitrina para los discursos de la identidad, de la intervención estatal, y del poder local en los Andes urbanos ecuatorianos” que consiste en un estudio sobre el resurgimiento de la Yumbada desde el año 2013 con la participación de un nuevo actor, el Municipio. Este texto supera la visión de Salomon y comprende que “Hoy, esta fiesta resurge enredada en el ámbito local de la familia, de las redes sociales, y de la resistencia a todos los que desean manifestar poder para crear su propio sentido de la identidad” (Fine-Dare 2006, 56). Así su lectura está centrada en la problemática del poder, la identidad como política y las relaciones con la autoridad local.

¿Qué pasaba en este momento en nuestro país? Los finales de los noventa e inicios del año dos mil fueron momentos de inestabilidad política y económica de alto nivel que provocaron varios cambios presidenciales por derrocamiento liderados por los movimientos obreros e indígenas. Estábamos ya dolarizados, con un gran número de compatriotas, muchos de ellos de zonas rurales, como migrantes en varios países del mundo fruto de la crisis que dejó el feriado bancario y el cambio de moneda. A la par, desde el año noventa, el movimiento indígena se había consolidado y posicionado dentro de la esfera pública con sus demandas propias y varias conquistas, quizá una de las reflexiones más interesantes sobre este último período es justamente en el ámbito de la cultura:

En medio de un vigoroso despertar de los pueblos indígenas, avanzó la conciencia de la diversidad de la sociedad ecuatoriana y la necesidad de preservar los valores de todos sus componentes mestizos, indígenas y afroecuatorianos. Se abrió paso un nuevo proyecto nacional de la diversidad, que avanzará junto con el gran esfuerzo de forjar una sociedad intercultural... Las mujeres, al cabo de varias décadas de reclamo por mayor participación, han encontrado ciertos espacios en la producción cultural. Su contribución al sistema educativo es mayoritaria. A inicios del siglo XXI, la cultura ecuatoriana rica, compleja y diversa, ha expresado en muchos sentidos la aguda recesión, que han determinado la reciente historia nacional (Ayala Mora 2008, 42).

Y en el campo de la antropología, los debates y discusiones estaban alrededor de corrientes de pensamiento como el postestructuralismo, el feminismo, el giro reflexivo, orientalismo, globalización y postmodernidad, como las más importantes para este estudio (Del Olmo 2005). Así los temas de interés para los estudios en nuestros países estaban alrededor de muchos de los temas que Fine-Dare tiene entre sus temáticas de interés: alteridad e

interculturalidad, multiculturalismo, género, discriminación, movimientos sociales, globalización y transnacionalismos, entre otros.

Su estudio arranca con una descripción de Cotacollao como antigua parroquia rural llena de haciendas y de su historia más antigua como centro de intercambio precolombino para entender cómo pudieron llegar los yumbos a este sitio actual. Pero además hace una lectura con el presente, como un territorio de profundas contradicciones sociales, económicas y políticas: “puede observarse desde personas que duermen en las veredas, familias que no disponen de agua potable en sus viviendas y no pueden mandar a sus hijos a la escuela, hasta aquellas familias que viven en los lujosos condominios del Condado y son socios del Quito Tennis y Golf Club que queda en las cercanías del barrio” (Fine-Dare 2006, 57).

Contradicciones que como desarrolla Fine-Dare vienen desde su pasado rural de servidores de grandes hacendados o quizá más atrás me atrevería a decir, resistiendo en un espacio donde la urbanización arremete con fuerza hasta el día de hoy.

Desde la postura de ‘acto hermenéutico’ de Paul Ricoeur, Fine-Dare termina planteando que la “cultura en este sentido no es un texto que se lee pasivamente para descubrir sus misterios, sino algo que está produciéndose por medio de cada acto, cada discurso, cada desempeño, utilizando el pasado, el presente, y las esperanzas” (Fine-Dare 2006, 67). Este nuevo tono es también interesante ya que, si bien continúa el tema de la identidad como tópico central, se logra comprender que la identidad además de un campo de representación simbólica también puede ser comprendido como discurso y un campo de lucha de fuerzas en continua configuración.

A partir del mismo texto de Salomon sobre ‘la matanza’, la palabra yumbo se ha relacionado como sinónimo de *yachaj* o sabio, pero Fine-Dare cita a Norman E. Whitten (2002) para reflexionar sobre la posibilidad de leer a la yumbada también como un:

Reconocimiento del poder de los indígenas modernos, quienes, junto a otros movimientos sociales, han realizado protestas y caminatas con el fin de cambiar las leyes, de instalar justicia social, de construir partidos políticos, de crear su propia universidad, de botar a un presidente de su cargo, integrar al congreso nacional, y participar en un movimiento indígena global (Fine-Dare 2002, 58).

Así este poder simbólico de transformarse en un cerro con sus energías macho o hembra, no solamente se expresa en el mundo de lo mágico, espiritual y de los sueños, sino que se materializa en la interacción social al tomarse la plaza, al negociar con el Municipio, al abrir

paso para la entrada de ‘no naturales’ pero todo dentro del poder de este mundo indígena o no, que ellos mismo construyen y mantienen.

Un segundo aspecto útil del artículo de Fine-Dare es su descripción detallada de los actores directos e indirectos que han aportado a la revitalización de la Yumbada de Cotocollao en éstos últimos años, permitiendo visibilizar también las contradicciones y conflictos fuertes que esto genera y que es un aspecto fundamental a no descartar dentro del estudio de una manifestación cultural.

Desde los agentes indirectos, no deja de lado los contextos globales y nacionales que definitivamente influyen en lo local, como es el movimiento indígena con todo su accionar que en el área de la cultura:

También demanda una voz en cuanto a su representación en los proyectos nacionales para proteger y promover su ‘patrimonio’ por motivos de nacionalismo, de turismo, o de investigación e insiste en participar de una forma igual, en la gestión del patrimonio indígena tangible tanto como intangible (Fine-Dare 2002, 58).

Otro actor para ella es el mismo Estado ecuatoriano que ha generado varias políticas a través de sus ministerios de educación, cultura y turismo para el fomento de las identidades culturales como lo señala la Constitución de 1998 y de leyes como la de turismo que en el marco de descentralización expresa que la participación no se debe llevar a cabo sólo por municipalidades y los gobiernos locales, sino con iniciativa y participación comunitaria (Fine-Dare 2002, 59), sin dejar de evidenciar que estas políticas simplemente van a la par de las estrategias del capitalismo tardío y en función del consumo. Por eso conceptos como el patrimonio y el turismo han permitido por un lado el reconocimiento de los bienes tangibles e intangibles de las comunidades, pero también han sido usados para “despojar a las comunidades locales de sus propiedades tangibles e intangibles en el nombre del otra gran intangible, ‘la humanidad’” (Fine-Dare 2002, 60). Pero a pesar de sus peligros, plantea también cómo los movimientos de base e indígenas pueden resistir o aprovecharse de esta situación de acuerdo a sus necesidades y propios intereses, por tanto, su participación no es pasiva ni desinteresada.

Esta lectura nos invita a dejar de lado esa mirada inocente y prístina sobre ‘lo indígena’ como algo casi inmaculado que se mantiene o debe mantenerse libre de ideologías. Más bien hace hincapié en entenderlos en su verdadera riqueza y complejidad.

Y dentro de los agentes directos, nos permite conocer un poco más a detalle a los miembros al interior de la yumbada, ya no como una sola masa de actores, sino con nombres, apellidos, jeraquías y funciones dentro de esta pequeña comunidad. Don Benjamín Simbaña (+), el ‘mamaco’ o pingullero, don Pedro Morales (+) antiguo cabecilla de la yumbada, fueron los interlocutores directos de Fine-Dare para explicar a todos los personajes que participan dentro de la danza. Destaca en esta aproximación a los ‘miembros de la yumbada’ el tomar en cuenta a las mujeres, quienes como caso particular en la Yumbada de Cotocollao ya están integradas a la danza, pero aún más importante Fine-Dare logra visibilizar la presencia histórica y fundamental de cuidado que han ejercido las mujeres y que sostiene la fiesta: “La mayor parte del trabajo vinculado con el baile es llevado a cabo por las esposas de los danzantes y otras familiares. Ellas cosen, compran, cocinan, cuidan-en suma, están pendientes de todo que pasa afuera y dentro de la escena de la danza” (Fine-Dare 2002, 61).

Sumada a esta reflexión sobre la presencia de lo femenino en la danza, existe una ponencia²³ de la misma Fine-Dare donde desde una óptica feminista en las prácticas y discursos de la yumbada actual, la autora permite visibilizar la situación de las mujeres en las zonas donde “hay luchas contra la violencia íntima, el sexismo, el alcoholismo, y la discriminación étnica y de clase” (Fine-Dare 2013, 1) y por otro lado entender que el mismo concepto de yumbo al ser multivocal implica una “especie de ‘fricción’ que vincula lo masculino a lo femenino, lo indígena a lo no-indígena, la sierra al oriente, y otros binarios que se encuentran transformados en las áreas de empeño, de representación, y de resistencia” (Ibid). Este texto será muy útil para entender algunos aspectos del performance del personaje de ‘la yumba’ dentro de la danza, sus vinculaciones mágicas y su poder y la presencia misma de la energía de lo femenino que está muy evidente en aspectos clave de la fiesta como sus personajes centrales: el mamaco (síntesis de madre y padre) y con apelativos como el ‘taita-mama del baile’ al referirse al gobernador/a.

De este texto se puede también comprender parte de la historia de cómo las mujeres conquistaron también el espacio de la danza desde su propia presencia y resistencia, de las problemáticas que experimentan principalmente las mujeres dentro de la fiesta y cómo lidian con ellas y un aspecto también poco explorado que es la misma sexualidad que con gran fuerza está presente en esta danza y que merecerá espacio en el trabajo de campo.

²³ Texto de la ponencia compartido por la misma autora, pertenece al Sexto Encuentro de Ecuatorianistas – LASA, del año 2013 en la ciudad de Cuenca, con el título: “Género y fricción en las prácticas y los discursos del Yumbo de y en la Yumbada de Cotocollao”.

La Iglesia de Cotocollao fue otro actor importante que estuvo presente hasta el año 2007, cuando el nuevo párroco “se apropió de la lanza de chonta de uno de los danzantes” (Fine-Dare 2002, 61) lo que causó gran malestar entre los danzantes y provocó la separación por completo de este actor de la yumbada y su relación con el Corpus Christi que hasta ese año se mantenía. Otros actores importantes fueron el Centro de Danza de Cotocollao y el Taller Cultural Kinde que “tiene como un reto principal el reforzamiento cultural de algunas prácticas expresivas, sagradas, y tradicionales” (Fine-Dare 2002, 67), este último un grupo familiar que decidió vincularse a las danzas ancestrales como un espacio de terapia y sanación para los problemas de violencia intrafamiliar del que fueron conscientes eran víctimas sus familias y allegados.

Finalmente está el nuevo ‘prioste’ por así decirlo, aunque para los yumbos se lo maneja como apoyo o colaborador no como prioste: el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, al que Fine-Dare dedicará un espacio especial por la gran preocupación que ha generado el tema de la folclorización de las festividades cuando hay intervención estatal de algún tipo y cómo han sabido manejar esta situación los yumbos para mantener el apoyo que es vital para la fiesta pero sin que esto implique una injerencia directa en cómo realizan la fiesta.

En los años de la alcaldía de Paco Moncayo se impulsó una política de “la cultura como prioridad en la gestión municipal y parte de la vida e idiosincrasia de la población del Distrito” (Espinosa Apolo citado por Fine-Dare 2002, 62), esta política sumada a la descentralización y participación comunitaria en la ejecución de obras y proyectos hizo posible crear una ‘alianza’ entre la Yumbada de Cotocollao y la autoridad municipal. Así la Administración Zonal Equinoccial del Municipio de Quito ‘La Delicia’ colabora desde 2003 de varias maneras a la yumbada: alquiler de los buses para la ‘recogida de los yumbos’, afiches y brochures promocionales, el costo del castillo que se quema en la noche de las ‘vésperas’ y es muy costoso, préstamo de equipos electrónicos, realización conversatorios y talleres y la renovación del mismo Parque de Cotocollao para transformarlo en un espacio adecuado para la danza (Fine-Dare 2002, 63). Colaboraciones que han generado también problemas y sobre todo sospechas dentro de algunos participantes para la autora. Fine-Dare como resultado del diálogo directo con los miembros de la yumbada de ese entonces y de personeros del mismo municipio percibió que el temor más grande es que:

La participación del Municipio con sus intereses impulsados por el Estado para fomentar el turismo cambiaría ‘lo tradicional’ y ‘lo espiritual’ de la yumbada en algo más bien folklórico

como está sucediendo en muchos sitios del país que efectúan sus bailes en cualquier tipo de celebración” (Fine-Dare 2002, 64).

Entonces, ¿la participación del Municipio en los gastos más importantes de la yumbada, implica que esta ahora sea folclor? Para Fine-Dare es algo más complejo que eso, debe ir más allá de esta etiqueta:

Esta cuestión de si es folclor o es más folclorizada, para mí no es importante. Es lo que es para la gente, lo que sienten, lo que necesitan y los porqués de salir, de vestirse. Y si el Municipio quiere tomar fotos para hacer propaganda, está bien, pero esto no quiere decir que es menos que... sino que es diferente... el siglo XXI es para esto (entrevista a Kathy Fine-Dare, Quito, 28 de junio de 2015).

¿Qué sucede hoy alrededor de esta relación con el Municipio de Quito? ¿Si no hay folclor, qué es ahora la Yumbada de Cotocollao al estar vinculada a una entidad estatal? ¿Cómo es el performance de los danzantes frente a la institucionalidad y de la institución frente a los yumbos? Algunas de estas dimensiones reintegramos en la construcción de nuestra propuesta teórica a la luz de la experiencia performática liminar del trabajo de campo.

Fine-Dare cierra su artículo haciendo una reflexión sobre tres aspectos que han resaltado en su recorrido por los factores que han revitalizado la fiesta pero que también generan ambivalencia y conflicto. El primero es la construcción de la idea de un ‘Estado festivo’ basado en las reflexiones del antropólogo David Guss (2000) llegando a la conclusión de que la inmersión de la cultura en los flujos globales no ha sido tan desastroso como se anticipaba, pues la gente ha sabido negociar con estas situaciones, descubriendo nuevas estrategias (Fine-Dare 2002, 64), lo cual se apega muchísimo a lo que ahora es la Yumbada de Cotocollao y cuyas particularidades buscaremos comprender mejor desde su performance.

El segundo son las ideas de diferenciación y modernidad, en base al caso de Chachapoyas abordado por David Nugent que relata cómo la gente marginalizada pudo incorporarse al estado peruano sin perder sus identidades locales (Fine-Dare 2002, 65). Para la antropóloga desde su experiencia percibe como “los moradores pueden sentirse modernos sin perder sus identidades locales-y aún más buscar nuevas formas para realizar sus diferencias” (Fine-Dare 2002, 65). Estos contextos que dentro de las políticas de identidad abren la posibilidad de fondos para el desarrollo de lo local pueden “dar lugar a una ‘usurpación simbólica’ lo que inquieta al antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero (2004) pero al mismo tiempo abre espacio, en otros lugares, para la creación de una identidad indígena que fue robada hace

siglos” (Guerrero 2004), lo que nos remite nuevamente a la participación activa, consciente de las comunidades en estas negociaciones y en la creación de nuevas producciones de sentidos. Finalmente, plantea la idea del colapso del arco hermenéutico que fue explicado al inicio de este acápite al “pensar en la cultura como un texto compuesto de algunos discursos de actos verbales y ejecuciones” (Fine-Dare 2002, 66).²⁴ Es preciso entender el folclor más allá de su significado tradicional relacionado a la presencia o no de lo ‘auténtico’, pues esto nos llevaría nuevamente a definiciones totalizantes o esencialistas y no permite entender a estas manifestaciones como coetáneas y en permanente lucha y negociación de nuevos sentidos. Ir más allá del folclor nos invita a comprender la participación activa de sus actores –en este caso los miembros de la yumbada- en sus búsquedas particulares:

La línea entre lo que antes llamaba el folklore-i.e., las prácticas que no tienen conexión obligada a sus orígenes históricos (lo cual a veces quiere decir, en forma oculta, a sus raíces raciales)-y las prácticas culturales denominadas "auténticas" se ha movido desde el ámbito de la práctica en sí hacia las motivaciones, las intenciones, y la praxis (Fine-Dare 2002, 56).

Coincido con lo mencionado por Kathy durante nuestro diálogo, lo más importante para mi estudio son, por un lado, los sentidos que la Yumbada de Cotocollao tiene para sus propios miembros, los objetivos y planes que ellos quieren alcanzar a partir de este espacio, el reconocimiento que esta práctica les permite alcanzar como dueños y actores activos de sus grupos familiares, de su comunidad y frente a la ciudad. Por otro lado, y vinculado a ello, mi propio posicionamiento y práctica performática en torno los títeres, puso de manifiesto en la práctica la producción y reproducción identitaria a través de la conjunción entre ritual y arte.

Kathy señalaba que en conversación con miembros del Taller Cultural Kinde, que también bailan en la yumbada surgieron expresiones de que sus razones para danzar era saber si:

¿Somos indios, o somos kitukaras, o somos yumbos, o somos simplemente nativos de aquí? Por medio de vestirse de yumbo... se presenta una oportunidad, quizás más importante que nunca, para resolver las contradicciones de una sociedad complicada y confusa (Mendoza citada por Fine-Dare 2002, 68).

Por eso Kathy mira a la yumbada de Cotocollao como una:

²⁴ Por ejemplo, al pensar en el turista como una de las causas de la folclorización de las fiestas, Fine-Dare explica que si ellos viajan a “lugares lejanos y posiblemente peligrosos, esperan que no exista un quiebre entre realidad y representación. Por esta razón, no es necesario transformar todos los aspectos de la cultura pública en algo inauténtico sólo porque algunos turistas van a asistir. Lo que queremos señalar es que el proceso es más complejo” (Fine-Dare 2002, 67).

Vitrina para ver ‘las maneras múltiples de ser indígena’ (Albro 2006) en las áreas urbanas de los Andes en el siglo XXI. Aunque los movimientos para los derechos humanos y los discursos para la pluriculturalidad e interculturalidad han logrado mucho, todavía es un riesgo acercarse a esta identidad sin ‘jugarlo’ en el sentido quechua de ‘pugllay’, o un juego para conocer y vivir (con la posibilidad de perder) la vida (Fine-Dare 2002, 68).

Al concluir mi diálogo con Fine-Dare y mi recorrido por su investigación, pregunté, ¿por qué tantas personas incluyéndote a ti, vuelven cada año a la Yumbada?

La yumbada ha cambiado bastante, pero es una forma para que gente de diferentes sectores, diferentes experiencias, puedan venir y experimentar un simbolismo tan grande que todos pueden disfrutar y poner sus propias interpretaciones.... La gente de todo el mundo busca el sentido de las cosas, por medio de cosas que son sociales, espirituales, religiosas y culturales y la yumbada es una oportunidad cada año para la gente de juntarse. (entrevista a Kathy Fine-Dare, Quito, 28 de junio de 2015).

La Yumbada de Cotocollao ha sido relatada, escrita, puesta en escena desde la antropología como un espacio de identidad indígena urbana, como un espacio de autodeterminación y poder local donde la identidad es un discurso y sus aportes particulares. Mi interés a partir de estas valiosas dramaturgias es ir un paso más allá de la búsqueda de identidad y el discurso. Quiero adentrarme en la experiencia propia de la fiesta en sí, para construir de manera colaborativa, una nueva dramaturgia que permita comprender desde la polifonía entre sus propias voces y la mía, las motivaciones para convocarse tan comprometidamente año tras año y cómo su performance está produciendo en la praxis otras formas de habitar las urbes.

Foto 2.4. Kathy regresa cada verano a participar de la yumbada y continuar sus investigaciones



Foto de la autora.

2.3. Planteamiento teórico-metodológico para experimentar la Yumbada de Cotocollao

¿Cuáles son las consecuencias conceptuales
de pensar sobre la cultura
como un verbo en vez de un nombre,
un proceso en vez de un producto?
—Dwight Conquergood

Para esta construcción dramaturgica de la vida y experiencias de los miembros de la Yumbada de Cotocollao, mi gran marco de referencia es la antropología visual, y en ella, el campo de abordaje de las relaciones entre arte y antropología (Clifford 1988, Marcus y Myers 1995, Foster 2001, Schneider 2006, Andrade 2007, Wright 2010). Si bien esta relación fue constitutiva de la disciplina antropológica desde sus orígenes, especialmente desde el culturalismo boasiano centrado en el interés por la cultura material y los museos, entre la década de 1920 y 1950 dejó de ser central por la preponderancia dada al trabajo de campo, sobre todo por el funcionalismo británico. (Borea, 2017). En América Latina, los inicios de la antropología se vincularon, como mencioné anteriormente en las contribuciones de Salomon, con los movimientos indigenistas y sus proyectos modernos de construcción de identidades nacionales. “En ese contexto, los estudios del arte de los grupos indígenas y campesinos como elemento de identidad y de imaginario nacional es central en la discusión antropológica y folclórica” (Borea 2017, 15).

En la década de 1960, la preponderancia del enfoque estructuralista en antropología se centró en la decodificación de los patrones semánticos del arte y los objetos. En respuesta al estructuralismo clásico, la antropología simbólica estudió los significados en su contexto, especialmente, las interpretaciones indígenas del arte. En ese marco, las contribuciones del antropólogo Víctor Turner fueron claves al situar el “significado en la acción de los actores y movilización de símbolos en contextos” (Borea 2017, 15).

La década de 1980 presentó una ruptura significativa en la disciplina antropológica, en un contexto de crisis de la modernidad y sus postulados de verdades absolutas, objetivas y neutrales. La crisis de la representación, o del llamado giro etnográfico, estuvo marcada por la influencia de los estudios postestructuralistas y poscoloniales. En tal contexto, la escritura etnográfica reflexiva y las propuestas experimentales en antropología visual, se posicionaron críticamente al desafiar categorías coloniales relacionadas con la construcción de

conocimiento. La antología “*Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*” editado en 1986 por James Clifford, un historiador de antropología y George Marcus, un antropólogo y crítico de las tradiciones “realistas” en escrituras etnográficas, aparece como el gran ícono de este movimiento. Esta perspectiva abordó críticamente las condiciones de posibilidad del encuentro del trabajo etnográfico, teniendo en cuenta la trayectoria y el lugar de enunciación desde el cual la o el investigador se sitúa como un actor más, para articularse de distintas maneras a las agendas políticas y reflexividad de los actores con que desarrolla su trabajo investigativo.

A partir del giro etnográfico, el vínculo entre arte y antropología también se modificó. “More recently, in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life” (Marcus y Meyers 1995, 1). Marcus y Meyers (1995) hacen un recorrido de la influencia del arte en el trabajo y teorías antropológicas, así como del trabajo antropológico en la producción de arte y plantean tres relaciones históricas importantes entre arte y antropología:

First, the concerns of anthropology have been one primary source of innovation for the creation of avant-garde work in the modern art world... Second, the assimilation and placing of anthropological discourse within art's own field has always been one of the operations of art discourse... Third, this use of anthropology by the art world has depended upon the authority and concepts that have constructed anthropological knowledge about "the primitive" having a certain stability... them as a different form of life, served to disrupt dominant conventions during several moments in the history of modern art (Marcus y Meyers 1995, 15-16).

La discusión desde hace ya varias décadas sobre los cruces entre arte y antropología continúa en vigencia puesto que: “Art continues to be the space in which difference, identity, and cultural value are being produced and contested” (Marcus y Myers 1995, 11). Frente a esta realidad del arte como productor y reproductor de gran parte de la vida cultural, la antropología no puede desligarse y el *tráfico* entre estos mundos es inevitable (Marcus y Myers 1995, Andrade 2007). El antropólogo X. Andrade toma el término *tráfico* de los estudios de las drogas ilícitas y lo considera más pertinente que hablar de “diálogo”, ya que este último sería inexistente. Plantea cuatro características del tráfico, para dar sentido a su concepto: su capacidad de transportar bienes simbólicos: “ideas, conceptos, preguntas y métodos, pero también estrategias de apropiación y recontextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo” (Andrade 2007, 1-2); su carácter “contaminante; lo

“ilícito” que devela lo problemático de la negociación entre las disciplinas y el mismo “capital simbólico” como bien lo dice Andrade: “sólo posible en los campos de la ilegalidad” (Andrade 2007, 2).

Mi propuesta teórico-metodológica se enmarca, en términos amplios, en este contexto teórico del giro etnográfico y dichos tráficos entre arte y antropología y propone un acercamiento a la festividad de la Yumbada de Cotocollao, desde la antropología visual y especialmente, el aporte de los estudios de *performance*. Los antecedentes de investigación sobre la Yumbada, con énfasis en aquellos que se centran en la geografía del norte de Quito: la Yumbada de Cotocollao, me son ampliamente útiles por sus contribuciones en diversos núcleos analíticos. De los estudios de Salomon retomo la importancia de analizar la identidad indígena quiteña como producto de la experiencia histórica, en un momento de profundos cambios sociales. Sin duda, las exhaustivas descripciones de la danza ritual son una gran referencia en esta problemática. Por su parte, Fine-Dare plantea una relectura relevante de los estudios de Salomon, y su contribución es sumamente significativa en términos teóricos y metodológicos. La autora analiza cómo la Yumbada, en las primeras décadas del siglo XXI ha resurgido como elemento de poder local, anclada a las dinámicas familiares, de las redes sociales y como medio de resistencia para crear su propia identidad, a través de vínculos estratégicos con los poderes establecidos, como el Municipio de Quito. Se centra en la problemática del poder y en la identidad como política, por lo tanto, configurada a través de contradicciones y conflictos.

Otro de los grandes aportes que retomo de Fine-Dare, como mencioné, es la reivindicación conceptual y metodológica de centrarse en las experiencias de las mujeres en la Yumbada. Al mismo tiempo que permite explorar las condiciones de desigualdad y violencia hacia las mujeres, plantea a lo “yumbo” como configurado multivocalmente y en fricción entre categorías binarias. Pone el acento también en las energías femeninas, y, por lo tanto, lo vincula con la magia y el poder.

Reconociendo tales contribuciones, mi propuesta presenta una exploración creativa en torno a los procesos identitarios al considerar un ejercicio de tensión permanente entre la fiesta/danza ritual de la Yumbada, con la creación (propia) de una obra teatral de títeres que crea y recrea esa experiencia. El eje conceptual clave, entonces, es *performance*, como experiencia que conlleva tanto la dimensión representativa como constitutiva de la vida social (Citro, 2006). Constituye una posibilidad estética, tanto como una decisión política y epistémica.

2.4. La antropología visual y los estudios de la *performance*

La historia de la ciencia ha buscado siempre hablar de fronteras, encontrar su campo propio y que se lo diferencie de los demás. Dentro de la discusión que nos compete, pensar el vínculo entre arte y antropología como tráfico nos invita más bien a: “Dar cuenta del carácter conflictivo de las micro-prácticas que se ponen a prueba durante el diálogo entre distintos saberes sancionados académicamente como campos o disciplinas” (Andrade 2007, 121). Las fronteras son un aspecto a complejizar y desde la mirada del tráfico nos permiten comprender su carácter principalmente ambiguo: “The central issue for modern art has been the relationship or boundary between "art" and “no-art” (Marcus y Myers 1995, 6). Ambigüedad que parte de la afinidad de las fronteras disciplinares del arte y la antropología hacia una matriz de conocimiento común: la definición de la vida social, es lo que ha generado planteamientos, metodologías y campos similares, por tanto, colaboraciones o tráficos.

La instancia que me permite analizar y reconstruir la experiencia liminal del tráfico es la de *performance*. El campo de la *performance* se constituye como un espacio interdisciplinar, y también como un subcampo de la antropología: la antropología de la *performance* (Víctor Turner 1987, Richard Schechner 1986; Diana Taylor 2001, John Dawsey 2006).

A antropologia da performance, que surge nas interfaces de estudos do ritual e do teatro, amplia questões clássicas do ritual para tratar um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, cultos, manifestações étnicas, movimentos sociais, e encenações da vida cotidiana. No encontro com questões de performance e performatividade, os próprios estudos de ritual se renovam (Dawsey 2006, 23).

Tal como sostiene Dawsey, se podría marcar el surgimiento de la antropología de la *performance*²⁵ entre los años 1970 y 1980 en los encuentros conceptuales entre Víctor Turner y Richard Schechner, que van del ritual al teatro y del teatro al ritual. En tal sentido, el mundo de la Yumbada de Cotocollao, es claramente una manifestación muy cercana a los conceptos de ritual, drama, personaje, representación y en la cual, su ‘puesta en escena’, su ‘dramaturgia’ y la performatividad de sus cuerpos y de los cuerpos de los títeres y titiriteros busca ser el corazón de esta investigación. Frente a la afirmación contundente de Erving

²⁵ La traducción de este concepto al español como representación es conflictivo. Su origen latino, *performare*, refiere a formar con destreza o con calidad. Pero es en el medio artístico (teatro) donde llegaría a significar ‘actuación’ o ‘representación’, la propuesta de establecer un vínculo semántico entre ambas acepciones, es el interés para este trabajo (Segovia en Schechner 2012, 12).

Goffman: “all the world’s a stage” (Turner 1988, 75), Turner plantea: “... if daily living is a kind of theatre, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process” (Turner 1988, 76). Al desenmarañar el relato, la dramaturgia de un espacio como la Yumbada de Cotocollao, podemos comprender las motivaciones, acciones y reflexiones que, a su cotidianidad, a sus grupos familiares y a la misma ciudad, aportan los performances de la fiesta popular.

Turner retoma una primera definición de performance de Singer:

Se trata de actuaciones que poseen un tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa organizado de actividades, ejecutantes y audiencia y que se desarrollan en un lugar y ocasión determinadas; constituyendo una “unidad de observación” en la que se expresan y comunican los componentes elementales o básicos de una cultura (Turner en Citro 2006, 84).

Esta fue una definición temprana que rescata el carácter representacional o simbólico de la performance, ya que sirve para expresar o comunicar “componentes de una cultura”. En tal sentido, Silvia Citro (2006) hace un repaso de los modos en los que se ha concebido a la *performance* y el vínculo que tiene con el contexto social, cuestión que me interesa remarcar en esta tesis. Identifica que el carácter simbólico o representacional del vínculo es uno de ellos, en los que a través de sus “actuaciones”, los performances podrían representar modelos económicos o estructuras sociales. O en otros casos, adquieren un sentido más instrumental, que contribuyen a consolidar creencias, valores o normas, cohesión social, entre otras. Citro remarca el gran aporte de Turner ya que contribuyó de manera decisiva a generar otra forma de entender las relaciones entre performance y contexto social (Citro, 2006, 86). Desde esta perspectiva, Citro resalta el carácter reflexivo de la agencia humana, es decir, a través de la *performance* las personas pueden conocerse mejor a ellas mismas y a las otras. También reconoce las dimensiones sensoriales y emotivas, al mismo tiempo que la liminaridad de la experiencia performática, ya que permite estar en lo cotidiano y en lo extraordinario al mismo tiempo, en la estructura y en la antiestructura. Otra característica relevante que Citro reconoce de diversos autores sobre la performance refiere a la capacidad de resistencia, es decir:

Pueden ser utilizadas estratégicamente por diferentes grupos sociales, para crear consensos, legitimar o disputar las posiciones de poder existentes. Pueden convertirse entonces en un medio para producir exclusiones o inclusiones, para actualizar y legitimar ciertas narrativas míticas o historias fundacionales y deslegitimar o invisibilizar otras, para imaginar/crear otros vínculos y experiencias sociales posibles, a veces contra-hegemónicos (Citro 2006, 87).

Lo relevante de esta propuesta de Citro para mi investigación es que, en cada *performance* concreto, se conjugan de manera específica estos vínculos con el contexto social y de hecho pueden coexistir. Y, además, en cada *performance* los actores sociales pueden expresar diversos géneros performáticos. De acuerdo con Silvia Citro:

Concibo a los géneros performáticos como tipos más o menos estables de actuaciones deducibles de los comportamientos individuales y que pueden combinar, en diferentes proporciones, expresiones verbales, corporales y musicales, recursos visuales e incluso, olfativos y gustativos. Estos tipos se caracterizarían por poseer un conjunto de *rasgos estilísticos* identificables, una *estructuración* más o menos definida y una serie de *percepciones y significaciones* prototípicas asociadas. Desde la perspectiva de la intertextualidad (Bajtín 1952; Voloshinov 1993), me interesa subrayar cómo todo género se construye con relación a otros, recurriendo a diversos grados de maximización o minimización de estos vínculos, y retomando los conceptos de textualidad y entextualización (Hanks 1989), remarcar la capacidad de un género para des-contextualizarse y re-contextualizarse en otro. Así, en los géneros performáticos es posible detectar ciertas marcas que evidencian conexiones con otros géneros y, por lo tanto, con otras prácticas histórico-culturales (Citro 2006, 88).

Aquí preciso remarcar que mi acercamiento al concepto de *performance* se dio a partir de la experiencia vivida, es decir, de experimentar en carne propia la posibilidad de tránsito entre arte y antropología. Mi interés de investigación, al principio de este proceso de tesis, se dirigió a explorar, desde un lugar más clásico en la antropología, los sentidos que los participantes de la fiesta, le daban a la danza de la Yumbada y vincularla con la memoria del espacio urbano. Fue un primer intento de distanciarme metodológicamente de un espacio, de personas, de una fiesta de la que venía participando como vecina del barrio, año tras año desde hacía más de una década. Sin embargo, en el transcurso del trabajo de campo, y con la convicción de entender a la antropología, tal como señala Ingold (2016) como una indagación generosa, abierta y crítica de las condiciones y los potenciales de la vida humana, surgió la motivación de crear una producción desde las artes escénicas. Mi profundo interés en esta área coincidió con el encuentro con Javier Herrera, danzante histórico de la Yumbada de Cotocollao, quien también estaba profundamente interesado en representar artísticamente alguna dimensión de la fiesta.

Durante la experiencia performática de la fiesta, como abordaré en el siguiente capítulo, me había llamado la atención la dimensión espiritual del ritual, el vínculo con los sueños y con los objetos materiales. Algunos de estos elementos coincidían con las motivaciones de Javier,

por lo que decidimos crear una obra de títeres. Así como Ingold, yo entendía a la antropología y al arte como “abiertas”, es decir, que no intentan llegar a soluciones finales que llevarían la vida social a una clausura, sino revelar los caminos a través de los cuales esta puede seguir andando. Este encuentro-descubrimiento significó una complejización de mi posicionamiento y una expansión de la noción de trabajo de campo. El situarme desde el cuerpo y desde la experiencia “nos lleva a entender la metodología a manera de tránsito al permitirnos producir sentido y conocimiento a través del movimiento y lo que surge en ese caminar” (Severino 2017, 51). La danza y los títeres serán abordados, entonces, como dos géneros performáticos de la misma performance, ambos también serán considerados instancias del trabajo de campo antropológico.

A partir de estos encuentros dialécticos entre arte y antropología, entre cuerpo y experiencia, entre memoria, creación y tradición, entre la capacidad de afectar y ser afectado/a, propuse como objetivos centrarme en tres instancias que se retroalimentan entre sí: la experiencia performática de la fiesta-danza ritual de la Yumbada, la experiencia performática de la obra teatral de títeres, co-creada por mí y un danzante Yumbo, Javier Herrera, titulada “Soy Yumba. El espíritu de las mujeres”, y la experiencia performática liminar entre ambas, es decir, los cruces, los tránsitos, los movimientos permanentes, co-constitutivos, entre representación y vida, entre trabajo de campo y trabajo teórico, entre producción de conocimiento y producción de cultura.

En este mismo sentido, Schechner concibe a la *performance* como un comportamiento “dos veces actuado” (twice behaved-behavior), en el sentido que transmite una serie de experiencias (pensamientos, sentimientos, memorias, etc.) a través de acciones reiteradas” (Taylor 2001, 2) como lo es la danza de la Yumbada de Cotocollao que se repite cada año y que pueden seguir repitiéndose de manera indefinida, pero que a la vez pueden traducirse en: “*transformances* porque provocan transformaciones en quienes las realizan: crean/refuerzan alianzas y consiguen resultados” (Bianciotti y Ortecho 2013, 10). A lo largo de estos casi 16 años de revitalización de la fiesta, muchas transformaciones se han dado, lo cual no ha hecho desaparecer este espacio de encuentro, sino que se han ido adaptando a diferentes circunstancias, necesidades y negociaciones para sus propios intereses como comunidad festiva.

Para Diana Taylor el performance es: “un fenómeno simultáneamente ‘real’ y ‘construido’, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente

independientes” (Taylor 2001, 2), por tanto, una posibilidad de lectura y comprensión más diversa y compleja del mundo vital. Y Víctor Turner explica la naturaleza del performance, dejando claro que, pese a que parte de la experiencia particular, no significa que no tenga una estructura, sino que más bien conviven ambas:

Performances are never amorphous or opened, they have diachronic structure, a beginning, a sequence of overlapping but isolable phases, and an end. But their structure is not that of an abstract system; it is generated out of the dialectical oppositions of processes and of levels of process (Turner 1988, 80).

La Yumbada de Cotacollao es una manifestación cultural que está inserta en el mundo de la vida y la historia particular de sus actores. Entendemos por tanto a performance como: “...una traducción, una transformación y, por lo tanto, un desplazamiento, una reelaboración, recreación en interpretación de lo relatado o de lo fijado por medio de la escritura” (Díaz 2008, 1). Así buscaremos visibilizar estas interpretaciones, voces y cuerpos desde sus/nuestras propias intenciones, para contrastarlos con las diversas lecturas que ya las ciencias sociales han dado a este espacio y aportar a una mirada más integradora.

2.5. Las posibilidades de algunos tráficos: entre fronteras, mutación y circulación

Para realizar estos tres movimientos entre las experiencias performáticas de la Yumbada, retomo el concepto de drama social y sus fases, propuesto por Turner. Para este autor, “Los dramas sociales movilizan razones, deseos, fantasías, emociones, intereses y voluntades, y sus desenlaces no son, no pueden ser, concluyentes, como no lo son las oposiciones entre los grupos y entre los individuos” (Díaz 1997, 5). Porque los dramas sociales contienen dentro de sí situaciones de crisis y conflictos que hacen necesarios espacios como la danza o el teatro para resolverlos o superarlos, pero, por otra parte, también contienen dentro de sí: “...tipos simbólicos —personas, lugares, momentos, acciones— que contribuyen a legitimar un modo de existencia social y ofrecen referentes para la acción” (Díaz 1997, 5) en la vida cotidiana. Por eso afirmamos que la fiesta y la vida cotidiana se retroalimentan.

Si partimos de la concepción de la vida como un fluir incompleto, inacabado, en proceso, dentro de la perspectiva de la *performance* éste no actúa sin la presencia de otro concepto fundamental que es la reflexividad. Reflexividad planteada como: “...una observación radical, extrema, de ese fluir, de ese fluir interrumpido ‘que está henchido de pasado y lleva en su seno el futuro’” (Díaz 1997, 8). Nos valdremos de la reflexividad, un elemento lleno de aspectos intelectuales, emocionales y espirituales para comprender cómo el danzante-actor se

mira a sí mismo, en el que el investigador-actor también recuerda mirarse a sí mismo, y los mueve a la acción e interacción. Dentro de este ‘mirarse a sí mismo’, Turner plantea el término de ‘homo-performans’: “...in the sense that a man is a self-performing animal – his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself” (Turner 1988, 81), el performance como un ejercicio fundamental para visibilizarse, recrearse y reinterpretarse.

La antropología es la ciencia de la alteridad, la cultura es su objeto y campo de estudio, es contextual, arbitra lo interdisciplinado, su autocrítica la hace atractiva (Foster 2001, 186). Todas estas características son compartidas en mayor o menor grado con los mundos del arte desde hace mucho tiempo, de ahí que como mencionábamos al inicio de este acápite, el ‘tráfico’ entre ambos es inevitable y puede ser muy provechoso. Coincido con Andrade que hablar de un diálogo es simplificar lo complejo de esta relación. Además, el tráfico tiene una postura militante frente a lo que acontece en las urbes como Quito donde el arte: “ha encontrado en lo urbano una zona de confluencias con la mirada etnográfica” (Andrade 2007, 5). El arte en el espacio urbano como aquella alternativa puntual y provocadora para hablar de manera crítica de los males de las grandes ciudades, de los discursos y experiencias de los invisibilizados en las periferias, es también mi apuesta política.

Como bien lo afirma X. Andrade, además de Ecuador, varios países de Latinoamérica dan cuenta de esa “preocupación de sus hacedores por reflexionar, cuestionar, disrumpir, ironizar o subvertir las fachadas públicas de la privatización y el progreso”. (Andrade 2007, 7) Dejando claro que esta crisis del espacio público que ya casi nada tiene que ofrecer a su ‘público’, de ciudades que hace mucho han dejado de ser para las personas sino para las máquinas y que se encuentra tan controlada desde los discursos institucionales, morales y de poder, debe ser develada en su complejidad desde la ilegalidad, desde una narrativa también subversiva como lo es el arte, y que en este caso lo tomo para entender los espacios de la fiesta popular. Desde el mundo del teatro, particularmente en Latinoamérica, casos como el teatro antropológico, el teatro documental; compañías de teatro como el Teatro de los Andes en Bolivia, el Yuyachkani en Perú, Teatro Ensayo y Malayerba en Ecuador, son ejemplos contundentes de una producción teatral que va más allá de la estética, se han convertido en una trinchera para la creación de un discurso político, cuestionador de la vida social y que intentó recrear las particularidades de las cotidianidades y luchas de los pueblos latinoamericanos.

La Yumbada de Cotocollao desde su propio lenguaje artístico, la danza, es también un acto de

subversión, una forma de arte popular que se toma el espacio público para visibilizar lo invisibilizado. Y si el interés de siempre de la antropología y de la antropología visual es lograr ese encuentro con el ‘Otro’ y en ‘Otros’ la transformación social, creemos que ahora hacer tratos con el arte, en nuestro caso con el lenguaje de los títeres, es una buena oportunidad para nuestra investigación y por qué no, para aportar a esta ciencia social. En última instancia, se trata, como plantea Citro (2006), de la riqueza de la relación dialéctica entre la performance como dimensión representacional y como parte constitutiva de lo social.

Al respecto del mundo de los títeres, según Fernando Moncayo, en América existen dos orígenes para esta práctica que aportan a nuestra postura de tráfico: “una, la popular que hunde sus raíces en los confines de la historia de nuestros pueblos aborígenes, y otra, la que arribó con la conquista española” (Moncayo 2013, 181) lo que da cuenta que mucho tiempo antes de su llegada, esta expresión artística ya estaba presente en nuestros territorios, pero no solo como un mero espacio de entretenimiento, sino más bien con un valor espiritual y ritual. “El artista, el hacedor de formas, era una especie de dios pequeño al que se le permitía encontrar el etéreo rostro de Quetzalcóatl o de Tlaloc o de Chac blandiendo el hacha-rayo, entre los mayas, y presentárselo a sus contemporáneos” (Moncayo 2013, 181-182). Así una de las pruebas más increíbles y contundentes sobre los títeres está en Guatemala:

En la localidad de Bilbao, el arqueólogo Carlos Navarrete, puso al descubierto una estela de tres metros de altura representando a un personaje, rodeado de pájaros, flores y volutas, con un muñeco de guante en su mano derecha. Con la izquierda sostiene un ave, posiblemente tallada en madera, con eje y varilla, semejante a las utilizadas en la actualidad por los indígenas de la sierra oaxaqueña durante la ceremonia de la flor en primavera. (Moncayo 2013, 182).

Foto 2.5. Réplica de la figura de Bilbao hecha en madera por el titiritero ecuatoriano José Luis Sánchez



Fuente: Sánchez (2010).

Este origen doble en nuestros pueblos del teatro de títeres, nos permite entender la riqueza de su uso: “mezclan lenguajes e incluso géneros, lo que les da un enorme valor añadido de “terreno abierto a la fecundación interseccionista” (Rimbau 2006, 63).

Otro elemento relevante es la presencia de ‘muñecos-actores’ en las fiestas populares ecuatorianas. Un ejemplo es la Fiesta de la Palla en Alangasí y el Tingo es particular: “La Palla es una muñeca de tres o cuatro metros de alto, estructura de carrizo y forrada de tela que, con los brazos abiertos, acoge a los ‘Rucos’ y ‘Aya-humas’ que bailan a su alrededor” (Moncayo 2013, 183). Al respecto de la Yumbada de Cotocollao, también notamos la presencia de pequeños muñecos (osos de peluche, monos de peluche, otros animales) que portan algunos de los danzantes en sus canastas de mimbre y que parecería representar a los animales selváticos o tal vez su caza, como tal vez lo hacían sus ancestros yumbos y que durante la danza cobran vida con el movimiento que les dan a través de la misma canasta.

Foto 2.6. Cesta de yumbo macho con mono de peluche



Foto de la autora.

Así el títere por sus particulares características materiales y espirituales, de muerte y de vida, de héroe o antihéroe, juega todo el tiempo entre varios mundos como lo afirma un titiritero: “...making a puppet show is now an exercise in fashioning a liminal space between the known and unknown in a non-verbal exchange with the material world, both practical and non-rational. One must begin with not knowing in order to discover” (Thomas citado por Cohen 2017, 6).

Finalmente, para esta postura de irreverencia, rebeldía, el títere es un aliado ideal porque puede ser un héroe (o antihéroe) en el espacio de la performance. Un héroe en el sentido de mito callejero, como afirma Rimbaud, al ser este pequeño objeto quien encarnará “esperanzas, ilusiones frustradas del día a día, las ambiciones desmesuradas de los pobres y de los hambrientos... problemas familiares” (Rimbaud 2006, 63) y los resolverá también de la mano de la burla, el engaño y el chantaje, por eso también antihéroe.

En síntesis, repasé algunos elementos que podrían ejercer la idea de ‘tráfico’ para relacionar al mundo de los títeres, la danza ritual y la antropología visual en términos de fronteras (Andrade 2007), circulación (Fernández Bravo 2013) y mutación (Buntix 2009), y que sugiere un aporte más a la reflexión crítica desde el campo de la antropología y para este estudio. Fronteras para comprender su ambigüedad frente a un origen común: la vida social e invitarnos a apostar por cruces reflexivos, fructíferos e irreverentes. La circulación para entender la movilidad entre arte y antropología, visibilizar los cruces, apropiaciones que dependen de contextos particulares, personas, conceptos e instituciones. Y la mutación como contaminación que da como resultado transformaciones profundas que obligan a repensar reflexivamente nuestros campos disciplinares. La Yumbada de Cotacollao como mundo de arte, como manifestación de la cultura, así como la antropología: “...itself is implicated with the very subject matter that it wants to make its object of study: art worlds” (Marcus y Myers 1995, 1). Tras este análisis reposará finalmente una construcción de la *otredad*, una interpretación de la misma que no puede dejar de ser problematizada, sobre todo cuando implica representaciones de la diferencia, homogenización y heterogeneidad que han sido también desarrolladas fuertemente desde el mundo del arte (Marcus y Myers 1995, 10).

Hasta aquí he sido exhaustiva con mi posicionamiento acerca de la performance, los vínculos entre ritual y teatro, el contexto en el que surge y algunos de los principales elementos que se pueden ser traficables entre ambas instancias. He mencionado, al principio, que un gran texto de referencia ha sido la compilación *Writing Culture*, en 1986, editada por Clifford y Marcus. En el siguiente apartado presento tres categorías que conforman una integralidad conceptual y que operan como herramientas centrales para este ejercicio/tesis que propongo: refiere a las concepciones de experiencia, cuerpo y memoria. Pero lo hago recuperando, desde la academia, una perspectiva crítica (podría decir, crítica de la crítica) que surge aproximadamente una década después de *Writing Culture*. Se vincula con la mirada condensada en *Women Writing Culture*, texto en el que antropólogas feministas responden a las exclusiones y sesgos de aquella propuesta teórica. En términos personales, este

posicionamiento surge de mi “conocimiento encarnado”, como mujer, quiteña, antropóloga y artista.

2.6. Experiencia, cuerpo y memoria

Más allá de lo disruptivo que fue la publicación del libro *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (1986) y los grandes aportes que mostraron los dilemas de la representación en la antropología, a mediados de 1990 se publicó *Women Writing Culture*, editado por Ruth Behar y Deborah A. Gordon. Junto a ellas, un grupo de antropólogas feministas respondían al gran sesgo sexista de tal proyecto intelectual de los 80, que no había incorporado las voces de antropólogas mujeres ni feministas²⁶. Las autoras de este texto se ubican en la intersección de dos crisis: la crisis de la antropología y la crisis del feminismo, es decir, en sus propias palabras, en el “cruce del camino donde *Writing Culture* se encuentra con *This Bridge Called My Back*”. La primera crítica provenía desde dentro de la academia. La segunda refería a las críticas al feminismo blanco de clase media por parte de lesbianas y mujeres de color, y que se incorporó a los estudios feministas a partir de la publicación de *This Bridge Called My Back*, editado por Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa. Su posicionamiento instaba a seguir procesos creativos en la escritura etnográfica y en el proceso de investigación, a la necesidad de combinar práctica e historia, a la inclusión de la polifonía y especialmente, el rechazo a separar la escritura creativa de la escritura crítica. En uno de los textos de la compilación, Lutz sugiere que:

De la misma manera que las huellas de los trabajos de las mujeres pasan desapercibidas en la sociedad, la labor de las mujeres en antropología es silenciosamente borrada para mantener una jerarquía prestigiosa dentro de la disciplina que ha creado un canon “masculino” de lo que cuenta como conocimiento importante” (Behar y Gordon 1995, 328).

²⁶ En la introducción de James Clifford al libro (traducido al español como *Retóricas de la antropología* 1991) explícitamente mencionaba: “El feminismo debate la construcción de identidades desde una perspectiva histórica y política, probando con ello que los análisis sexistas condicionan el resultado último de toda investigación, cegando toda posibilidad de ampliación de la misma; cegando, pues, sus propias virtualidades. ¿Por qué, entonces, no contiene este volumen ningún análisis feminista? (...) Llegamos a una conclusión clara: el feminismo no ha hecho aportaciones valiosas, o a tener en cuenta, dentro del análisis teórico de la etnografía a través del texto. Y las mujeres que más se han aproximado a esta perspectiva, como Bowen (1954), como Briggs (1970) o como Favret-Saada (1980-1981), no se consideran feministas. (...) Así que decidimos excluir de nuestros debates aquellos análisis etnográficos impregnados por una visión social y política feminista, pero no por una profundización en los valores del texto en sí” (Clifford 1991, 52). En *Women writing culture* justamente critican este callejón sin salida en que ubican a las mujeres. Se preguntan “¿Qué tipo de escritura es posible para las antropólogas feministas, si escribir de forma no convencional coloca a la mujer en la categoría de esposa inexperta, mientras escribir de acuerdo a las convenciones de la academia la sitúa como una conservadora textual?” (Behar y Gordon 1995, 337).

En todo caso, tal como señala Gordon, también la autoridad etnográfica “experimental” tiene el problema de estar basada en una subjetividad masculina (Behar y Gordon 1995, 321). Esto es sumamente importante para mi investigación, enmarcada en la antropología visual, en la que permanentemente se insta a lo experimental, a lo cual claramente adhiero ya que esta propuesta se basa en eso. Sin embargo, remarco la salvedad que hace Gordon.

Por otro lado, de *Women Writing Culture* también retomo sus preocupaciones pedagógicas, que son políticas, epistemológicas e históricas. En un mundo estructurado en torno a jerarquías de género, clase, étnico-raciales, “para que la etnografía sea importante es necesario que alcance un rango de audiencias más amplias tanto dentro como fuera de la academia” (Behar y Gordon 1995, 346). En todo caso,

Compartir el privilegio, compartir el conocimiento práctico, compartir la información- los cuales en nuestro mundo son poder- son algunas de las formas en las que las relaciones feministas en las condiciones postcoloniales de inequidad cierran la brecha entre la mujer de la academia y la mujer en las comunidades étnicas (Behar y Gordon 1995, 346).

Siguiendo esta línea, otro de los tráficos en la experiencia performática de la Yumbada que consideraré será aquel que va entre cómo las mujeres hacemos y escribimos cultura, y cómo somos hechas y escritas por la cultura.

Con los relevantes aportes de Fine-Dare en torno a la centralidad de las mujeres en la fiesta de la Yumbada en Cotocollao, de cómo conquistaron su lugar en la danza y, durante mi propio trabajo de campo, a partir de la reflexividad producto de poner los cuerpos en mutua afectación, especialmente con Doña Inés Simbaña y Fanny Morales, compartiendo innumerables jornadas y pareceres, es que las categorías de *experiencia*, *cuerpo* y *memoria* adquieren un lugar preponderante para el análisis de la Yumbada. En este caso operan como las principales entradas teórico-metodológicas para abordar los tráficos e intersticios, los movimientos entre la experiencia performática de la danza ritual, del teatro de títeres y la experiencia performática liminal.

2.6.1. Memoria

Así como el performance nos permite visibilizar lo que tal vez parece invisible en el centralismo del discurso pero que se mantiene vivo a través de la carne, el cuerpo en performance: “... tiene que ver tanto con olvidar como recordar, desaparecer y reaparecer. (Taylor en Shechner 2012, 37), por lo que no puede estar deslindada de la memoria. En la Yumbada de Cotocollao conviven de manera múltiple las memorias y supervivencias de

varios tiempos históricos, pero también de espacialidades alternas, como los sueños, los estados de trance, que son vitales para la vida de la Yumbada de Cotocollao hasta la actualidad y aunque hay algunos textos que han tratado de manera profunda fiestas como la yumbada: "... el trabajo sobre la memoria nos permite descubrir muchas cosas que no aparecen en los documentos" (Kingman 2014, 187), convencida de esta premisa, los aportes desde Benjamín, Portelli y Didi-Huberman, serán también base para el desarrollo de mi encuentro con la Yumbada de Cotocollao, donde queremos plantear también la posibilidad de entender el sueño, como una forma de memoria.

La fiesta, en este caso, la Yumbada de Cotocollao, se expresa en la ciudad de Quito como un espacio de supervivencia²⁷ (Didi-Huberman 2009) de la cultura popular frente a la historia oficial de la ciudad. En la Yumbada pueden expresarse en elementos visibles (gestuales, materiales) y no visibles (lingüísticos, espiritualidades, sueños, afectivos) que han ido sosteniendo a la fiesta como lo deciden sus miembros, a pesar de las imposiciones de una cultura hegemónica que busca transformar estas manifestaciones en productos patrimoniales y turísticos, generando una imagen que homogeniza, invisibiliza y destruye las presencias particulares.

La posibilidad de mirar a la fiesta popular como un espacio de comprensión de dimensiones políticas, económicas, culturales y hasta espirituales discontinuas, más allá de las miradas folclorizantes o esencialistas y que se expresa a través de diversos dispositivos, es además de la oportunidad de construir otra posibilidad de historia de la misma ciudad, una oportunidad para hacer justicia como reflexiona Didi-Huberman para devolver su lugar y rostro: "a los sin parte de la representación social habitual. En una palabra, si hace de la imagen un lugar de lo común, allí donde reinaba el lugar común de las imágenes del pueblo" (Didi-Huberman 2014, 163) entendiendo 'pueblo' en términos de Agamben como una palabra que "abarca tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, de hecho, si no de derecho, está excluida de la política" (Didi-Huberman 2014, 214).

Los orígenes de la yumbada o de la fiesta no son el interés de esta investigación, pero el ejercicio de la memoria alimentada por las voces de sus actores nos permitirá rescatar los

²⁷ Entendida desde Didi-Huberman como: "la potencia específica de las culturas populares para reconocer en ellas una verdadera capacidad de resistencia histórica, y por tanto política" (2009, 24) se aplica a espacios como la Yumbada de Cotocollao que han logrado mantenerse como expresión de lo popular pero también revitalizarse por una serie de negociaciones, disputas y reformulaciones con diversos actores: la iglesia, la municipalidad, organizaciones indígenas de base, las políticas de patrimonialización, el turismo y sus propios miembros (Fine-Dare 2007).

elementos que son fundamentales para sus actores en el hoy: "... la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella" (Benjamín 2005, 20). Así para Javier Herrera, danzante de la yumbada este espacio es: "un legado familiar, dejado no sé por quién pero que nos quiere transmitir algo que poco a poco se va descubriendo" (entrevista a Javier Herrera Herrera, miembro de la Yumbada de Cotocollao desde hace 12 años, Quito, 11 de octubre de 2015). Esta afirmación de Herrera nos lleva a cuestionar el historicismo clásico y devolverle a la historia: "una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de "tiempo del ahora" (Benjamín 2005, 27), ya que se actualiza permanentemente y desde una vivencia única y particular para quienes la experimentan.

Pensar la memoria desde la concepción de Portelli de historias frente a la Historia es fundamental porque nos permite entender que: "las historias comunican lo que significa la historia para los seres humanos" (Portelli 1997, 4) y así la base fundamental para el trabajo de campo junto a la observación participante, serán las voces de los miembros de la Yumbada de Cotocollao y la forma en que ellos mismo comprenderán, seleccionarán y expresarán sus memorias sobre este espacio que les convoca, entendiendo que una construcción verdaderamente histórica no se preocupa de la 'verdad', sino del poder "apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro" (Benjamín 2005, 20). Nuestra dramaturgia en el lenguaje de títeres es resultado de la puesta en escena de estas historias y memorias.

Dar paso a la historia oral, a las memorias, nos permite nuevamente romper la visión positivista de la historia (Portelli 1997, 9), visibilizando aspectos fundamentales para la construcción cultural de los pueblos: "la importancia del lenguaje, de los símbolos, de las metáforas, el trabajo de la imaginación, el sueño y el deseo" (Portelli 1997, 9), aspectos que en la investigación sobre la Yumbada de Cotocollao particularmente no podemos desmerecer.

Frente a un barrio que históricamente lo excluyó, la Yumbada de Cotocollao se manifiesta a través del lenguaje, la gestualidad y las técnicas corporales (Didi-Huberman 2014, 215) que se expresan en su danza, como verdaderos modos de resistencia, de 'memorias alternativas' que mantienen vivas en su corporalidad y en los afectos. Además de la danza que los junta una vez al año, se han constituido en un grupo de familias que han sostenido interesantes redes de solidaridad que se manifiestan en el cotidiano.

Considero que la importancia de la memoria en esta investigación está en la comprensión de ésta como un proceso y por tanto como performance: “In this way, we can think of oral sources as something happening in the present, rather than just as a testimony of the past” (Portelli 2005, 5). Esta mirada particular a la Yumbada de Cotocollao desde su performance es la que planteo y al compartir su particular visión de su-ser-en-el-mundo. Una mirada donde la vitalidad de su danza y su cotidianidad dejen de ser el sujeto, sino más bien el verbo, el proceso, como lo menciona la cita de Conquergood que uso al inicio de este acápite para abrirnos a las posibilidades de vivir la cultura desde un nuevo paradigma que nos brinde: “una posibilidad de construir sentido y de afirmar valores individuales y culturales” (Simpson y Bruce en Schechner 2012, 50).

2.6.2. Cuerpo

Esta perspectiva de la memoria, nos lleva a la noción de alteridad, de la relación sí mismo-otro, y, por lo tanto, el juego especular de la mirada que la constituye, nos remite a la imagen. La idea de mundo, la idea del otro, proviene de problematizar las imágenes y los imaginarios sociales modernos. La forma relacional define a los cuerpos a partir de su capacidad de afectar y ser afectados. Los modos de afectación son relaciones de poder. Por ello, para pensar el vínculo entre performatividad y cuerpo, retomo a Butler (2016) quien parte de la perspectiva de Spinoza para entender el cuerpo, no como una *tabula rasa*, sino que refiere a la condensación y apertura del sujeto en su relación con el mundo, con el otro, consigo mismo. Según esta concepción, estamos comprendidos en el otro. Según Butler, esa capacidad de afectación no remite sólo a la relación con un otro humano, sino que incluye también a las instituciones, infraestructuras, procesos orgánicos e inorgánicos, discursos, entre otras dimensiones. Restituir la alteridad, supone entonces, esa proporción adecuada entre sí mismo-otro. Implica un juego de miradas sí mismo-otro, por lo tanto, se trata de imágenes especulares. En esta relación, “asignar” y “(re)signar” aparecen articuladas. “Inacabado, o inacabados desde el comienzo, nos van formando, y mientras nos forman, estamos siempre parcialmente inacabados por todo aquello que vamos sintiendo y aprendiendo” (Butler, 2016).

De manera similar a Butler, Giorgio Agamben (2017) recupera la noción de “afectación” propuesta por Spinoza, para caracterizar lo que denomina “el uso de los cuerpos”. Para Agamben, *Somátos chrésthai*, “usar el cuerpo”, es “la afección que se recibe en cuanto se está en relación con un cuerpo o con cuerpos” (Agamben 2017, 71). Reconoce el autor, también como Butler, que “Ético –y político- es el sujeto que se constituye en este uso, el sujeto que testimonia las afecciones que recibe en cuanto está en relación con un cuerpo” (Agamben

2017, 71). Los modos de afectación, que genera la alteridad, responde al vínculo. Es el vínculo el que produce sentido. El cuerpo es constitutivamente relacional, y en tal sentido, no puede ser plenamente dissociado de las condiciones infraestructurales y las condiciones ambientales de su existencia (Butler 2015, Le Breton, 2002). De allí que, para reconstituir las diversas expresiones genéricas de la performance de la Yumbada, como ritual, como obra de títeres y como experiencia liminal, esta noción de cuerpo (como *cuerpo en acto*) es central. La única manera de percibir el sentido es desde la experiencia misma, desde lo irruptivo del acontecimiento. Allí se sitúa también el sentido que le doy a la experiencia liminal.

2.6.3. Experiencia

Ni memoria, ni cuerpo, ni experiencia pueden desintegrarse, sino que se constituyen mutuamente. Sendas categorías tienen un gran desarrollo desde las ciencias sociales. E. P. Thompson (1979) reconoce a la experiencia como la instancia de articulación entre las dimensiones objetivas y subjetivas de la vida social. Benjamin, por su parte, también le otorga carácter histórico a la experiencia y, justamente critica a la obra *Materia y memoria* de Bergson, por la ausencia de determinación histórica de la memoria y de la experiencia. Desde la perspectiva diltheyana, Turner describe el vínculo entre drama social y experiencia del siguiente modo:

Los dramas sociales son una sub-categoría de la *Erlebnisse*, definida por Dilthey como “aquello que en el flujo de la vida forma una unidad en el presente porque posee un sentido unitario (...) [la *Erlebnisse*] no sugiere la idea de una mera experiencia (para la cual el término alemán más apropiado es *Erfahrung*), sino la participación en, y la experiencia vivida de, alguna unidad total de significado, como por ejemplo una obra de arte, un enamoramiento, una revolución”, y —agrego— un drama social. Para clarificar la idea diltheyana de *Erlebnis*, Turner la traduce como “una estructura de experiencia” (a structure of experience), compuesta por 3 elementos, cada uno a su vez triádico: 1) significado o sentido, valor y fin; 2) pasado, presente y futuro; y 3) cognición, afecto o sentimiento y volición. La noción de significado o sentido surge en la memoria y es condición del pasado autorreflexivo; la noción de valor surge del sentimiento y es inherente al disfrute del presente; y la noción de propósito o fin surge de la volición, del poder o de la facultad de usar la voluntad, y alude al futuro (Turner en Díaz Cruz 1997, 15).

Esta concepción es fundamental para el abordaje de la experiencia performática que propongo. A su vez, retomo a Joan Scott quien sostiene que, para abordar la experiencia, es

preciso contemplar que “no son individuos unificados y autónomos que ejercen su libre albedrío, sino más bien sujetos cuya agencia se crea a través de las situaciones y estatus que se les confieren. Ser un sujeto significa estar “sujeto a condiciones definidas de existencia, condiciones de dotación de agentes y condiciones de ejercicio” (Scott 2001, 66). Por lo tanto, la experiencia es tanto colectiva como individual. La experiencia es la historia de un sujeto. El lenguaje es el sitio donde se representa la historia. La explicación histórica no puede, por lo tanto, separarlos.

Como mencioné con anterioridad, a mí me interesa el abordaje de estos tres núcleos indisolubles desde la perspectiva de la investigación feminista, que tiene inherentemente un carácter experiencial. Para Patricia Castañeda:

El carácter experiencial de la investigación feminista refiere a la incardinación de la desigualdad en los cuerpos y las vidas de las mujeres, trayendo consigo la conformación de experiencias vitales siempre significadas por el poder. En ese sentido, la experiencia deviene un concepto fundamental que coloca a las mujeres en *ubis* hetero y autodesignados” (Castañeda 2008, 19).

Pero además, por regímenes políticos raciales, de clase, de género, estatales, globales, entre otros, así como las formas de enfrentarlos.

La importancia del conocimiento situado y el locus de enunciación en la construcción de conocimiento, está vinculado a las experiencias personales y colectivas y a los contextos sociales, históricos y políticos de los lugares desde dónde se produce; a la ubicación y sentidos sobre los sujetos cognoscentes y sus cuerpos. En ese mismo sentido, junto al gran paraguas conceptual de las relaciones teatro-antropología, la antropología del performance y la memoria, me apoyaré del concepto metodológico del *corazonar* de Patricio Guerrero (2010) que apela a abrirnos a otros saberes pero sumando las afectividades: “desde las voces, subjetividades, sensibilidades, saberes, epistemologías, y, sobre todo, desde sus propias sabidurías y afectividades” (Guerrero 2010, 22), para construir una investigación que permita hablar a los propios miembros de la Yumbada desde sus propias formas de conocer, de ‘sentipensar’ como afirma Guerrero y ponerlos frente a mis propias subjetividades y afectos con este espacio al que estoy vinculada como habitante de Cotocollao y amiga hace ya varios años.

2.7. Estrategia metodológica

Para el trabajo de campo, parto con una postura de observación participante desde los posicionamientos de Catie Coe (2001), para atender elementos como la importancia de la espera y la escucha, puesto que no sólo basta el lenguaje o la empatía, sino también el poder construir conocimiento dentro de las construcciones sociales propias de esta comunidad: “...to look at local theories about knowledge and learning...” (Coe 2001, 402). Es decir, sus sabidurías o formas de ver y entender el mundo, la cotidianidad y el espacio de la fiesta que han ido construyendo y reconstruyendo los miembros de la Yumbada de Cotocollao a lo largo de los años.

La observación profunda y participada y el aprendizaje de los códigos fueron básicos antes de iniciar el intercambio formal dentro de la investigación en la Yumbada. Esto me permitió el acceso a sus actividades cotidianas como al espacio de la fiesta. En este caso particular también me permite vincularme a su danza y memorias a través del lenguaje de los títeres, porque sólo desde el ‘conocimiento encarnado’ (Rodríguez 2010), podré entender las conexiones profundas que su ejercicio genera en los miembros de la Yumbada y entender la posibilidad de “la constitución de ‘modos de subjetivación corporificada’ alternativos a las subjetividades hegemónicas del capitalismo de consumo” (Bizerril 2010, 2011).

Finalmente me apoyé en el ‘conocimiento situado’ (Haraway 1991), para abrirme al entendimiento de que el mundo de la Yumbada tiene una visión muy particular de cómo relacionarse con el mundo y que tampoco es homogénea ni puede ser esencializada. En este sentido, hay otras formas de conocer, otros códigos a los cuales abrirse para realmente construir un proceso polifónico entre los miembros yumbada de Cotocollao y mis necesidades de investigación. Dentro de estas particularidades propias de la yumbada en Cotocollao está por ejemplo su visión sobre la mujer y la niñez en este momento dentro de la danza y también un aspecto poco explorado que el ámbito de los sueños que se expresa en diferentes momentos de la fiesta y que busqué comprender desde sus propias voces. En este sentido, retomo lo que planteé al inicio del apartado, acerca de que la investigación feminista es intencional.

Su intencionalidad es visibilizar para transformar, no solamente para que se vea lo que ha estado oculto de la experiencia de las mujeres, sino contribuir con los conocimientos necesarios para erradicar los sustratos de su exclusión. En este punto hay que volver a considerar el carácter dialógico de la investigación feminista, en el que la interacción entre

sujeto cognoscente y sujeto cognoscible materializa la afirmación de Sandra Harding (...) respecto a que investigadora e “investigada” se colocan en el mismo plano crítico, pues llevar a cabo este tipo de investigación forma parte de la propia experiencia de vida. Esto quiere decir que la investigadora está conociendo y al mismo tiempo se está viendo a sí misma: está visibilizando a otras mujeres, sus conocimientos y experiencias para transformar una situación común. También las personas con las que se interactúa en la investigación se ven transformadas, pues hacerlas partícipes de una entrevista, de una observación o de una dinámica grupal lleva consigo una intervención en su subjetividad que las conduce a revisar su propia experiencia” (Castañeda 2008, 92)

Para Haraway, entonces, la situacionalidad o localización, va de la mano con la comunicación, ya que “en el acto enunciativo del conocimiento se rompe la dicotomía sujeto-objeto puesto que uno y otro se denotan mutuamente” (Haraway en Castañeda 2008, 110). Y afirma que “Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro” (Haraway 1995, 322). Por lo tanto, los conocimientos situados, son conocimientos responsables.

Tal como dejé planteada en la introducción, mi operatoria metodológica en esta tesis se da en tres movimientos, siguiendo la analogía que propone Dawsey (2006):

Primer movimiento: Analizo la experiencia performática de la fiesta-ritual de la Yumbada, que se realiza una vez por año, durante tres días consecutivos.

Segundo movimiento: Analizo la experiencia performática de la creación y puesta en escena de la obra de teatro de títeres “Soy Yumba. El espíritu de las mujeres”

Tercer movimiento: Analizo la experiencia performática liminar, que se produce entre los diversos tráficis entre ambas, entre la historia y el presente, entre el sujeto y la colectividad, entre el danzante-actor y la investigadora-actriz, entre las fricciones de las relaciones de género, étnico raciales y de clase que configuran la festividad popular.

Para ello propuse diversas técnicas antropológicas, permitiendo la irrupción de lo no previsto, del acontecimiento, entre ellas:

a) La permanencia en la cotidianidad de los espacios sociales donde transcurren sus vidas, centrándome especialmente en las semanas previas de organización y preparación de la fiesta, la participación de los tres días de fiesta y danza, el largo proceso de creación de la

obra de títeres, la puesta en escena, las múltiples presentaciones y las reacciones del público. El día a día es un espacio fundamental para comprender los espacios extraordinarios como la danza y los ordinarios de la vida cotidiana, pues como afirma Le Breton:

Lo infinito de lo cotidiano (su in-finito también) no es una noción teológica sino la trivial comprobación del paso del tiempo, de la acumulación de un día a otro, de diferencias ínfimas, pero cuya acción contribuye, lenta o brutalmente, según las circunstancias, a transformar la vida cotidiana (Le Breton 1990).

La observación participante y compartida durante algunos días completos de su jornada a través de ensayos fotográficos, me permitieron llegar a pequeños detalles de su interacción en sus propios espacios (Clark y Zimmer 2001), al mismo tiempo que fue fundamental para lograr que el acontecimiento irrumpiera, al poner “nuestros cuerpos en acto”.

b) La realización de entrevistas en profundidad y la técnica de relatos de vida, que me permitieron enlazar varias historias dentro de un eje común la experiencia de la fiesta, combinado con registros de su performance en la danza, así como las actividades de sostenimiento cotidiano de la vida, sus memorias en torno a la Yumbada y el espacio urbano barrial.

c) Ambas técnicas se apoyaron en las herramientas que brinda la fotografía documental y el registro audiovisual, que tuvo como fin generar un corpus material útil e importante para los miembros de la Yumbada de Cotocollao, partiendo del principio que estos encuentros: “han de servir para generar un material etnográfico que a nosotros nos pueda interesar pero, a la vez, han de resultar interesantes para los actores” (Sanmartín 2003, 86).

d) Además de estas herramientas clásicas de la antropología, mi propia experiencia encarnada, las emociones, la dimensión sensorial y las múltiples contribuciones y entrecruces con las artes, así como la vulnerabilidad del encuentro intersubjetivo, han operado durante todo el proceso como parte constitutiva de la elaboración teórica y bajo un impulso de deseo de transformación.

2.8. Aportes de la intersección entre performance y antropología

¿Qué aportes significativos pueden tener los estudios del performance para las ciencias sociales? “... indagar en procesos socioculturales por medio del estudio de aspectos icónicos, corporales, performáticos, volitivos y afectivos en un espacio conceptual de integración y confluencia” (Bianciotti y Ortecho 2013, 4). Esta posibilidad de los estudios del performance es fundamental para nuestra investigación donde la experiencia del cuerpo, los afectos y

espacios más espirituales como el sueño, el shamanismo, son parte de su puesta en escena y tienen implicaciones particulares en cada actor que vive la fiesta y definitivamente son incluyentes, integrales, brindan más ámbitos de análisis. Consideramos que, al visibilizar estos aspectos histórica y científicamente menospreciados, podremos:

Otorgar un estatus enteramente diferente a una serie de expresiones y materialidades que hasta aquí han quedado relegadas al dominio de lo «artístico», lo cual sin dudas ha sido un obstáculo —o una excusa para construir argumentos de supeditación— en los procesos de interpretación de las múltiples culturas con las que la civilización occidental se ha encontrado a lo largo de los últimos quinientos años. (Bianciotti y Ortecho 2013, 15).

Coincidimos además con la visión de Schechner de que los estudios del performance permiten el encuentro con las culturas en un mundo global y virtualizado como el que vivimos en la actualidad: “Los estudios sobre la representación son más interactivos, hipertextuales, virtuales y fluidos que la mayoría de las disciplinas académicas” (Schechner 2012, 55), pues aunque una danza ritual como la Yumbada parezca anclada en un pasado ancestral, la Yumbada de Cotacollao es una manifestación del siglo XXI que se repite año tras año, representada por hombres, mujeres y niños que viven en una urbe como lo es Quito, donde su amor a los cerros se combina con el uso de smartphones para autorepresentarse y comunicarse con el mundo a través de las redes sociales. Sus participantes están totalmente integrados al mundo del capital, pero aun así deciden desde sus cuerpos resistirse o rebelarse a muchos de sus preceptos y la danza es un espacio para manifestar esta rebeldía.

Cada movimiento dentro de la danza y también cada movimiento en su vida cotidiana es una representación actualizada y aprehendida, donde conviven a manera de capas las memorias ancestrales, coloniales y contemporáneas: “Un mundo de múltiples representacionalidades es el ámbito de los estudios sobre representación” (Schechner 2012, 27). Pero además son cuerpos políticos danzantes tomándose la plaza, cuyo performance es además un ejercicio de memoria, de resistencia del cuerpo sobre la palabra: “...repensar la producción y las expresiones culturales desde un emplazamiento diferente al de la palabra escrita que ha dominado al pensamiento latinoamericano desde la conquista” (Taylor, Diana en Schechner 2012, 37). Razón por la cual los estudios del performance en su campo están vinculados con “la vanguardia, con lo marginal, con el *off-beat*, con lo minoritario, lo subversivo, lo torcido, lo raro, la gente de color y los ex colonizados” (Schechner 2012, 26). Comprender las formas expresivas que desde la representación construyen quienes viven en las periferias como

Cotocollao y sus alrededores, habla de sus propias necesidades, sueños, deseos y posturas frente a la ciudad y al mundo.

Otro ámbito importante de este campo de estudio es su trabajo desde los 'inter' como lo menciona Schechner, como una forma de "oponerse al establecimiento de algún sistema simple de conocimiento, de valores o de material temático. Los estudios sobre representación son abiertos, multivocales y autocontradictorios" (Schechner 2012, 50) y por eso dialoga con facilidad con la semiótica, el teatro, la etnografía, la historia y otros campos que requiera, es la forma en que funciona, a través del *tráfico* entre varios mundos. Un ejemplo de este uso 'inter' tanto de manera teórica como metodológica es el empleo de los títeres para dialogar en el campo, así como la fotografía, herramientas a través de las cuales buscaré profundizar sobre el concepto de performance a través de las particularidades, aperturas y limitaciones que poseen estos soportes conceptuales, materiales y tecnológicos.

Los títeres, en este caso a través de un montaje realizado en base a un sueño de uno de los miembros de la Yumbada, donde Javier y yo somos quienes nos transformamos en 'titiriteros' para dar vida a los personajes de esta historia y luego compartirla con la Yumbada de Cotocollao, los vecinos y vecinas de Cotocollao y público en general de la ciudad de Quito y otros espacios, me ha permitido comprender desde mi propia corporalidad y a través de los títeres, muchos aspectos del 'ser yumbo' que son difíciles de explicar en el simple diálogo. Las artes escénicas han cumplido un rol político en los fines de resistencia y auto-actualización para nuestras comunidades y para nuestro país, en casos como los mencionados de compañías de teatro y también del teatro callejero, cuyos representantes más reconocidos han tenido una postura militante con su arte.

Así, explorar a la Yumbada de Cotocollao más allá de su espacio de fiesta y simbología, que ha sido el campo más estudiado, adentrándonos a los sentidos profundos que les genera este espacio y hacerlo desde una perspectiva de los sentires y 'sentipensares' del performance de su corporalidad tanto en la fiesta como en su cotidianidad, me permitirá construir una versión desde sus propios actores, los miembros de la Yumbada de Cotocollao, para conocer cómo ellos conciben lo que este espacio representa para ellos mismo y por qué los convoca.

La propuesta de explorar espacios de experiencia particular como la danza desde los tráfico con el arte y en este caso con los títeres, busca sumar experiencias y enfoques hacia las preguntas que la antropología visual y más específicamente la antropología del performance, hacen hace décadas para buscar interpretaciones más integradoras de la vida social.

Ser yumbo o formar parte de la Yumbada de Cotocollao debe contener otros elementos que trascienden el entendimiento racional para sus miembros, que supera el discurso, por ello la importancia de permitir hablar a los cuerpos, o poner los cuerpos en acto, a los sueños, a las memorias, para comprender cómo las dinámicas que se dan tanto fuera como dentro de la danza nos hablan “de seres, de sentires, de afectividades, de experiencias de vida, para que las sabidurías que han sido históricamente excluidas de las academias... entren a dialogar con las Ciencias Sociales en equidad de condiciones” (Guerrero 2010, 17).

Para finalizar, debo revelar desde lo personal, mi interés en este tema de investigación como una habitante de Cotocollao desde mi infancia, como alguien que cuando descubrió esta danza hace 10 años, la llenó de emociones y preguntas y que además ahora está llena de afectividades por la amistad que ha generado con varios miembros de la Yumbada de Cotocollao. Así mismo, debo develarme como además de investigadora, titiritera, un nuevo oficio que ahora acompaña mi cotidianidad y que me encontró a través de esta investigación y ahora es para mí una forma de vida. Será el marco teórico metodológico de esta investigación que me permitió identificar categorías y conceptos de análisis para acercarme/nos a un conocimiento más crítico, pero también develar mis propios conflictos en esta relación con los títeres y la Yumbada de Cotocollao, un espacio que para mí está lleno de afectos y memorias propias. Asumo así esta invitación desde Lipkau para salir de la “seguridad” frente al efecto pecera que “mientras que también nos provee de la distancia del otro, que asegura nuestra seguridad” (Lipkau, 2009, 245), para poder romper la paradoja de la antropología y la distancia, cuando la interacción, el trabajo de campo nos exige cercanía y en este caso particular, esta es más que evidente.

Quiero que este tema me toque y me afecte porque me importa de verdad y por eso planteo la posibilidad de este intercambio, desde la comprensión de sus cuerpos y el mío como “sitio socialmente significativo”, como un todo que comprende el mundo de manera holística (Lipkau, 2009, p. 251) y esa sea la posibilidad de la construcción participativa de representaciones (performances) y por qué no de transformaciones (transformances) con una postura militante.

Capítulo 3. ¡Alegría, alegría, alegría! La dramaturgia de la Fiesta de la Yumbada de Cotocollao

Ubi caritas gaudet, ibi est festivitas

Donde se alegra el amor, allí hay fiesta

—San Juan Crisóstomo

Para la descripción de mi experiencia en la Fiesta de la Yumbada de Cotocollao y de cómo es la experiencia de la fiesta para sus miembros, me apoyaré de material fotográfico, video y entrevistas que hemos registrado desde el año 2013 con mi esposo David Guzmán, con quienes vivimos en el barrio hace más de 5 años y hemos participado ya en varias yumbadas anteriores. En un principio la concepción del rodaje y el registro fotográfico era simplemente el retratar la fiesta en sus diferentes momentos, generar un documento de memoria para nosotros y para la gente de la Yumbada, un material de devolución por el permiso de acompañarlos. En los próximos años, ya con la idea de investigación, fuimos cambiando la mirada en el uso de estos instrumentos, y acoplándonos más a lo que la Yumbada de Cotocollao nos ofrecía, nos permitía y a mirar también a otros actores fuera del despliegue colorido de la danza. Así este capítulo será un ensayo visual que dé cuenta del performance y la dramaturgia particular que tiene el espacio de la fiesta y por tanto, como en sí misma es una expresión de arte que nos habla de la alegría, alegría que posiblemente sea la razón que convoque a más de 60 danzantes cada año a este espacio. Este recorrido también dará cuenta de una relación de cinco años de amistad, de acompañamiento, de compartir con los miembros de la yumbada y mi familia. Para desarrollar la descripción del relato de esta fiesta, me he apoyado mucho en la revisión del material grabado en video durante estos años, para los casos donde la memoria y las notas de campo no me fueron suficientes.

La fiesta de la Yumbada de Cotocollao definitivamente rompe la rutina del cotidiano en el barrio, en la ciudad y en las familias que lo experimentan. Por eso para definir ‘fiesta’ lo más obvio sea diferenciarlo de los días productivos o de trabajo: “no sólo se alude a que el día de trabajo excluye al día de fiesta, sino también a que el trabajo es lo cotidiano, mientras que la fiesta, algo de no diario especial, no común, una interrupción del paso gris del tiempo” (Pieper 2006, 11-12).

Pero para poder experimentar la fiesta en toda su plenitud, quienes la celebran deben vivir en su cotidianidad embebidos en la vida productiva, pues sólo quien trabaja de verdad, puede

hacer florecer la fiesta (Pieper 2006, 13). Quiénes mejor para celebrar la fiesta que los miembros de la yumbada, hombres y mujeres que viven para trabajar como muchos de nosotros, que son parte de la gran clase obrera y productiva de la ciudad hasta que llega el mes de junio, donde ellos a diferencia de muchos de nosotros, deciden romper esta rutina para darle otro sentido a su existencia, quizá por esto Platón llamó a la fiesta como un respiro, *anápsula* (Pieper 2006, 13). Los espacios extracotidianos, los respiros, son también los espacios del arte, que nos permiten romper con la rutina y donde todos acordamos vivir una experiencia memorable a través de su puesta en escena. Aquí inicia el relato de la dramaturgia de la Yumbada de Cotocollao apoyados de los conceptos de performance, memoria, fiesta, para quizás de esta manera visibilizar como: “Cosas importantes y serísimas son hechas -es la desconcertante (sorprendente) lección de los indígenas- cantando y bailando, riendo, con desbordante alegría” (Perrone 2015, 105). Invitándonos a abrirnos a la posibilidad de otra visión del mundo desde la profunda alegría y donde “la antropología de la experiencia se ha de proponer disolver la dicotomía, cara a la modernidad, entre mente y cuerpo” (Díaz 1997, 11), una dicotomía que no permite experimentar la fiesta.

3.1. Días previos a la Fiesta: performance en el espacio público y privado

La Yumbada de Cotocollao se coordina al menos unos tres meses antes entre los miembros más antiguos, guiados por doña Inés Simbaña y su hija Fanny Morales, quien es además la cabecilla de la Yumbada, y la primera mujer joven en estar en esta posición. Aquí inician los cosquilleos de la fiesta, hay emoción, pero también mucho trabajo previo que realizar antes de salir a escena. El mes anterior es el más intenso de trabajo para ellas. Como vimos en los capítulos anteriores, si bien no existe una figura de ‘priostazgo’ como tal, lo conocemos en las fiestas andinas y los mismos miembros de la Yumbada de Cotocollao se habían negado a usarlo, porque como nos mencionó Javier Herrera, yumbo mate: “no queremos que quienes nos apoyan, influyan en las decisiones de cómo se realiza la fiesta” (entrevista a Javier Herrea, Quito, 11 de octubre de 2015). Inés, Fanny, muchas otras mujeres y familias, sostienen la fiesta a través de sus propios recursos, sus gestiones logísticas, operativas y sus negociaciones con la institucionalidad. Esta red de autogestión es la que ahora sostiene la Fiesta, ellos son los principales priostes de la Yumbada, donde:

Podemos ver entonces que hay una relación estructural entre los diferentes personajes que participan en la fiesta, relación que está dada, no por la competencia o la subordinación, sino por la complementariedad y por la búsqueda de instancias favorables para la interacción

simbólica del grupo, en donde el sacerdote es uno de esos elementos simbólicos importantes (Botero 1991, 25).

¿Por qué todo este trabajo? ¿Por qué perder días de trabajo? ¿Por qué gastar sus pocos recursos en una fiesta? Son las preguntas que surgen y que solo adquieren sentido cuando pensamos desde el mundo de la fiesta, cuando la concebimos como un espacio de ‘juego profundo’ parafraseando a Geertz o en el *pukllay* o juego presente en muchas ceremonias y festividades de nuestros pueblos y nacionalidades. Aquí aparece la renuncia como un elemento fundamental en la fiesta, pues para estar en la fiesta se deja de lado el sueldo de uno o varios días de trabajo, pero aun así la fiesta sigue relacionada con la riqueza, obviamente no una de dinero, sino existencial (Pieper 2006, 27). Abandonar el trabajo es una decisión fundamental para poder organizar y vivir la fiesta, dejar el mundo productivo para vivir la abundancia de la existencia que nos ofrece el espacio de la fiesta. Fanny por ejemplo siempre pide permiso en su trabajo en la Corporación Nacional de Telecomunicaciones (CNT) donde instala Internet en casas, para la semana anterior a la fiesta dedicarse solo a ella e invertir todo su tiempo, recursos y ser en ella. Razón por la cual también se afirma que: “la carencia de cálculo, incluso la dilapidación... lo trabajado en todo un año es malgastado y disipado en un solo día” (Pieper 2006, 28-29) es una verdadera manifestación de un espíritu festivo, ahí es donde existe una verdadera fiesta. Este espíritu festivo, este performance de la fiesta, pero que brinda algo fundamental a sus participantes, seguro más importante que el mismo dinero, se manifiesta tanto en el espacio público como en lo privado, donde cada organizador va asumiendo su papel para convocar a quienes compartirán con ellos de este encuentro de profunda alegría.

Mientras las acompaño, me doy cuenta que Fanny asume un papel más relacionado a las actividades en el espacio de lo público: medios de comunicación, visitas al Municipio, Prefectura y negociaciones, pegar afiches de difusión en el barrio, charlas en universidades, ella es el rostro visible de la Yumbada de Cotocollao frente a la sociedad quiteña, es ella quien se encarga de convocar a los ‘otros’, los extraños, que también son necesarios en una buena fiesta como afirma Beatriz Perrone en su trabajo sobre la aldea Bona, Paru del Este en Brasil: “Llegamos entonces a la extrañeza suprema de las fiestas de los indígenas: por definición, no se hacen en familia ni entre amigos” (Perrone 2015, 28), porque se entiende que lo más importante para que una fiesta se dé no son las relaciones de parentesco, aquí más bien se diluyen:

En las fiestas de los indígenas los invitados son necesariamente forasteros: de otras aldeas, y

también de otros ‘mundos’ (muertos, ‘espíritus’, ‘animales’). Toda la fiesta exige gente ‘del otro lado’, pero no es indispensable llamar a gente de ‘otros’ pueblos; es posible hacerlo entre las ‘parcialidades’ disponibles in situ: mitades, hombres/ mujeres, parientes distantes/ próximos, etc. (Perrone 2015, 28).

Así Fanny se encarga de convocar a esos ‘otros espectadores’ que serán: turistas, estudiantes de antropología y comunicación, fotógrafos, prensa y otros más cercanos como los mismos vecinos y vecinas de Cotocollao, que caen ante el encanto de la yumbada y sus colores año tras año, que esperan también poder alegrarse el cuerpo, la mente y el corazón en la fiesta. En la Yumbada de Cotocollao también son fundamentales los ‘otros mundos’ que afirma Perrone y que lo podríamos explicar cómo los mismos cerros en los que se transformarán los danzantes por los tres días que dura la fiesta, el espíritu de los danzantes que ya no están físicamente en sus cuerpos pero que están a través de sus parientes que continúan danzando, en sus trajes que danzan en otros cuerpos. El espíritu del shamán y del chanco sahíno durante La Matanza (tercer día de la fiesta) y porqué no el sueño, esa ‘otra’ dimensión de la vida que también marca el ritmo de lo que será la fiesta y que marca sus vidas de manera real y profunda.

Fanny da una charla a los estudiantes universitarios con la misma facilidad con la que luego con un rollo de cinta va pegando afiches en los postes del barrio mientras conversamos de sus memorias de la fiesta y de la vida. Para los medios se viste con su traje de yumba y recrean la fiesta para las cámaras; para las otras actividades luce su ropa de todos los días, a veces maquillada, otras no, peinada y con zapatos de tacón. Fanny performa como líder, jefe de los yumbos a través del vestuario, pero tampoco deja de ser una mujer joven y madre.

En cambio, doña Inés Simbaña está a cargo de todas las actividades previas del espacio privado para la fiesta: preparar el mote, cuidar a los nietos para que Fanny pueda hacer las otras actividades, comprar los voladores, coordinar los apoyos de comida de otras vecinas y familias, la ropa de Fanny, las entradas, la chicha. Acompaño a ambas en estos días para entender un poco su dinámica diaria, su performance, cada uno muy diferente pero esencial para la fiesta: “There are various types of social performance and genres of cultural performance, and each has its own style, goals, entelechy, rhetoric, developmental pattern, and characteristic roles” (Turner 1987-1988, 82). Este performance incluye que todas estas gestiones sean con el dinero de su propio bolsillo: pasajes, cinta adhesiva, comida, para cumplir con los pendientes, lo cual les pone en apuros económicos, pues no cuentan con muchos recursos pero, creemos que en el fondo hay algo más que les mueve a hacer todos

estos esfuerzos, algo donde se cruza la memoria de los antiguos que bailaban y la importancia de seguir repitiendo esta tradición, sus necesidades actuales de hacer la fiesta para ellos mismos y sus esperanzas a futuro, la fiesta es por tanto también, un trabajo constante de la memoria: "...porque en ella el hombre andino ha plasmado un texto que le permite representarse a sí mismo, evitando la amnesia y procurando, con cierto éxito contrarrestar la ofensiva del poder dominante por extirpar la memoria colectiva" (Botero 1991, 12).

Todo esto que creo podría resumirse en lo que Pieper llama la alegría de quienes son parte de la fiesta: "No es muestra de habilidad organizar una fiesta, sino dar con aquellos que puedan alegrarse en ella" (Pieper citando a Nietzsche 2006, 21). La alegría, viene a ser aquí el elemento fundamental para la fiesta: "Un día en que los hombres se alegran" (Pieper 2006, 31) pero aclarando que esta no es una alegría cualquiera y que además no es la razón en sí de la fiesta, sino que es la consecuencia de algo anterior: "La alegría es una manifestación del amor" (Pieper 2006, 32). La fiesta como una manifestación de amor. ¿Cómo se manifiesta el amor en la Yumbada de Cotocollao? De muchas formas y cada miembro y/o danzante lo vive de manera particular.

DOÑA INÉS. Los días previos a la Yumbada además de estar en los preparativos de la comida, la bebida y los voladores, doña Inés continúa con sus actividades cotidianas, con sus responsabilidades que no puede encargar a nadie. A las 7:00 puntual luego de tomar café sube en bus al barrio Velasco donde tiene un pequeño terreno herencia de su padre. Allí sube todos los días para alimentar a sus animales. Compramos canguil y morocho en la tienda de abarrotes para alimentar a las gallinas, patos y cuyes que cría en este lugar. El terreno tiene pocas cosas sembradas pero este espacio es de alguna manera su conexión con la tierra. Lleva "hoja de choclo, restos de comida orgánica de la casa". Me contó que ya no se puede tener chanchos ni vacas dentro de la ciudad por ordenanza municipales, entonces solo tiene cuyes y gallinas. Luego de pasar donde un cerrajero para que le elabore una pieza para poder colocar los voladores este año, baja inmediatamente para quedarse al cuidado de sus dos nietos Clarissa e Isaac y ahí empieza la actividad para Fanny.²⁸

²⁸ Entrevista a Doña Inés, Quito, 15 de abril de 2016.

Foto 3.1. Doña Inés alimentando a sus patos en Velasco



Foto de la autora.

FANNY. Los medios de comunicación desde hace algunos años hacen siempre coberturas días antes de la Yumbada. Estos temas se coordinan con el área de comunicación del Municipio. Fanny llama a algunos yumbos que puedan para hacer la microonda en la Plaza de Cotocollao para las cámaras de televisión. De a poco van llegando uno a uno con sus trajes, con ayuda de madres y/o esposas se visten y ya todos listos se representa la danza para las cámaras, para un público que los mira a través de la televisión. Todos saben que es así, un pequeño teatro, aún así lo hacen con entusiasmo pero definitivamente no con la misma intensidad, pues la fiesta aún no ha llegado. El *mamaco* o pingullero es fundamental con su tambor y pingullo para marcar la sonoridad de este baile aparentemente monótono, pero que seguramente en esa repetición de pasos y sonidos de manera indefinida, lleva a los yumbos a otras dimensiones en el espacio de la fiesta. Cumplido el performance para la cámara, se toman una foto con la periodista, comparten algo de comida que una de las mujeres trajo para todos los danzantes y se vuelven a cambiar. Cada quien vuelve a sus actividades cotidianas: estudio, trabajo, casa. Doña Inés está siempre para apoyar a Fanny, le lleva la ropa, la ayuda a vestirse y cuida a su pequeña mientras ella danza, habla con los medios, etc. La comida nunca falta, siempre alguien lleva una olla con arroz, mote, una cola, para compartir luego de estas actividades previas, ya desde estos días se evidencia la organización de los priostes que autogestionan todo para brindar un espacio de disfrute a quienes participan. Después Fanny deja su traje

yumbo para realizar algunas visitas a la Administración Zonal de La Delicia y ver si todo está en orden, si hace falta algo.²⁹

Foto 3.2. Yumbos y periodista de TV



Foto de la autora.

DOÑA INÉS. A la par ya en casa, se empieza a preparar el mote (ya remojado en agua días atrás) para “dar de comer a los yumbitos, a mis guaguas” como dice doña Inés. Prepara en su patio trasero la caldera con leña y en una paila de bronce deposita el mote, varias libras para que se cocine por horas y esté listo para la noche. También tiene un pequeño huerto en este patio que cuida con esmero y donde tiene sembrado un poco de todo. Al mirar la dedicación que doña Inés le dedica a sus plantas y sus animales, a esta forma de vida relacionada al campo a la cual hace resistencia todos los días en una ciudad que ya no le permite tener animales cerca, entiendo parte de las razones por las que para ella puede ser importante la fiesta.³⁰

“Celebrar una fiesta significa celebrar por un motivo especial y de un modo no cotidiano la afirmación del mundo hecha ya una vez y repetida todos los días” (Pieper 2006, 40). Creemos que en la fiesta de la Yumbada de Cotocollao ella afirma ese mundo que le da razón a su ser, por eso también creemos que de alguna manera el cotidiano alimenta la fiesta y la fiesta hace posible y vivible el cotidiano.

²⁹ Entrevista a Fanny, Quito, 17 de abril de 2016.

³⁰ Entrevista a Doña Inés, Quito, 15 de abril de 2016.

Fotos 3.3. Doña Inés en su vida cotidiana



Foto de la autora.

FANNY. La charla en la Universidad Salesiana se realiza todos los años me comenta Fanny, pues el antropólogo Patricio Guerrero, quien es amigo de la Yumbada lleva todos los años a sus estudiantes a la fiesta. Fanny con mucha soltura y conocimiento les va explicando lo que significa el espacio de la Yumbada de Cotocollao para ella y los invita a acompañarlos en los días de fiesta en la Plaza. Este espacio termina con un fuerte aplauso de los alumnos que con ojos de curiosidad, parecen animados por la invitación. Luego Patricio nos invita a almorzar y a tomar helado, Fanny dice que siempre Patricio tiene esta gentileza con ella. Dejamos también afiches y trípticos en la Universidad.³¹

³¹ Entrevista a Fanny, Quito, 17 de abril de 2016.

Foto 3.4. Fanny Morales da una charla en la Universidad Salesiana



Foto de la autora.

Desde los días previos, la presencia de las mujeres y de las madres es fundamental, como lo son en toda gran fiesta. A parte de ser quienes están en las tareas organizativas, siempre alguien debe estar para acompañar al danzante, están detrás de la puesta en escena, pero sin ellas, esta no sería posible. Están pendientes de la vestimenta, de cómo se usa, del cuidado del danzante si está cansado o necesita comida o bebida, de los pequeños detalles como cuando doña Inés le acomoda bien el pañuelo a Fanny para que esté perfecto. Así mismo, los momentos previos al baile son momentos de socialización, de diálogo, de encuentro, de familia, de amistad. Se ríen, se molestan, y los días previos las mujeres se ponen de acuerdo, preguntan quién va a poner el desayuno y el almuerzo, si habrá chicha, se encargan de avisar a los vecinos y vecinas que se viene la fiesta. La frase: “¿Si va a acompañar este año?” resume la importancia de este encuentro.

Y para Fanny el apoyo de su madre es fundamental para poder cumplir con sus tareas como madre y como líder de la yumbada, una responsabilidad que no ha sido para ella fácil de asumir por todo lo que implica ser mujer y lo duro que ha sido contar con el respaldo de los mismos danzantes, acostumbrados a que siempre un hombre lidere este espacio. Clarissa, su pequeña hija que poco a poco va creciendo, sigue a su mamá y empieza a repetir sus acciones, a identificarse con los elementos de la yumbada, a disfrutar también del espacio de la fiesta, apoyada por el cuidado y ejemplo de sus dos mamás: doña Inés y Fanny.

Foto 3.5: Clarissa usando su ‘palo’ de yumbo y bailando mientras ve video en TV de la yumbada



Foto de la autora.

Dispuestos en los días previos temas importantes como: llamada a cada danzante para saber si van a ‘acompañar a la fiesta este año’ e indicar la hora a la que se va a pasar recogiendo el viernes en la noche o madrugada, qué familia ofrecerá el desayuno y el almuerzo del día sábado, el transporte en bus para la recogida; hay otros temas de cuidado que particularmente se le revelan en sueños a doña Inés y Fanny. En el año 2016, por ejemplo, doña Inés soñó que alguien va a estar en la yumbada e iba a querer hacer daño a Fanny, me pidió por tanto que esté pendiente de ella y que si veía que alguien se acercaba de manera particular que le avisara. Si sueñas algo, cuando se vuelve realidad adquiere significado, cuando lo cuentas, adquiere significado. Los yumbos le ponen mucha atención a sus sueños que les develan cosas fundamentales: “Pero la dramatización de los sueños no carece de dificultades, pues demanda actos de traducción, de incorporación, reelaboración, recreación o interpretación” (Díaz 2008, 2), así viven los yumbos también sus sueños, aunque son temas que no llego a comprender del todo, sé son serios y formales para ellos, siempre hacen caso de sus sueños y esto guía su accionar y también el buen desarrollo de la fiesta.

3.2. Día uno: la recogida

La casa de doña Inés y Fanny se prepara para recibir a la gente. Fanny carga un tanque de gas a una cocina industrial que tiene en la sala donde se calentará el agua de cedrón que se

brindará a los que nos acompañarán en la noche. Arregla la toma de luz para poder tener foco sobre el fogón donde se cocinará el mote para el siguiente día y que su hermana Nancy, que vive en el piso de arriba, ayudará a cuidar en la noche. Se llena la olla de agua, se bajan vasos, se mueven los muebles de la sala para dejar libre y que pueda entrar la mayor cantidad de gente posible y esperamos.

Los días previos Fanny también diseñó la ruta que tendremos esta noche, es decir, el orden en el cual el bus que el Municipio le presta irá recogiendo a todos los danzantes por sus hogares. Hará el recorrido para recoger desde las 19:00 a todos los yumbos hasta el amanecer y llegar con los primeros rayos de sol a bailar en la Plaza de Cotocollao. Donde la familia Morales-Simbaña siempre se reúnen al menos unos 6-8 danzantes que viven cerca para cambiarse en casa de Fanny e iniciar el recorrido. Cada danzante siempre está con algún acompañante de su familia, generalmente una mujer, quien tiene a mano toda la vestimenta y ayudará junto con los monos a vestir a quien luego de cambiar sus ropas dejará su nombre terrenal y se transformará en cerro para bailar tres días para festejar a la vida, a la tierra, a sus amigos, familiares y a toda la comunidad, para alegrarse a través de la danza. Telas brillantes en colores pasteles empiezan a desfilar en blusas, faldas y pantalones, las chontas en forma de flechas están con sus decoraciones de papel multicolor, las winchas o coronas de plumas, las pelucas de cabello largo trenzado, collares de semillas, pañuelos y otros detalles son parte del vestuario para disfrazarte, pero más allá de disfrazarse, es convertirse, ‘hacer de yumbo’ danzante. Para Francisco Chiliquina, danzante y músico de la yumbada, los trajes fueron un elemento que lo atrajo a bailar: “Los trajes me gustaron bastante. Son fuera de contexto, danzantes en Quito como si fueran de la Amazonia, como que no queda y eso me vinculó, me dio ganas de estar ahí” (entrevista a Francisco Chiliquina, Quito, 08 de abril de 2016).

Foto 3.6. Mamá vistiendo a su hijo de yumba



Foto de la autora.

Una vez vestidos, después de tomar una agüita de cedrón, un tragüito y un pancito, inicia el ritual-performance de esta noche. En la primera escena, los yumbos tienen que recibir los consejos y las bendiciones de los personajes principales del guión de la Yumbada de Cotocollao: mamaco en primer lugar, la cabecilla en segundo, el mono principal y doña Inés. Los consejos en general recomiendan a los danzantes bailar como lo hacían los abuelos, bailar ‘duro, duro’... que aprendan de los mayores, se les dice a los más jóvenes. No es un discurso dicho de memoria, cada año cambia, dependiendo frente a quien esté, dependiendo del ánimo, dependiendo de las circunstancias que se hayan dado, se aconseja lo que cada danzante necesita desde la perspectiva de estos guías de la fiesta. Pero esta bendición es parte del momento de transformación, sin estas palabras, el yumbo no se convierte en yumbo y abandona su ser cotidiano para pasar a ser un cerro: “Los enunciados performativos crean una presencia indudable, pueden producir sus efectos en la situación que fundan” (Díaz 2008, 10) Sólo así se entiende los yumbos se convierten en verdaderos cerros danzantes. Rocío Gómez recuerda su bautizo: “¿Le gusta el frío, ¿Cayambe? Me seguía preguntando, después ya me dijo, eres María Isabel de las Nieves Cotacachi. Ese quiero”.

Foto 3.7: Yumbo en proceso de cambio de vestimenta, apoyado por los monos



Foto de la autora.

Todas las bendiciones terminan con la señal de la cruz sobre el rostro de cada yumbo que está arrodillado. Y así se repetirá el guión de la primera escena de este relato llamado: ‘La recogida’, mujeres, hombres y niños vestidos por monos y familiares, recibidas las bendiciones y consejos, dan como resultado un nuevo yumbo que toma su nombre y ser de cerro, (cada yumbo elige o es nombrado con el nombre de una montaña la primera vez que va a bailar) y un volador tiene que sonar afuera para anunciar el ingreso de un danzante más a la

fiesta. Fanny es la única que no está vestida de yumbo, esta noche es una de las guías, lleva una botellita de licor con un vasito en su mano para compartir y tiene muchas tareas logísticas que realizar. Todos salimos de casa bien abrigados, la noche quiteña es fría y será una noche larga por más de 15 casas en diferentes barrios del norte de Quito.

Foto 3.8. Doña Inés es la encargada de los voladores en la noche de la recogida



Foto de la autora.

‘Viendo, mirando, guiando a los guaguas...’ Se recomienda a los monos también cumplir su rol de cuidadores de los danzantes. Entre algunos yumbos que hay más cercanía, hay abrazos, hay agradecimientos por estar... El ‘pai cielito’ no falta, es una frase muy propia de los miembros de la yumbada usada para decir ‘gracias’, pero es algo más que gracias, es la alegría de compartir juntos la fiesta, el amor del que nos hablaba Pieper, un agradecimiento hasta las estrellas. Por eso se afirma que si una fiesta genera reacciones culturales: “identidad, pertenencia a un grupo, solidaridad, etc., es porque de antemano también se han establecido entre ellos otras relaciones” (Botero 1991, 14), si bien este grupo no necesariamente se ven seguido en la cotidianidad, existen varios lazos que los unen y reencuentran en la danza: familia, amistad, trabajo, etc.

Foto 3.9. Yumbo mate, detrás la ciudad de Quito



Fuente: Guzmán (2016).

En el año 2016, fue el primer año del nuevo mamaco como mamaco. Diego Jumbo, músico interesado en las músicas tradicionales, que vive en el Valle de los Chillos decidió unirse a la Yumbada de Cotacollao, pues desde la muerte de don Benjamín Simbaña, no tenían músico propio y tenían que pedir prestado de otras yumbadas para la fiesta. Diego está aprendiendo este rol, es joven y como tal le molestan bastante, parece esta una forma de enseñar, de probarle, de comprometerle. Dicen los mayores que siempre tiene que estar prestando atención, que siempre tiene que estar con los monos acompañado: “el trabajo performativo no se restringe solo a lo que hace, crear presencias, sino que también dirige la atención a cómo lo hace” (Díaz, 10). Con el silbido de todos: el ‘sopla mano’, llamado así porque es un silbido que se realiza apoyado de la mano cerrada en forma de cuenco, arranca el recorrido. Empieza el sonido del tambor y el pingullo, más de 20 personas salimos de la casa de doña Inés entre yumbos, monos, familiares y acompañantes. El primer reto cruzar la Av. 10 de Agosto parando filas de autos para que crucen todos. Vecinos, vecinas, conductores y transeúntes miran con asombro la caravana de estos extraños personajes que se toman la ciudad.

Foto 3.10. Yumbos y familiares en el bus durante la recogida



Foto de la autora.

Con voladores, el tambor, pingullo y los silbidos de yumbos y monos, se anuncia la llegada a cada casa. Los perros ladran. Caminamos por calles adoquinadas, asfaltadas, de tierra, por terrenos baldíos también. Se llega a la casa, yumbos y acompañantes esperamos afuera, los yumbos bailan mientras la gobernadora (Fanny) y los monos ingresan a la sala donde ya espera el danzante y su familia para la transformación en yumbo mediante la vestimenta. Y aquí aparece otro elemento fundamental en la fiesta: la comida. Sale la familia con varias bandejas de comida para ofrecer a todos los visitantes, conocidos y desconocidos, todos comen: agua de canela, pan, arroz, dependiendo de las posibilidades económicas de la familia, puede haber hasta caldo de gallina. Los monos son los encargados de salir a repartir a todos los presentes, piden a los familiares las charolas. La comida es una forma de agradecimiento para las visitas, los amigos, familiares y por otro lado da energía a los acompañantes y danzantes para continuar la larga noche de recorrido y danza. Además, hay que comer en cada casa, no se puede rechazar la comida, todos sabemos que es mal visto. Fundas y bolsos ayudan para guardar lo que no se avance, pero todo se recibe.

Foto 3.11. Yumbos comiendo durante la recogida



Foto de la autora.

Las bromas por parte de los monos, le dan sabor y ánimo a la noche. Este personaje es pícaro, me recuerda al payaso de la comedia del arte y de la fiesta andina. Dice frases de doble sentido y siempre molesta. Esto ayuda a mantener a todos despiertos y atentos. Niños pequeños también salen a bailar, así como lo dispuso don Pedro Segundo Morales antes de su partida, mujeres y niños ahora son parte de la danza y muchos se integran desde la recogida. La Yumbada de Cotocollao al aceptar este cambio en la tradición entiende la importancia de pensar en las futuras generaciones para mantener viva la fiesta: “La memoria colectiva, a través de la actualización simbólica y mediante la expresión explícita (canto, danzas, disfraces, ritos, etc.) es un legado que está ahí como punto de referencia para las futuras generaciones” (Botero 1991, 26). Al respecto de la entrada de los niños a la fiesta, el antropólogo Patricio Guerrero en entrevista también mencionó que taita Segundo, como él le dice, tenía una preocupación de que los niños tengan una conexión real con la tierra y que le había dicho: “Yo no quiero niños que no sepan que el haba o la papa sale del espíritu de la tierra y que nosotros danzamos para que ese espíritu siga viviendo y dándonos vida” (entrevista a Patricio Guerrero, Quito, 02 de mayo de 2016). Para Guerrero esta acción de integrar a niñas y niños en la fiesta garantiza una yumbada con horizonte.

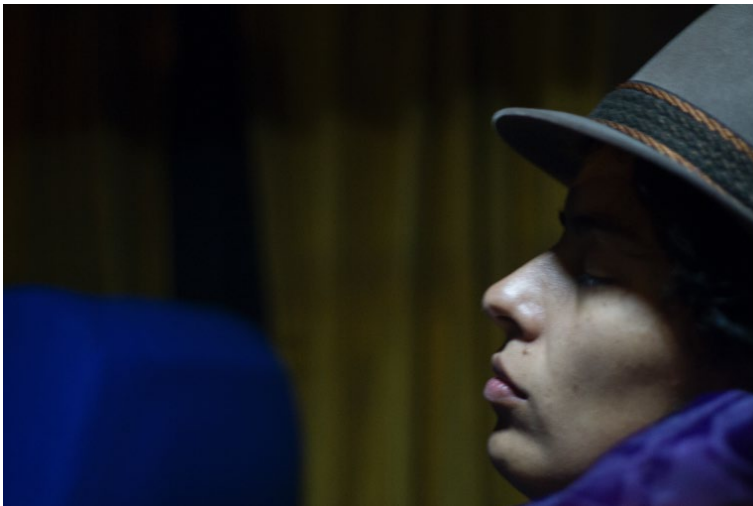
Foto 3.12. Yumbos y mamaco en recogida



Foto de la autora.

Doña Inés es la responsable de encender cada volador por nuevo yumbo ingresado a la recogida. De igual manera, a medida que van creciendo el número de yumbos y monos danzantes, la danza va tomando fuerza, potencia e intensidad. A diferencia de los acompañantes, que con el paso de las horas, vamos sintiendo el peso de la noche y por ratos requerimos cerrar los ojos y descansar para poder continuar.

Foto 3.13. El cansancio se siente en las primeras horas de la madrugada



Fuente: Guzmán (2016).

Fanny está con celular en mano llamando al próximo para indicarle que esté listo para recibirnos. Las familias también tienen sus cámaras de fotos, sus celulares, donde van registrando estos momentos familiares, de amistad y seguramente van compartiéndolo en redes sociales. Ojos de curiosidad, emoción, risas, celulares, cámaras, están presentes entre todos quienes acompañamos y escuchamos atentos lo que va sucediendo en cada casa. Los

acompañantes somos un tipo de público de esta primera escena del relato de la Yumbada, disfrutamos del espectáculo, pero desde la comodidad de nuestra ubicación, siempre se procura que cada quien respete los espacios, los acompañantes no bailan, solo miran la danza. Hay espacios a los que se puede entrar, otros a los que no. Algunos apoyan al danzante brindándole comida, bebida o sosteniendo su chonta para descansar, pero solo los danzantes están dentro del performance de la danza. En cada casa también deben recibir la bendición de su madre, o de su esposa o esposo dependiendo el caso.

Foto 3.14. Mono recibiendo la bendición del mono mayor, Don Enrique



Foto de la autora.

La noche no termina. Recorremos en 10 horas nocturnas más de 6 barrios del norte de Quito, entre ellos: Cotocollao, Velasco, Carcelén, La Bota, La Ofelia, 23 de Junio y con dos buses llenos: uno de yumbos y otro de familiares y acompañantes y ya estando cerca de las 6:00 nos dirigimos a la Plaza de Cotocollao para lograr llegar antes que la banda de pueblo y así ‘tomar la plaza’ (ganarles la plaza) para el *antialbazo*, la primera danza de esta fiesta para compartir con el pueblo en el espacio público.

Foto 3.15. Fanny vestida de yumba frente a los danzantes con los primeros rayos del sol en el antialbazo



Foto de la autora.

3.3. Día dos: antialbazo y priostes, performance con el pueblo y en lo privado

En el año 2016, la Yumbada le ganó a la banda de pueblo a llegar a la plaza, otras veces la banda nos ha ganado. Dicen que luego el que perdió tiene que poner una jaba de cervezas o una botella de licor. A ritmo de pingullo y tambor recibimos los primeros rayos de sol del segundo día, a partir de este momento la fiesta de la Yumbada sucede en el espacio público de la Plaza de Cotocollao, se abre a los extraños.

Foto 3.16. Balde de agua de canela para compartir con los danzantes en el frío de la mañana



Foto de la autora.

A la plaza llegan también otros danzantes directo a vestirse con la ayuda de sus familiares, reciben la bendición e ingresan a la danza. Fanny en este momento también se cambia de ropa con ayuda de su madre y de los monos, a partir de este momento ella deja de ser Fanny Morales y se transforma en Anita Tungurahua, un cerro y la líder de la Yumbada de Cotocollao hasta el final de la fiesta. Una vez que llega la banda a la plaza y luego de tomar una agüita de canela que trajo alguno de los familiares para abrigar la fría mañana, se retoma la danza con sonido de banda. A partir de este momento la banda de pueblo no dejará de acompañar los sonidos de la fiesta hasta el fin de la misma el día domingo.

Foto 3.17. Banda de Cotocollao, ‘Los Cachicaldos’, una de las bandas que acompaña en la fiesta



Foto de la autora.

¿Cómo es la danza en esta fiesta? Los yumbos generalmente se disponen en dos filas largas, contando cada uno con una pareja de frente. Los monos están siempre en el medio de estas dos filas, guiando y mirando que todos dancen bien ‘duro, duro’ como afirman. Primero van la cabecilla y frente a ella, su trascabecilla o pareja quienes guían los movimientos y pasos de todos. Tienen una tarea muy difícil, mantener la energía alta durante la danza los tres días.

El baile consiste en pasos simples casi sin doblar las rodillas, pero sí levantando los pies de adelante para atrás al ritmo del tambor. También realizan giros completos sobre su propio eje y giros cruzando con sus parejas de baile y así cambiando de lado. Siempre sostienen la chonta en la mano y de vez en cuando hacen el sonido de ‘soplar mano’ generalmente con la mano derecha. Quienes tienen las *shigras* con cascabeles también los hacen sonar moviendo la canasta. Los yumbos mates tienen un movimiento un poco diferente en la parte superior de sus hombros para hacer sonar los más de 60 mates que cuelgan en su poncho.

Usamos nuestros cuerpos de formas sustancialmente diferentes a cómo los usamos en la vida cotidiana. En ésta tenemos técnicas corporales que han sido condicionadas por nuestra cultura, estatus social y profesión. Pero en la situación performativa el cuerpo es utilizado de un modo totalmente diferente... Esta técnica extra-cotidiana está esencialmente sustentada en la alteración del balance (Barba citado por Díaz 2008, 7-8).

Foto 3.18. En el antialbazo y don Enrique, mono mayor organizando a los danzante y Javier, yumbo mate



Foto de la autora.

¿Pero, cómo se siente la danza para los danzantes? Para Miguel Narváez, yumbo mate, que no pertenece al grupo de familias herederas de esta fiesta, estar en la Yumbada de Cotocollao, es un sueño cumplido. Nos compartió en una entrevista en su casa que estuvo más de 3 años pidiendo danzar hasta que le aceptaron. ¿Qué es la danza para Miguel? “Para mí danzar es curarme. El pingullo y el tambor y el contacto con todos los yumbos, creo que es lo que sana, por eso cuando el mamaco está con ganas, nadie se cansa... La gente que siempre está a lado siempre le veo contenta, así que sana” (entrevista a Miguel Narváez, Quito, 08 de marzo de 2016).

Para Pablo Gómez, otro yumbo mate, perteneciente a un grupo familiar de varios hermanos que danzan la yumbada es una oportunidad para: “Ir sanando nuestros líos personales, la danza es sanación. Cada quien tiene una intencionalidad muy clara para danzar. Ese encuentro con la danza invita a quedarse. No afecta lo personal tu intención, a generar ese espacio común de los tres días de energía tan fuerte”. Las motivaciones para los hermanos Gómez son particulares en la Yumbada, ellos lo hicieron para frenar el consumo de alcohol en las fiestas, luego de un proceso muy consciente y largo al interior de su propio núcleo familiar para hacer

frente al alcoholismo y a la violencia intrafamiliar. Por esta razón para Pablo y sus hermanos la intención es vivir la fiesta ‘cero alcohol’: “Sí, para mí es más consciente. Hay momentos donde te encuentras, estás llorando, sí es alegría, tristeza. No es todo el tiempo estoy volando, hay momentos que, con banda y pingullo, hasta te olvidas de lo que estás haciendo. Es bonito”. Este vivir espiritual la fiesta desde el cuerpo presente nos recuerda también que: “Los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen a través de su cuerpo” (Mereleau-Ponty 2006, 48)

Aun así, la experiencia de la danza, de la fiesta no tiene la misma intensidad para todos. Algunos llegan a experiencias místicas, otros están explorando, otros por curiosidad y hay algunos que hasta por obligación. En palabras de Guerrero:

La distinción entre intercambio (disfraz) e interacción simbólica (transformación, sentido profundo de lo que significa ser yumbo). Hay esos dos niveles, esa diferencia hay que hacerla. De lo que he visto, los mayores, son los que mantienen el asunto de interacción simbólica, los jóvenes en algunos casos. (entrevista a Patricio Guerrero, Quito, 02 de mayo de 2016).

Luego de danzar por casi toda la noche y en la Plaza de Cotocollao al amanecer para los pocos vecinos que ya circulan y para amigos y familiares que acompañan, aproximadamente a las 8:30 de la mañana, los yumbos se dirigen a la casa de la familia que este año ofreció chicha para la fiesta, pero hay que ir a retirarla. La gente que apoya con la comida, que ofrece comida a los yumbos, siempre espera que los yumbos los visiten y que bailen en su casa, hay una creencia de buena energía o de bendición que da recibir a los yumbos en el hogar. Así llegan a la casa y como una cuadra antes, retoman sus lugares para entrar danzando acompañados de la banda y mamaco hasta la casa de los primeros ‘priostes’ que los reciben. Una vez en la casa, salen los monos y familiares con agüita de hierbas y pan para brindar a todos los presentes y entregar la chicha.

En la calle se dispone una mesa donde se construye rápidamente con la ayuda de mujeres y hombres de la familia un altar para San Sebastián patrono de la fiesta. Esta familia Quishpe-Morales (Mena del Hierro) tiene una estatua del Santo que sostiene en su mano un pequeño yumbito de los que hace doña Inés. Para él bailan los yumbos. Luego, llegan también dos grandes lavacaras llenas de mote, cuy, papas y arroz para brindar con cuchara a todos los presentes. En estos espacios más íntimos de la fiesta, se mira más el disfrute de los yumbos danzantes, su sonrisa, el compartir con la familia, los amigos y los desconocidos que siempre estamos por ahí llenos de curiosidad. En este segundo día el performance y relato de la fiesta

tiene dos momentos: uno para el pueblo, público en la plaza y otro más privado y familiar, al que no acceden todos, en las casas de los ‘priostes’.

Foto 3.19. San Sebastián, patrono de la fiesta de la Yumbada de Cotocollao



Foto de la autora.

Una vez concluida la comida ahí, sin parar de danzar y a pie nos dirigimos a la casa que ofreció el desayuno. Vamos por las calles de la Mena del Hierro donde es hogar también de la famosa orquesta, Los Hermanos Pallo. Doña Inés corre con los voladores en mano, cargada a la espalada a Clarissa con una sábana. Así como doña Inés muchas otras mujeres son fundamentales para atender en la fiesta ya sea brindando algún licor, algo de comer, cuidando la chonta, los instrumentos o ayudando a revisar que esté correcta la vestimenta. Siempre las mujeres y ahora también algunos hombres que acompañan están de un lado a otro mientras sucede la danza procurando que todos estén bien atendidos, sobre todo los danzantes.

Acompañar es un rol fundamental, en el lenguaje de teatro, es similar a ser el director, el productor de campo, escenógrafo o vestuarista, sin este equipo de mujeres y ahora también hombres detrás de la escena, los danzantes no podrían concentrarse en su rol fundamental, bailar. Al respecto de este tema, pregunté a Miguel, quien es soltero y no tiene esposa ni hijos, cómo es la experiencia de ser danzante sin compañía:

Me parece que toditos los yumbos tienen guaguas, por toda la comunidad que está. A veces voy solo y parezco expatriado y me ayudan, toditas las mujeres me ayudan. Pero ponte tener eso toditos los años, uno se siente mal... porque la fiesta te invita a que estés con tu mujer, tus hijos, con todos. Es lindo, es chévere y cuando no puede estar con toda la familia, uno se siente solito. Después me di cuenta y fui dándome cuenta de la dinámica (entrevista a Miguel Narváez, Quito, 08 de marzo de 2016).

La visión de familia o grupos familiares es fundamental para vivir la yumbada y sus miembros se van dando cuenta de la razón de ser de esta concepción particular de la vida en un proceso muy reflexivo: “Si ésta es un fluir, una progresión y transición continuas, la experiencia y el significado están en el presente; el pasado es una memoria, una reproducción; y el futuro siempre está abierto, es potencialidad y expectación” (Díaz 1997, 11).

Foto 3.20. Doña Inés, con los voladores, repartiendo chicha y con su nieta Clarissa en las espaldas



Foto de la autora.

Llegamos a la casa de la familia Matabay y en su patio interior de tierra todos los yumbos danzan. Doña Inés comparte sus ‘puntas especiales’ (licor artesanal) con todos los presentes mientras sigue la danza. Los familiares de la casa aparecen de pronto con varios y grandes charoles con platos de comida para repartir.

Se aprovecha el momento del desayuno donde están casi todos los bailarines juntos para tener una reunión donde deben decidir un asunto importante y que nos lleva a repensar el tema del priostazgo. La Delicia es uno de los ‘priostes’ (primer año que Fanny lo nombra así) de la Yumbada ya varios años porque apoya con el transporte, la banda y la rueda (castillo de luces) para la fiesta. Fanny como cabecilla propone que todos preparen entradas de frutas para colocar como uno de los priostes al Administrador para el día domingo y así agradecerle ‘a su manera’ su apoyo todos estos años. Al respecto de este ‘prioste’, Patricio Guerrero analiza:

Hay una necesidad de ciertos recursos para sostener la fiesta, de todas maneras no ha implicado como en otras fiestas, una usurpación simbólica, cuando hay traslación y empobrecimiento de sentido hay usurpación, eso no ha pasado en la Yumbada de Cotocollao. Pueden seguir danzando y mantener sus formas estéticas (entrevista a Patricio Guerrero, Quito, 12 de abril de 2016).

Fanny propone colocar también a las comadres Matabay que son la familia que siempre les colabora con los desayunos y almuerzos para la fiesta de toda la Yumbada. Y finalmente definen que la limosna para San Sebastián ya no va a ser voluntaria, sino que se propone que cada uno dé unos tres dolaritos y también tres dolaritos para el mamaco.

Foto 3.21. Fanny dando indicaciones de los temas de ‘priostes’ y limosnas



Foto de la autora.

Hay un incidente, a mamaco se le extravía un pingullo y reclama al grupo y todos le molestan. Dicen ‘jjaba, jaba!’ aludiendo a que tiene que ponerles una jaba de cerveza por descuidado. Luego de varios chistes y reclamos finalmente aparece el pingullo que lo había escondido ‘a propósito’ un mono. Con esto se enseña al nuevo mamaco que jamás puede dejar solos sus instrumentos, sino que debe encargarlos a un mono o a su acompañante. Y el mono que devuelve los instrumentos le da con la cola de su traje como escarmiento al pingullero en su nalga y piernas entre las risas de todos.

Foto 3.22. El joven mamaco con su pareja, quien debe acompañar también los tres días de fiesta



Foto de la autora.

Se saca la figura de San Sebastián nuevamente y se pone un charol, en fila todos los danzantes van colocando la limosna acordada mientras bailan al ritmo de *mamaco*. Una vez concluido el desayuno, en el bus se retorna a la Plaza de Cotocollao. Luego de bailar un buen rato en la plaza, los yumbos se toman las calles de Cotocollao y empiezan a bajar por la calle Lizardo Ruiz en dirección a la Administración Zonal La Delicia donde se realiza un primer saludo a uno de los ‘priostes’ de la fiesta y donde se realizará el bautizo formal de *mamaco* en su primera fiesta.

Foto 3.23. Los yumbos se toman las calles de Cotocollao en sus recorridos durante la fiesta



Foto de la autora.

Luego de bailar un rato en el patio de la Administración Zonal aparecen las autoridades. Entre ellas está el actual Administrador Zonal quien es sacado a bailar amarrado de la cola de uno de los monos y así otros personeros del Municipio con quienes ya tienen relación varios años. Para este momento ya ha llegado mucha gente del barrio para mirar a los yumbos bailarines. Las mujeres en la Administración La Delicia son las encargadas de atender y repartir entre todos los invitados una avena que han preparado para recibirlos.

Finalmente se realiza el bautizo de *mamaco*. Él se coloca en el centro y tocando su pingullo y tambor los yumbos mates se colocan a su alrededor formando un círculo y danzan haciendo sonar fuerte sus mates. Forman otro círculo afuera del resto de yumbos que también danzan. El Administrador está en el centro junto con la cabecilla, el mono principal y Raúl Fuentes, Jefe de Cultura, que ya varios años acompaña a la Yumbada. Comparten un traguito y conversan de manera informal mientras esto sucede.

El mono principal, don Enrique, enciende un puro y expulsa el humo a Diego, el nuevo *mamaco*. Luego lo aconsejan y termina el bautizo con un beso en la frente y un abrazo.

Foto 3.24. Bautizo del nuevo mamaco



Foto de la autora.

Terminado el bautizo y la visita, los yumbos vuelven a la Plaza. Este es uno de los momentos donde vemos las negociaciones entre la Yumbada y la institucionalidad para ‘a su manera’ agradecerles su aporte a la fiesta y evitar así una injerencia mayor en las decisiones de la misma. Aunque esta parte está de alguna manera parecería fuera del contexto de la fiesta, la visita al prioste cumple con la dinámica de las fiestas andinas y sobretodo cumple con el objetivo para la gente de la yumbada, de mantener la fiesta bajo sus propias normas:

Las performances gestan una permanente tensión entre autoridad –convención, tradición, reglas- y propiedades emergentes, entre forma y contingencia, ya que se refieren a un proceso, al proceso en que los participantes completan, llevan a cabo, cumplen, ejecutan o realizan algo (Díaz 2008, 9).

En la Plaza de Cotocollao es mediodía y el sol está fuerte, rápidamente aparece una mujer mayor, madre de uno de los bailarines con un agua para brindar a todos los danzantes. La danza en la plaza central de Cotocollao es algo gestionado hace pocos años, antes nos comentan los yumbos bailaban en un patio del costado de la iglesia:

La Yumbada ocupaba un espacio marginal en Cotocollao. Danzaban en la parte lateral. La ocupación del espacio es un acto de insurgencia simbólica y cuando se fortalece, logran tomarse la plaza central. Hay un desplazamiento de esos espacios marginalizados, desde su propia perspectiva espiritual (entrevista a Patricio Guerrero, Quito, 02 de mayo de 2016).

Llega la hora del almuerzo, hay que ir a la casa de la familia Matabay que está pasando la Av. Occidental. Hubo problemas con el señor del bus, se fue y se quedaron sin transporte. Toda la yumbada emprende el camino a pie en cuesta por más de 10 cuadras hacia el lugar del almuerzo. Algunos suben en taxis, otros en autos, pero la mayoría a pie.

A pesar del cansancio y el imprevisto, inmediatamente llegan empiezan a danzar, brindan una ‘colita’ para ayudar pero los yumbos no paran. Esto sucede en el patio de adelante. Luego de seguir un estrecho callejón se llega a un patio posterior donde también hay movimiento. Decenas de familiares de los Matabay entre hombres, mujeres y niños, preparan la comida para el almuerzo. La imagen de San Sebastián, esta vez como un cuadro, está instalado en el patio de la casa en un altar. Dicen que ésta es la imagen de la Hacienda Carretas, donde se originó la Yumbada, según los relatos que nos han compartido los yumbos.

Foto 3.25. Yumbos danzando en casa de la familia Matabay que ofrece el almuerzo



Foto de la autora.

Hay mucha cerveza, agua y gaseosa para servir a los yumbos y familiares pero la música y la danza no paran. Detrás hay un hornado completo pedaceándose, papas, mote, ensalada, una olla enorme de yahuarlocro, todo cocinándose a leña y una fila de personas como hormigas listas para la tarea de servir. Todos comen hasta saciarse y como bien lo dijo doña Fanny Matabay: “Tenemos que preparar para un montón de gente la comida pero aquí siempre sobra la comida y siempre vienen más de los que esperamos” (entrevista a señora Matabay, Quito, 15 de junio de 2016). Ella nos explica que fue su papá quien creó la tradición de atender a la Yumbada de Cotocollao con el almuerzo y el desayuno de por vida y que ahora que él ya no está, ellas como hijas continúan con esta tradición: “Cuando vienen los yumbos, nos limpian la casa, a nuestra familia, nos va bien todo el año, la energía de los yumbos es importante” (entrevista a señora Matabay, Quito, 15 de junio de 2016). Hacer fiesta, ser parte de la fiesta, es la búsqueda de “la posibilidad de un quehacer con sentido propio, todavía otro dato sobre la esencia de la fiesta” (Pieper 2006, 27).

Fotos 3.26. Familiares de todas las edades se organizan para alimentar a los danzantes y sus acompañantes



Fotos de la autora.

Foto 3.27. Yumbos me piden una foto de este momento de disfrute



Foto de la autora.

Foto 3.28. Monos hacen bailar a los priostes de la casa que les recibe



Foto de la autora.

Foto 3.29. Mono me quita el sombrero y lo usa para bailar en casa de los Matabay



Foto de la autora.

Una vez comidos se retoma la danza y la bebida. Sacan a bailar a los priostes en agradecimiento, algunos monos los amarran de sus colas, los yumbos les prestan sus chontas para que puedan bailar. A mí me quita el sombrero uno de los monos, quien se va feliz a bailar con él. Al ser ya varios años que acompaño en la fiesta y ser la chica que está siempre con la cámara de fotos, me piden mucho que les fotografíe, luego les comparto estas fotos por redes sociales. Este año uno de los yumbos me dijo si quería bailar, pero me intimidé y dije que no gracias, que yo solo los veía.

El ambiente es más relajado cuando paran de bailar, se sientan, conversan, se toman fotos, me piden que les tome fotos, la comida y la bebida en este espacio íntimo les permite compartir entre ellos, les permite vivir la alegría de la fiesta:

La alegría es lo que queremos de las fiestas... La fiesta es aquí, por lo tanto, como en una definición de palabras cruzadas, una "reunión alegre para las personas 'divertirse'. Nuestra dificultad reside, probablemente, en la evidente productividad (socio/ cósmico/ política / etc.) de la alegría y la diversión. Todo es excesivo en una buena la fiesta, y el excedente por ella producida es el alegrarse, cosa que sólo se puede hacer con en el consumo de banquetes, juegos, bailes, competiciones, espectáculos, intercambios de objetos, conversaciones. A pesar de las evidencias, nosotros, americanistas, optamos por mantener la traducción de alegría en ceremonia, de fiesta, en rito (Perrone 2015, 96).

Finalizado este almuerzo en la intimidad de familiares y amigos que como en toda buena fiesta duró varias horas, como hasta las 16:30, se vuelve a la Plaza de Cotocollao para continuar en la noche, lo que se llama en la fiesta 'Las Vísperas'.

Pronto llegan otros personajes que son parte de la fiesta a partir de este momento: *capariches*, la *vaca loca* y *los negros*. Ellos con sus disfraces, coreografías y picardía complementan el entretenimiento para el público y completan la animación de la fiesta. Los *capariches* son personajes presentes en algunas fiestas populares de la sierra del Ecuador, se dice que representan a los primeros 'barrenderos', quienes se encargaban del ornato de las ciudades grandes y pequeñas en los tiempos de La Colonia y la posterior República.³² En cambio, la representación de la vaca loca, consiste en una persona que se viste con una estructura de madera o hierro y cuernos a manera de cuerpo de vaca y que al ritmo de la música persigue al público asistente y hace bromas con sus cuernos. Finalmente, los negros, son representaciones estereotipadas de los afroecuatorianos: con caretas de rostro negro, sombreros de paja, camisas blancas y machete en mano, de igual manera hacen de las suyas entre ellos y también para molestar al público, sobre todo a las mujeres. En el año 2016 como excepción hubo unos personajes 'extra' en la fiesta que se unieron: payasos, danzantes otavaleñas y una especie de gitanas. Estos personajes forman un círculo o espacio para su juego a un lado del espacio de los danzantes yumbos. Los espacios se comparten, pero jamás se mezclan. Esto sucede todos los años, se podría decir que hasta el número de disfrazados son los mismos, pero la experiencia siempre es diferente:

³² Al capariche se lo reconoce por su vestimenta modesta (poncho, alpargatas, sombrero) y la rudimentaria escoba que lleva al hombro y que le sirve para completar los ademanes de barrer la calzada y los pies de los espectadores de toda edad. Tomado de: Diario El Universo. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2014/12/04/nota/4302166/capariche-barre-paso-desfile>

El hombre es un animal auto-performativo: sus actuaciones en la vida social son, en un sentido, reflexivas, porque al actuar revela su yo, su nosotros, así mismo y a otros en la historia, en los procesos sociales. A través de las performances crea su presencia, pero también su presencia es (re)creada, restaurada, inevitablemente por otras performances (Turner citado por Díaz, 13).

En este punto, donde ya los cuerpos van a llegar a las 24 horas de no parar la fiesta, hay una energía particular en el ambiente, una conexión entre los más de 50 bailarines dispuestos en la plaza y momentos donde los que esperamos, nos damos cuenta que algo más sucede adentro:

Las fiestas hacen cuerpos alegres y sanos y bellos, incluyendo siempre una serie de "disciplinas del cuerpo" (Mauss), especialmente danza y canto, muy a menudo competiciones. Aliados al alimento, a la bebida, al estar juntos, esos procedimientos de hacer 'cuerpos' son antídoto para la tristeza - y combaten enfermedades, leemos en muchas etnografías. Las dos formulaciones traducen lo mismo, ya que la tristeza es enfermedad (Perrone 2015, 99).

Aquí recordamos la primera fiesta de Miguel Narváez y cómo experimentó su cuerpo:

La primera fiesta me pasó rapidísimo... Me acuerdo el día sábado fue tenaz, estaba supuestamente sin cansarme, bailando bien en el castillo, hasta que comenzamos a darnos las vueltas por el castillo, yo me sentía muy bien, pero un yumbo mayor me cogió, me abrazó y sentí un poder enorme de él, diferente de mi pareja, no sé por qué este otro yumbo me cogió, me abrazó y me dijo 'vamos ñaño a bailar y vamos a darnos la vuelta ahora sí'. Yo era al principio como una pluma, sentí una fuerza enorme, iba bailando y se me iba dos pasos siempre adelante, comencé a sentir lo que era lanzar, era la fuerza de él, yo incluso le dije 'déjame respirar'. 'No solo danza y danza duro' me dijo y nos dimos un montón de vueltas. Yo salí hecho pedazos cuando me soltó y me quedé como desfallecido. Nuevamente me recuperé un poco al ver que todos seguían bailando, me pareció que debía pararme de nuevo, tomé aire y comencé a danzar solito. Ahí comencé a ver lo que nunca he visto en sueños, un montón de yumbos danzando y danzando a lado mío (entrevista a Miguel Narváez, Quito, 10 de abril de 2016).

Este 'danzar solito' este 'danzando a lado mío', este estar y no estar, luego de más de 24 horas de estar juntos nos hace pensar en el flow:

El flow se refiere a una sensación holística y presente cuando actuamos con total participación; es un estado en que la acción sigue a la acción de acuerdo a una lógica interna que parece no necesitar una intervención consciente de nuestra parte. En el flow hay poca distinción entre el yo y el ambiente; entre un estímulo y la respuesta; entre el pasado, el presente y el futuro (Díaz 1997, 13).

La reflexión de Perrone y la experiencia de Miguel en ‘La Víspera’ nos recuerda la importancia de los cuerpos en la fiesta, de cómo cada movimiento, cada momento está ligado al cuerpo y a disciplinas particulares que se aprenden en la fiesta. Así mismo, la comida y la bebida dan energía al cuerpo, pero son más que eso, pues dan alegría al cuerpo y combaten la tristeza. Por eso los yumbos también en los funerales danzan para despedir a sus muertos, comen y beben, brindan comida, hasta en el dolor está la danza, está la fiesta: “El consuelo es, sin embargo, una forma de alegría, si bien la más callada” (Pieper 2006, 38).

Casi a las 18:30, la Yumbada completa baja a la Administración La Delicia nuevamente a retirar la rueda (el castillo de luces) que está lista para ser instalada en la Plaza Central. Regresan con ella y se la coloca en el centro y se baila para ella. Aquí retomo la reflexión de Fine-Dare sobre el hecho de que se mantenga una fiesta de orígenes indígenas en un espacio urbano y dentro de éste en la plaza, una infraestructura con una carga simbólica muy importante del discurso hispano y nacionalista: “Puesto que el baile ocurre en un lugar que ha sido transformado en parque de mestizos de un espacio ritual dominado por los indígenas” (Fine 1991, 167). A pesar de la certeza de esta reflexión, hay que ir más allá sobre el hecho de que la plaza no solo se quede como espacio urbano y mestizo, sino que también a través de negociaciones y acción de los danzantes de la yumbada, se pudo transformar en un espacio para ellos. Así lograron que se reestructurara la infraestructura y diseño del parque con un espacio circular amplio para la danza, retirando las tradicionales piletas o centros de plaza con plantas y además dejando un hueco profundo para poder colocar el castillo en la fiesta. Llegada la noche, la plaza está repleta de gente, este es uno de los momentos quizá con más concurrencia por la emoción que genera el castillo, sus luces de colores y los personajes en escena. Porque “... la fiesta es de carácter público, es cosa de la comunidad, precisamente su ‘autopresentación’, y por ello es necesariamente un acontecimiento visible” (Pieper 2006, 57).

Foto 3.30. La rueda o castillo listo para encenderse



Foto de la autora.

Parar el castillo requiere la ayuda de varias manos y expertos en el tema, las chontas ayudan a levantar a la estructura que al menos mide unos siete metros de alto. Los Yumbos al tiempo forman un gran círculo para que el público se quede detrás y dé espacio para la danza. Aquí la danza cobra una vitalidad especial, al ritmo de las luces del castillo, parece que los danzantes saltan a grandes pasos en rueda alrededor del fuego, como describía Miguel en su relato. Los espectadores, aunque fuera del círculo de los danzantes, disfrutan como el que más, aunque no bailan, hacen posible el espacio de la fiesta: “Sin la aprobación del mundo no puede en modo alguno vivirse ya festivamente” (Pieper 2006, 72-73). Con la extinción del fuego del castillo hasta su último petardo concluye el día de danza y esta será la primera noche en que los yumbos se retiran a dormir a sus casas, luego de más de veinte y cuatro horas de fiesta continua. Esto sucede aproximadamente a las 23:00.

Terminado el segundo día de fiesta, podemos ir comprendiendo las historias, estructuras y orden que lleva su performance porque: “La experiencia no es, no puede ser amorfa; se la organiza a través de expresiones, relatos, narrativas, dramas sociales y realizaciones culturales (cultural performances) en general que se muestran y se comunican, esto es, que se hacen públicas” (Díaz Cruz 1997, 9), gracias a esta estructura es comunicable a los ‘extraños’ y a los propios, al público que se da cita a mirar su puesta en escena.

Foto 3.31. Segundo día de la Fiesta



Foto de la autora.

3.4. Día tres: la pambamesa y cierre

Como a las 9:00 de la mañana ya todos los danzantes deben estar en la plaza. La danza continúa con la banda de pueblo y *mamaco* hasta cerca del mediodía donde empiezan una serie de momentos, rituales o escenas del día final de la fiesta. Dentro de lo que es la Yumbada de Cotocollao, el día tercero es el que incluye más momentos performáticos donde se representan escenas diferentes para el pueblo y el público presente. Imágenes potentes que nos remiten a la selva amazónica, que invocan a aves y cantos en español y quichua. ¿Por qué todo este performance? ¿Por qué es importante para ellos la fiesta? Según Fanny, es porque es un recuerdo de los antiguos, de los mayores que hacían esto, y para ellos es importante repetirlo para recordarles a ellos y porque hacer la fiesta hace que la vida sea buena también para quienes están aquí ahora. Por esta razón, la fiesta es también un trabajo constante de la memoria: “...porque en ella el hombre andino ha plasmado un texto que le permite representarse a sí mismo, evitando la amnesia y procurando, con cierto éxito contrarrestar la ofensiva del poder dominante por extirpar la memoria colectiva” (Botero 1991, 12).

Este día apareció otro personaje que desde hace pocos años se ha ido integrando por propia voluntad como dicen los danzantes a este espacio: un *pondero* quien disfrazado como indígena con un gran pondo de barro va brindando chicha a los danzantes y al público en la plaza.

Foto 3.32. Día tercero de la Fiesta





Fotos de la autora.

La imagen de San Sebastián también está presente este día. El cuadro ya con sus priostes a la cabeza de los danzantes, está de espaldas a la iglesia de Cotocollao. Pronto van llegando limosnas en el plato depositado frente a la imagen. Tanto danzantes como asistentes, tienen la costumbre de ‘dar la limosna’ a santos y vírgenes. Las hermanas Matabay igual tienen cerveza que van compartiendo con los danzantes cuando se acercan.

Hoy hay mucha chicha, varias familias han colaborado y se comparte con todo el que quiera tomarla. Esto es nuevo este año, pues los últimos años la presencia de la chicha había bajado considerablemente. Dice Javier, danzante de la yumbada y participante en la obra de títeres que fue justamente la obra que habla de la chicha como el elemento fundamental de la fiesta, la que hizo volver a la fiesta este año la chicha. Sea como sea, abundante chicha se repartía en baldes, botellas y pundos.

La presencia de las mujeres en la danza también se nota y ha marcado un cambio que no ha sido fácil. Rocío Gómez, yumba, recuerda cómo fue su ingreso: “Fui una de las últimas en vincularme, ya había querido bailar, pero sí fue conflictivo, al inicio no era fácil. Sentía roce, esa sensación de que no querían que bailemos, por ser mujer. Recién a la segunda fiesta completa que bailé me bautizaron... Este año no lo hice por la panza”. Hay aproximadamente unas 8-10 mujeres que danzan en la yumbada todas como yumbas. Dicen que un tiempo hubo también una mujer mono, pero que para ellas es más difícil porque se embarazan y les toca salirse. Para Miguel en cambio: “Yo no me puedo imaginar como habría sido antes, cuando entré ya había dos mujeres. Estaba la Nancy y la Fanny, porque ellas siempre estaban, a veces asomaban otras pero eran poquitas. Yo siempre estuve feliz con la presencia de ellas. Cuando llegan más mujeres, a pesar de que muchas no hablan nada con los hombres, hay una vibra muy linda” y por su parte Pablo complementa lo que ha hecho la presencia de las mujeres en la danza:

Empezaron a las mujeres a bailar bien duro, bien fuerte. Y algunos hombres se quedaron cortos y hombres que bailaban tiempos. Se chumaban y ahí dejaban y les tocaba levantar la danza a las mujeres. Yo me imagino que de eso don Segundo ya se iba dando cuenta (entrevista a Pablo Gómez, Quito, 10 de abril de 2016).

Así se entiende que “la posibilidad de tener ciertas experiencias –místicas, sublimes, performativas- depende menos de la capacidad de interpretar símbolos y más de la adquisición de ciertas habilidades: lograr un estado de excepcionalidad corporal” (Díaz 2008, 7), como las mujeres lo han demostrado en el espacio de la danza con su fuerza, su energía sutil o con su liderazgo como es el caso de Fanny.

Todas estas experiencias individuales de los danzantes, son fundamentales en este relato porque nos permiten entender una situación general sobre la lucha de las mujeres para su presencia en la danza al entender como: “una vivencia o una expresión sean totalidades singulares, no deducibles de lo común, pero elaboradas a partir de lo común” (Díaz 1997, 9).

Cerca de las 12:30 se hace espacio para la preparación de las entradas. Se invita a los 4 ‘priostes’ elegidos: Administrador Zonal, Jefe de Cultura y 2 hermanas Matabay a sentarse para arrancar con las entradas. Aun así, la Yumbada de Cotocollao como mencionamos al inicio de este capítulo, ha encontrado formas para que en la organización de la fiesta, no haya injerencia de estos actores, sino más bien que sean apoyos y que sean ellos mismos quienes definan cómo se desarrolla su fiesta:

Hay un salto cualitativo en el cambio que le da en lo referente a la organización de la fiesta. Ya no con el hacendado, el teniente político o el apu, los que señalan quiénes deben y de qué manera organizar la fiesta; son los propios comuneros y en muchas comunidades con el cabildo a la cabeza, quienes determinan estos aspectos (Botero 1991, 23).

Las mujeres y acompañantes de los y las danzantes ya tienen listas las entradas que consisten en platos de cartón o lavacaros con frutas diversas y envueltas en papel celofán. Los acompañantes rápidamente entregan a los danzantes el paquete e inician las entradas para los priostes. Entran danzando con la entrada en mano en filas de 4 yumbos. Bailan mientras avanzan y dan giros en dirección a los priostes. Una vez que llegan se entrega el presente y se agradece a los priostes por su ayuda a la Yumbada. A veces los priostes dan un traguito o cerveza en ese momento en agradecimiento a la entrada. Y así continúa este acto de reciprocidad hasta que pasen todos los yumbos entregando sus entradas. Al final se invita a bailar a los priostes con los yumbos y con una de sus entradas en mano. En un espacio donde

solo los danzantes pueden bailar, que te inviten a danzar con ellos aunque sea un momento, es un acto de mucha estima y valor.

Una vez terminado este momento, inicia otro espacio para compartir con los ‘extraños’, el público que rodea el círculo de baile. Los yumbos se sacan los pañuelos que cubren sus hombros y van hacia sus mujeres o acompañantes quienes les entregan naranjas y caramelos. Ellos regresan a danzar y desde esa ubicación empiezan a lanzar las frutas y los caramelos al público asistente que contento y entusiasmado trata de atrapar los regalos. Con las naranjas hacen una coreografía particular: toman una en cada mano, las cruzan por arriba y luego por abajo con sus manos y luego las lanzan al aire. A veces también las entregan en la mano de algún conocido o amigo o antiguo danzante. Ya son dos años que varios danzantes entregan a un anciano en silla de ruedas casi todas sus naranjas, en señal de respeto, a este antiguo danzante de la yumbada: “Los antepasados, para el hombre andino son propuestos como modelos a seguir y como raíz para continuar” (Botero 1991, 30).

Este momento es particularmente especial, pues es una muestra de compartir la fiesta con todos, con el pueblo, de compartir la fiesta en lo material, en la comida. También una forma de rendir respeto a quienes ya no están en la danza pero gracias a quienes todavía la tienen viva: “Por eso él también hace la fiesta, para continuar obteniendo lo que sus antepasados buscaron y lograron” (Botero 1991, 30).

Foto 3.33. Fanny a punto de lanzar dos naranjas al público



Foto de la autora.

Concluida la parte de las entradas, los monos recogen todas las chontas de los yumbos. Fanny trae un largo y enorme plástico negro que se va a disponer en el piso para colocar todos los alimentos que danzantes, sus familias y otros que deseen aportan a este espacio. Las chontas se colocan a los lados haciendo fila por debajo para proteger el plástico y hacer el marco de esta enorme mesa y plato comunal.

Foto 3.34. Momento de la pambamesa donde se colocan los productos en un espacio común



Foto de la autora.

Las mujeres a un lado tienen actividad importante este día. Con una carpa armada para ellas, están todas juntas para colocar ahí la comida para la pambamesa, la chicha y las entradas para más tarde. Más de 8 mujeres lideradas por doña Inés organizan todo este espacio.

Foto 3.35. Carpa de las mujeres donde se guarda la comida, las entradas y se comparte en familia



Foto de la autora.

Inmediatamente, doña Inés aparece cargada de un balde de mote y otro de chicha y se abre paso entre la multitud para iniciar la colocación de la comida para la pambamesa. La comida que traen mujeres y otros presentes se debe entregar a los monos quienes son los encargados de distribuir de la mejor manera sobre el plástico todo lo entregado. Y así entra y sale doña Inés varias veces cargando comida y chicha. Las mujeres y demás acompañantes entregan sus baldes, tarrinas u ollas de comida a sus danzantes, quienes entregan de igual manera a los monos. Sólo doña Inés entra y sale a la mesa con libertad, el resto no lo hace y no se les permite. Una vez que se vacía el traste en el plástico los monos alzan el objeto a la vista de todos para poder devolver al dueño. Es un trabajo igualmente de una organización impresionante, es una coreografía de sabores. Papas, mellocos, choclos, habas, carne, fideos, salchichas, fruta, pan, se distribuyen en un mosaico de fondo negro que nos muestra la riqueza de la naturaleza que provee en abundancia. De ahí comen todos los danzantes y los danzantes comparten con sus familias y con quienes quieran y puedan compartir la comida hasta que esta se termina. A cada yumbo los monos se encargan de repartir con igualdad, otro rol fundamental de este personaje.

Algo especial con la comida es que cuando alguien regala algo de comida para la yumbada, los monos dan un poco a todos. Por ejemplo, un día regalaron una manzana, el mono llevó la manzana e hizo dar un mordisco a cada danzante hasta que se acabó. Es interesante el sentido de repartición por igual que tienen para todo que coincide con la postura de Perrone de la fiesta a partir de la noción de *Potlatch* de Goldman donde se puede entender la fiesta como un ‘ritual de distribución de propiedad’, “donar”, “distribuir”, “dar lejos” (Perrone 2015, 27), no como ‘destrucción’ (Boas), es decir la idea de dar, frente a la de gastar o gastar de manera improductiva (Perrone 2015, 27). Según Perrone: “podríamos decir que entre los indios los derrochamientos en la fiesta producen sociedades, nada menos que eso” (Perrone 2015, 27).

Acabada la pambamesa y pagada la limosna a *mamaco* por sus servicios, se lleva el altar más hacia atrás y San Sebastián luego de bailar un poquito con la yumbada vuelve a su lugar. La danza ya solo con yumbos se retoma y se preparan para uno de los momentos más performáticos de la danza: la matanza.

Foto 3.36. San Sebastián, prioste de la yumbada en la Plaza de Cotocollao



Foto de la autora.

En este momento, todos los yumbos vuelven a formar las dos filas como en la danza pero a diferencia de cuando danzan se colocan en parejas espalda con espalda y tomando la chonta con las dos manos, la rotan de izquierda a derecha en movimientos circulares semejando árboles de la selva mecidos por el viento. La matanza nos cuenta una historia en sí misma, nos lleva a la selva profunda y nos relata la cacería de un animal selvático y cómo luego este se transforma en yumbo y es resucitado por su cazador, que luego se transforma en shamán para poder lograrlo. La puesta en escena de los cuerpos nos permite imaginar esa selva, hay escenografía, hay vestuario, hay acciones, hay un conflicto y una resolución, es un perfecto drama desde el punto de vista teatral. Por otro lado este y otros de los momentos más performáticos de la danza, parece que traen al presente algo de un pasado remoto, traen la selva a una ciudad de cemento, invocan a los cerros, a quienes ya no están pero siguen en la memoria y el corazón de quienes se juntan para celebrar la fiesta. Por esta razón coincidimos con Pieper en que la fiesta no tiene relación con la conmemoración: “Si aquello que recordamos no tiene sentido actual, real para la comunidad que celebra, no es fiesta” (Pieper 2006, 34). Y este repetir durante varios años de las mismas acciones, los mismos momentos, a parte de ser diferentes cada año, solo se viven con la intensidad que podemos percibir, porque tienen todo el sentido actual para los miembros de la Yumbada de Cotocollao.

Foto 3.37. Yumbos simulando a los árboles de la selva en la matanza

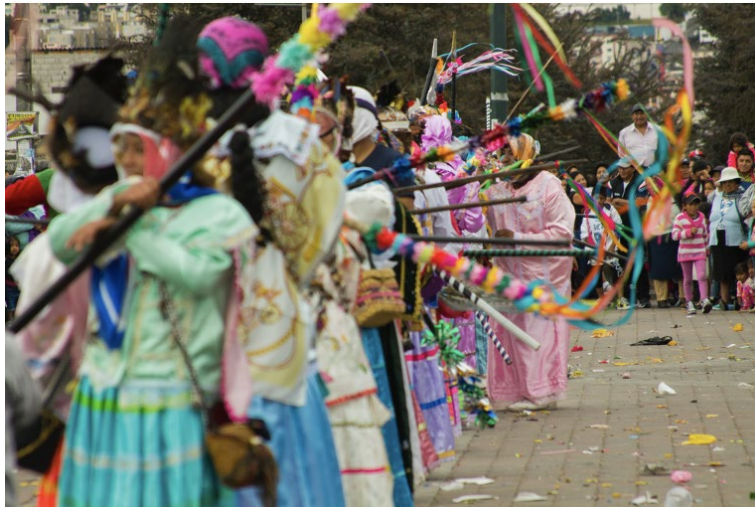


Foto de la autora.

Se eligen a dos miembros de la yumbada para cumplir el rol de yumbo cazador y de chanco saíno (*cuchi*) respectivamente, ellos son elegidos por la cabecilla y los mayores de la yumbada por consenso. Los elegidos piden la bendición a San Sebastián e inmediatamente experimentan una transformación donde inicia la representación de una cacería en medio de la selva. Los árboles-yumbos ocultan al *cuchi* y el cazador lo busca hasta que finalmente lo caza con la chonta y este cae muerto. Una vez sucedido esto, los yumbos y el cazador reconocen que el muerto es un hermano yumbo y el asesino huye de la escena del crimen. Este teatro, es necesario para la fiesta, el arte es necesario para la fiesta, la fiesta es arte: “La emanación de lo festivo –dice Friedrich Schleiermacher- sólo puede darse mediante el arte” (Pieper 2006, 68).

Mientras los monos preparan al muerto cubriéndolo con una sábana blanca y colocándole una tusa de choclo como apéndice o rabo, otro grupo de yumbos salen a buscar al cazador para traerlo preso y exigirle que resucite al muerto. Antes de que lleguen, los monos hacen de las suyas jugando con el cuerpo y sobre todo haciendo alusiones sexuales sobre el mismo, aprovechando la tusa colocada, este momento se comparte con el público que estalla en risas.

A parte de ser un momento cómico, es un momento de un erotismo profundo, donde las alusiones sexuales se permiten, para romper la idea de ritual, para romper moralismos, normas, para visibilizar esta parte tan humana de las comunidades. Para Patricio Guerrero:

La Matanza tiene un erotismo que libera el cuerpo y el espíritu y rompe la perspectiva moralista. Es una expresión de la fecundidad del semen de la vida, el ritual es el volver a la vida para que la vida siga recreándose. Esa posibilidad que todo ese momento intenso, sea una

especie de liberación de la energía sexual y erótica... Llegan al éxtasis en la danza, una dimensión que habría que analizar (entrevista a Patricio Guerrero, Quito, 10 de abril de 2016).

Cuando por fin regresa el cazador atrapado por sus hermanos yumbos, quienes han fabricado una jaula con las chontas, lo colocan frente al muerto y le exigen dar vida al hermano muerto. Al final éste acepta. Usando trago y su chonta realiza unos rezos y movimiento chamánicos con los cuales retira la tusa del cuerpo, y logra resucitar a su hermano. Todos los yumbos con sus chontas hacen una cama bajo el cuerpo del yumbo recién resucitado y lo ayudan a levantarse y comienza la celebración del regreso a la vida, de la vida que continúa. Este momento es también aprovechado por algunos presentes quienes creen en los poderes de los yumbos como shamanes o sanadores, para pedirles que les hagan limpiezas, sobre todo lo hacen con los yumbos más ancianos. Ellos con tabaco, sus lanzas y trago asumen el papel y realizan la limpieza. Es particularmente interesante que en este momento de la fiesta, se simule una cacería, un acto de enfrentamiento y luego se resuelva a través de la magia del shamán: “Situadas en ese plano Fiesta-Guerra, donde nuestros divisores no operan, las actividades tanto de jefes y de chamanes (y otros tantos líderes) suponen el desempeño de dos papeles: el de fiestero y el de guerrero” (Perrone 2015, 8), momento en la Yumbada de Cotacollao que coincide con esta reflexión de que la fiesta tiene mucho que ver con la guerra.

Foto 3.38. Don Shive, yumbo mate, realizando limpieza a asistente a la fiesta



Foto de la autora.

La finalización de esta dramatización compleja y con muchos elementos que valdría un capítulo aparte que por suerte Frank Salomon, desarrolló a profundidad desde ritual, concluye. Pero para nuestro estudio, dejamos de lado el símbolo y nos centramos en la experiencia pues como Botero afirma: “Vemos entonces que los símbolos no pueden ir aparte de las maneras concretas y cotidianas de la vida” (Botero 1991, 14), si bien podremos

encontrar muchos elementos simbólicos en la matanza y otros momentos de la Yumbada que podrían prestarse para muchas interpretaciones, el cómo esta experiencia de enfiestarse, de danzar en el hoy, el cómo éste espacio aporta a su cotidianidad es lo que nos interesa: “el código de la fiesta no es un recurso metafórico, pero el medio más fiel de expresar el pensamiento de los indios en cuanto a los fundamentos de lo que hemos llamado de socialidad, y que ellos expresan en variantes de ‘nuestro modo de vivir’” (Perrone 2015, 8). Por otro lado, La Matanza nos está dramatizando a la misma selva viva: “Pero no solo nos contamos historias, también las dramatizamos con rituales, cantos, teatro, danzas, con máscaras e indumentarias especiales para personificar, imitar y encarnar a otras personas, a seres fantásticos, animales y agentes sobrenaturales” (Díaz 2008, 1), teniendo claro que esta dramatización no tiene un guión fijo, sino que más bien cada año es actualizado, reinterpretado y traducido por sus protagonistas.

En este momento, luego de tres días de danza intensa, comida abundante, bebida, hay un aire particular en la fiesta, es la esencia misma de este espacio: "No se hace fiesta para pasar hambre [...] Para los marubos, como para tantos pueblos amerindios, festejar es bailar, saciarse de comida y bebida: es el momento en el que la moderación y la timidez que rigen la conducta diaria ceden espacio para la exageración y la extroversión (Yano citado por Perrone 2015, 24). Los danzantes y los demás personajes (vaca loca, capariches, negros y payasos) interactúan con el público, le hacen bromas, comparten licor, son hasta un tanto pícaros. También los tragos se han subido al cuerpo y la cabeza que quiere más, esta esencia de exceso no dialoga con las ordenanzas municipales, con el uso del espacio público y con los agentes del orden, que están los tres días controlando que la fiesta no caiga en excesos. Aún así, los danzantes encuentran formas de celebrar su fiesta y de conseguir su licor. En el año 2016, fui la encargada de cargar en mi mochila 3 botellas de cerveza escondidas para que las fueran sacando los danzantes sin que la policía se diera cuenta.

Luego de la matanza, empieza otro momento que llaman *curiquingue*, que coincide con el nombre de un ave de los Andes. Los yumbos sin chontas empiezan a danzar en un gran círculo con las manos atrás simulando a esta ave andina y hacen también su sonido. De igual manera alguien es elegido para hacer de *curiquingue* y el objetivo es tomar un vaso de licor que está en el suelo sólo con su boca (pico) para lo cual debe abrir mucho sus piernas y tomárselo todo sin regar. El que lo logra se lleva una caja de vino de obsequio.

Terminado el *curiquingue*, continúa otro momento que nos va anunciando la finalización de la fiesta que es ‘La Despedida’. Los yumbos unen todas las chontas en el piso en un solo punto

formando un gran círculo y entonan una canción de varias estrofas con palabras en español y quichua o una fusión de ambos, mientras hacen una especie de danza donde sólo mueven sus cuerpos de adelante hacia atrás. Al final de cada estrofa soplan mano y dan un giro dejando la chonta quieta. Este es el único momento en toda la fiesta donde los escuchamos cantar, experimentar este momento nos hace entender que “Apenas puede imaginarse una fiesta sin canto, música, danza, sin ceremonia, con contextura visible, sin signos externos y plástica. Es múltiple la insospechada relación que vincula las artes a la fiesta” (Pieper 2006, 67).

Foto 3.39. Yumbos cantando La Despedida



Foto de la autora.

Marujita Sebastiana, Marujita Sebastiana,
asómate a la ventana, para darte la semana,
para darte la semana, robando de taita Iván
uju llave de jullallay (como se escucha)
ay no sííí... eso sííí...

Yo solo pai gobernador, yo solo pai gobernador
tanto tanto agradeciendo, tanto tanto agradeciendo,
yo no me quisiera ir, yo no me quisiera ir
pero me toca partir, pero me toca partir
uju llave de jullallay (como se escucha)
ay no sííí... eso sííí...

Para ser buenos casados, para ser buenos casados

lo primero que hay que hacer, lo primero que hay que hacer

dos cucharas, dos platitos, una piedra de moler

uju llave de jullallay (como se escucha)

ay no sííí... eso sííí...

Este año realizaron el canto de la despedida de una forma diferente a otros años. En grupos de a cuatro cantaron una estrofa frente a la imagen de San Sebastián. Una vez concluido este momento llamado ‘La Despedida’, vuelve a tocar la banda y se retoma la danza final que durará aproximadamente una o dos horas más de manera más informal, invitando a bailar a las mujeres y a otros visitantes quienes a veces también se les ve con la chonta. Fanny me comentaba que, conversando con los mayores, antes al final de la fiesta había una música especial que se ponía para que bailen las mujeres, pero que eso se ha perdido, están tratando de ver cómo recuperar estos sonidos y así retomar este momento de la fiesta donde se invita a las ‘priostes’ de la fiesta a tomar un lugar dentro de la danza. Aun así, las mujeres que entran en ese momento a la danza, doña Inés y todo su equipo, lo hacen con alegría, bailan con energía y por primera vez disfrutan sin la preocupación de los temas operativos y logísticos de la fiesta, en este momento simplemente viven en la fiesta.

Debido a las restricciones para el uso del espacio público en fiestas en el último año por parte del Municipio que mencionamos anteriormente, los yumbos decidieron ir a una casa para concluir la fiesta y así poder compartir un rato más entre ellos, sin que les expulsen de la plaza los policías municipales. ¿El motivo? La alegría de la fiesta, la necesidad de experimentar esta alegría entre ellos sin restricciones: “Cuando la alegría se manifiesta en el plano colectivo, a menudo se toma como marca de ‘ritual de inversión’. Las fiestas de los indígenas, antes, tendrían que ser llamadas "rituales de diversión” (Perrone 2015, 100), porque la diversión y la alegría de la fiesta tienen un significado profundo para los miembros de la Yumbada, son necesarios para su ser.

Con música, danza, comida, varios escenarios, escenas y público, concluyen tres días de performance, de puesta en escena para el pueblo, para los suyos y para los visitantes. Tres días donde hombres, mujeres y niños, vestidos con trajes de colores, coronas de plumas, máscaras de malla y una chonta, abandonan su identidad cotidiana y se transforman en cerros, y se encuentran con otros que también quieren jugar a ser yumbos o cerros, todos estos elementos expresan como:

Social and cultural performance is infinitely more complex and subtle than the non-verbal communication of animals. Its messages are through both verbal and non-verbal media, and its verbal media are varied and capable of communicating rich and subtle ideas and images (Turner 1987, 83-84).

Una experiencia que parece fundamental para ellos, porque les brinda una serie de elementos para vivir mejor de acuerdo a sus más profundas creencias, creencias que no siempre coinciden o que hacen resistencia a las normas que les dicta la ciudad de Quito a la que pertenecen pero con la que no siempre coinciden: "... no es que no capte los principios de la llamada civilización, sino que encuentra a muchos de ellos inaceptables, incompatibles con su modo de vivir y con su racionalidad específica" (Botero 1991, 27). Una experiencia que se vive frente a un público cautivo que año tras año también necesita ver y vivir un espacio de fiesta, de comunidad, de relacionarse con otros con los que comparten formas particulares de ver la vida.

Para Francisco Chilibingua, danzante y músico de una de las bandas de la yumbada:

Siempre estaba buscando cosas que nos llenen. Tienes que hacer tu vida, tienes que dedicarte a la casa, al trabajo y a tener tus cosas, el momento en que generas estas otras cosas, es otra forma de vivir, ya no estás pensando en eso. Estás pensando que tienes que tener plata para la fiesta, hasta para la golosina de la familia que te va a acompañar. Ahí te sientes acompañado, ahí te sientes que poco a poco, eso que se va perdiendo en la comunidad (entrevista a Francisco Chilibingua, Quito, 20 de abril de 2019).

Además para él, vincularse a la Yumbada, le ayudó en su proceso de autoidentificación: "Me he visto danzando antes de... Hubo un punto en mi vida en que no sabía qué era y qué quería hacer. Creo que una situación positiva fue vincularme a una danza originaria, sentirme un ser originario, parte de la ancestralidad" (entrevista a Francisco Chilibingua, Quito, 20 de abril de 2019). Así los actos performáticos, el dramatizar son fundamentales para los procesos identitarios: "Se trata, en suma, de actos y juegos de espejos de dramatización; de una exhibición de cómo nos representamos a nosotros mismos, cómo deseamos ser y cómo queremos que los demás nos definan" (Díaz 1997, 6).

Para Miguel la Yumbada es importante por su relación con la ruralidad:

Tenemos esa memoria del campo, aquí la mayoría de gente que vivimos en las ciudades, venimos del campo, tenemos prácticas comunitarias que se van olvidando y surgen cuando se necesita... La yumbada no está sólo en la fiesta sino en otros espacios (entrevista a Miguel Narváez, Quito, 08 de marzo de 2019).

Pero además de las motivaciones, de las cosas que sus participantes encuentran para estar cada año. La Yumbada de Cotocollao es una demostración de arte integral, tiene un relato que lo hace sostenerse por sí solo: “Al fin de cuentas es el arte. Yo creo que aquí desarrollamos eso. Es que como pueblo originario el arte era una clave para nuestro desarrollo, por eso había bastantes músicos, danzantes, hay que seguir cultivando esto”, afirma Francisco Chiliquinga. Por esta y muchas otras razones, la fiesta de la Yumbada de Cotocollao es un arte y comparte muchos elementos con él: “La *gran* obra de arte es, sin embargo, siempre y en todas esas negociaciones, ‘la afirmación de las afirmaciones que encierra en sí todos los asentimientos’. Y en eso radica su parentesco con la fiesta” (Pieper 2006, 71).

Por otro lado, todo este recorrido nos invita a reflexionar sobre cómo la fiesta en el mundo andino ha sido estudiada o percibida históricamente desde una visión sesgada: “Hay quienes piensan que para el indígena prima lo celebrativo y festivo de la fiesta y que lo religioso-simbólico queda en un segundo plano. Esta afirmación, si bien puede ser parcialmente verdadera, es incompleta e incluso superficial” (Botero 1991, 33), coincidimos con esta afirmación, pero no en el sentido que afirma Botero al decir que lo religioso lo está aún más. La fiesta y lo celebrativo tienen un valor en sí mismos, porque allí ya contienen muchos elementos que hemos ido desechando o invisibilizando por centrarnos en una lectura simbólica o ritual de estos espacios, pero esto implica un cambio en nuestra propia visión sobre la alegría: “Para ello, no podemos mantenernos en la comodidad de la risa que conocemos. Muy poco sabemos sobre lo que los hace reír, menos aún lo que pueden ser allí la risa y la alegría” (Perrone 2015, 103). Y la alegría mueve a los danzantes para estar en la fiesta:

Quando estamos en la fiesta, normalmente se siente la alegría que tenemos todos. He escuchado conversando como unos dicen ‘para la fiesta hago todo para venir y para abrazarnos entre todos aquí un rato’. Hay una fraternidad que surge en la danza. Que sigamos manteniendo esta tradición, que las familias se unan a través de la fiesta y compartan más, hace que todo mundo quiera estar en la fiesta... Yo pienso que eso es lo que nos une, el hecho de compartir un rato nuevamente entre todos (entrevista a Miguel Narváez, Quito, 10 de abril de 2015).

Este recorrido a través de los diferentes pasajes de la Fiesta y de las experiencias y motivaciones de algunos de sus danzantes nos permiten entender que “Las performances crean experiencias que son ricas, simbólicas, esquemáticas, y emocionalmente intensas o aburridas. Aunque los participantes no comparten necesariamente una experiencia común de

significado, comparten su participación común, su estar en un mismo “aquí y ahora” (Cfr. Turner & Bruner, 1986; Gerholm, 1988), es decir que, desde la experiencia particular de cada danzante de la Yumbada de Cotocollao, hay una riqueza de significados, emociones, pensamientos y ‘sentipensares’, en términos de Guerrero.

Sabemos además que siempre hay una retroalimentación al interior de la Yumbada de Cotocollao sobre cómo estuvo la fiesta. Se reúnen ‘los mayores’ (yumbos más antiguos) con Fanny en algún lugar (a veces en una chichería) para conversar y evaluar entre todos cómo estuvo todo, para saber qué faltó, que hay que mejorar el otro año para lograr este ‘agradecer desde una memoria afectiva e individual que también se junta a una relacionada a la tierra, a una memoria colectiva: “... los mayores le decían que era para dar gracias a la comidita que tenían en el año... daban esa fiesta para alegrar ese momento de todo ese año de trabajo, ¿para qué hacían la fiesta? Para descansar y aprovechar ese producto que habían cosechado”. Esta convivencia de lo particular con lo general en su relato: “revela el carácter social del ser individual, su situación en múltiples discursos de identidad y su inmersión versión en la afectividad de las relaciones sociales” (Muratorio 2005, 137).

De esta manera cierro el relato de la Fiesta de la Yumbada. Un espacio donde la alegría de reunirse es un motor fundamental, donde los excesos (comida, bebida, danza y música) son fundamentales para lograr este encuentro alegre, para esa conexión en un diferente nivel de consciencia. Fiesta organizada con mucha meticulosidad principalmente por las mujeres que además ahora también han tomado espacio en la danza por su propio derecho. Fiesta donde ahora danzan también niñas y niños. Fiesta donde la experiencia es particular y diferente para cada participante, las motivaciones también, pero eso no influye en que se pueda compartirla en conjunto. Fiesta que en sí misma es un relato con personajes, escenas, escenarios y públicos diversos, pero que en el fondo tienen una misma intención, hacer fiesta para agradecer a la vida, a la tierra donde: “explicar el ‘mostrar haciendo’ es un esfuerzo reflexivo por aprehender juntos el mundo de la performance y el mundo como performance” (Schechner 2012, 59).

Foto 3.40. La presencia femenina en la danza



Foto de la autora.

Capítulo 4. ¡Magia sobre magia! Soy yumba: las mujeres en la fiesta a través de los títeres

La participación de las mujeres en la vida social de las diferentes sociedades y países ha tenido una marcada diferencia con relación a los hombres. El espacio festivo tampoco es la excepción. Así, la Yumbada de Cotocollao históricamente sólo había permitido a los hombres ser parte de la danza, a pesar de que la presencia y accionar de las mujeres ha sido fundamental para la supervivencia de esta expresión hasta nuestros días, como lo ha manifestado este relato.

A través de una obra de títeres, basada en los testimonios de Fanny Morales, mujer joven danzante y actual cabecilla de la Yumbada, tratamos de construir una narrativa, una ficción de cómo se dio esta apertura y a través de esta obra problematizar cómo la historia oficial y sus propios miembros han invisibilizado a la mujer y con ello a una energía profundamente femenina que también convive en la fiesta. Así, las propias memorias de las mujeres, desde en el concepto de rememoración de Paul Ricoeur, devienen en una potencialidad para plantearnos “maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de tal modo que éstos sean estables, que permanezcan disponibles para una efectuación” (Ricoeur 2003, 83), permitiendo aportar al enriquecimiento de la misma memoria colectiva de los miembros actuales de la Yumbada de Cotocollao, frente a una historia oficial que busca siempre ser folclorizante y que rompa con la tradición en términos de Benjamín. Y que además en el caso de esta investigación, nos permita mirar a profundidad el performance de las mujeres en la fiesta.

4.1. La dramaturgia del teatro de títeres

La entrada de los títeres a este proceso de investigación no fue planificada, más bien surgió de manera orgánica por mi profundo interés en las artes escénicas y el encontrar dentro de los miembros de la Yumbada de Cotocollao a un danzante que también tenía estos intereses y la inquietud de poder representar desde las artes algo de la fiesta de la Yumbada, Javier Herrera.

Una vez que nos decidimos a hacerlo, el primer gran reto o decisión era qué lenguaje de las artes escénicas emplear, es decir, cuál podría ser el más apropiado para representar de la manera más cercana la complejidad de una fiesta como la Yumbada de Cotocollao. La respuesta fueron los títeres y fueron elegidos por tres razones para este proceso. Uno, por la capacidad que podía tener esta plataforma para la representación de los sueños, la relación con los cerros, la espiritualidad y el simbolismo tan presente en la fiesta y tan difícil de

describir en lenguaje común. Dos, porque éramos dos personas en escena y sólo a través de títeres podríamos tener un elenco mayor y tres, porque ya teníamos ‘los títeres’ o una base para ellos sin saberlo. Eran unos muñecos de lana, vestidos de yumbos y yumbas que doña Inés Simbaña confecciona cada año para obsequiarlo como un regalo especial a sus bailarines o a gente especial relacionada a la yumbada.

Sobre la conceptualización del teatro de títeres se dice que:

Es aquella forma de teatro basada en el uso de un objeto, muñeco o marioneta en el que el actor se desdobra y al que intenta dar vida a través de su manipulación. Asimismo, el espectador necesita ‘desdoblarse’ para otorgar vida al títere y poderlo así considerar como personaje o como un signo escénico con capacidad de expresión dramática (Rumbau 2016, 56).

Basados en esta conceptualización, el uso de los muñecos de doña Inés dialogaban de manera perfecta con nuestros intereses, sus ‘guaguas’ como ella les dice cobraron vida, se transformaron en títeres en este proyecto como un elemento lúdico, como personaje, con magia, con espíritu y también como un doble que nos permitirá realizar esta ficción, esta etnoficción en términos de Rush sobre la Yumbada de Cotocollao y que busca ser compartida con unos ‘otros’, los miembros de la Yumbada, los vecinos y vecinas de Cotocollao y el público en general que tendrá que entrar también en este acuerdo de vivir este momento escénico, de aceptarlo como real, aunque sea de manera efímera.

Luego, ¿qué contar de la Yumbada? Habían tantas posibilidades, tantas historias, ¿por dónde empezar? Ni Javier ni yo teníamos idea, sólo mucho entusiasmo con la idea. La primera cosa que se pudo decidir fue no hacer una ‘representación’ de la fiesta de la Yumbada tal cual es, pues si la fiesta está viva, es mejor que la gente la vea en la Plaza de Cotocollao. Lanzamos muchas ideas que no terminaban de concretarse y en medio de este proceso se dio un diálogo con Fanny Morales en junio de 2015, en el marco de un conversatorio al que invitaron a varios representantes de las siete yumbadas existentes en Quito. Al final, sólo llegaron Fanny Morales y Javier Herrera por Cotocollao. El resto no aparecieron porque ‘a veces suele pasar’ me explicaban con estos eventos más institucionales y académicos que no comprenden ni les interesan mucho. Se decidió en ese momento hacer igual el diálogo para los presentes y este espacio menos formal dio paso a historias personales conformadas por memorias, sueños y leyendas, que me permitieron comprender cómo se ha ido configurando la Yumbada de

Cotocollao en los últimos tiempos y visibilizar la manera particular en que un actor normalmente no tomado en cuenta recuerda: las mujeres yumbas.³³

Luego de un recorrido histórico que realizaron Fanny y Javier desde sus propias temporalidades sobre la vida de la Yumbada o sobre cómo la vida de la Yumbada atravesaba sus vidas, noté algo interesante en sus discursos. Javier nos hablaba mucho de la parte de la vida pública de la Yumbada y Fanny más bien estaba hablando de la vida íntima y familiar de la fiesta. Sus memorias se anclaban en lo privado: su familia, los alimentos, lo mágico. Pero su gran capacidad de narración permitía traer a ese presente lo que ‘no se ve’ a primera vista, las voces de sus muertos y sobre todo las voces, presencia y trabajo de las mujeres yumbas.

Obviamente el relato de Fanny es más íntimo al ser ella parte de las familias herederas, pero había algo más que en ese momento me fue muy claro, ella estaba hablando ya no como ‘cabecilla’ de la yumbada, sino como ‘mujer’ en la Yumbada y a través de su discurso dio a conocer a los ahí presentes aspectos que tal vez parecían menos importantes frente al colorido y complejidad de la danza, pero que poco a poco me iba dando cuenta eran fundamentales para sostener una Fiesta.

Foto 4.1. Fanny en conversatorio en La Delicia



Foto de la autora.

Nos habló de las redes de colaboración de las mujeres, pero no sólo de eso, sino también de sus inconformidades, de cómo ellas también se dieron cuenta que no eran parte de la fiesta,

³³ Al decir ‘mujeres yumbas’ me refiero a todas las mujeres (adultas, jóvenes, niñas) que forman parte del grupo de la Yumbada de Cotocollao. Danzantes o no danzantes que tienen una participación de distinta índole dentro la fiesta.

sino sólo por los bordes, por los límites, cómo también un día decidieron y sintieron que querían bailar y también ser parte del color de la fiesta:

Me acuerdo una vez que mi abuela renegó... Es cansado, más que todo a la mujer, porque ella es la que tenía que empezar a cocinar tremendas ollotas. Mi abuelo casi no, pues era solamente el trago y por afuera... El cabecilla era mi abuela, las nueras y las nietas que estaban grandes (entrevista a Fanny Morales, Quito, 21 de junio de 2015).

Este pasaje destaca un aspecto fundamental y es que tras estos roles masculinos dentro de la yumbada, estuvieron y están siempre las mujeres ejerciendo el verdadero peso de los mismos: ‘el cabecilla era mi abuela’ es una frase contundente que nos devela como: “lo que la ideología tiende a legitimar es la autoridad del orden o del poder —orden, en el sentido orgánico entre todo y parte; poder, en el sentido de la relación jerárquica entre gobernantes y gobernados” (Ricoeur 2003, 114), en este caso el orden donde la figura del hombre es la visibilizada, reconocida, donde las gobernadas son las mujeres. En este sentido, el testimonio de Fanny es fundamental para desde la rememoración, pensada como un ejercicio activo, como un ‘trabajo’ en palabras de Ricoeur, de las experiencias vividas por su abuela, su madre y la suya mismo, construir una memoria colectiva de las mujeres de la Yumbada de Cotacollao, en palabras de Ricoeur, de cómo el ejercicio de la memoria deja huellas de la memoria del otro (Ricoeur 2003).

Pero lo que cabe destacar además es que si bien estas rememoraciones muestran la inequidad en las relaciones, no se queda solo en la victimización, sino que muestra sobre todo la agencia de las mujeres en la posibilidad de “retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido como que tuvo lugar antes del momento en que ésta declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó” (Ricoeur 2003, 83), como el rol fundamental de acompañar al danzante yumbo que históricamente han cumplido las mujeres y su cuidado a través de la comida y la bebida y cómo luego ellas logran además entrar a la danza.

Fanny relató su historia personal, sus cuestionamientos sobre la danza, los primeros intentos de las mujeres de bailar y como llegó a liderar la Yumbaba, cuando este era un espacio por tradición sólo para los hombres, evento que fue develado a partir de un espacio mágico y espiritual, el sueño. Así como “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro” (Benjamín 2005, 20), los sueños, los estados de trance y otras manifestaciones más allá de los estados de conciencia, van generando imágenes profundas que forman parte del constructo de la memoria, pero además, si son comprendidos desde una

visión crítica, nos colocan en peligro, desarticulan el orden, atentan contra el conformismo como lo decía el mismo Benjamín y conducen a acciones y decisiones, como la de Fanny de querer ser la nueva cabecilla de la yumbada a pesar de que una mujer nunca había estado antes en esta posibilidad.

Pero cómo nos dejaban bailar, a mí sí me molestaba. Siempre desde pequeña, siempre he estado ahí. Pero ya cuando estaba de unos 12 años, mi pregunta era porqué voy, si solo voy a verles bailar y a verles chumarse... yo ya no me voy le decía a mi papá... pero tenía ese algo que me llamaba pero nunca le presté atención (entrevista a Fanny Morales, Quito, 21 de junio de 2015).

Sentí que allí estaba la historia que debíamos contar en el montaje de títeres y allí en el conversar mientras compartíamos un mote con hornado, se me abrió una importante orientación también para mi investigación, la presencia de lo femenino en la fiesta, la presencia de las mujeres, ¿cómo aporta a la construcción de la Fiesta? ¿qué sucede cuando ellas entran a la danza? ¿quién asume los otros roles, alguien nuevo o lo asumen ellas mismo? Muchas preguntas se abrieron para mí.

Javier estuvo de acuerdo. Una vez que teníamos clara nuestra historia central, venía lo más importante, pedir permiso a Fanny y a la misma yumbada para representar sus memorias en el lenguaje de los títeres. Para estar sintonizados con las dinámicas de la Yumbada, preparamos unos ‘agrados’ (canastos con víveres y frutas) para así ‘comprometerles’ en nuestra fiesta titiritera. Una vez explicada la propuesta y firmados los permisos de consentimiento informado. Iniciamos nuestro trabajo.

Foto 4.2. Entrega de ‘agrado’ a doña Inés y Fanny para pedirles permiso para hacer la obra



Fuente: Guzmán (2015).

4.2. Escritura del guion

Javier y yo tuvimos varias reuniones para conversar sobre cómo escribir el guión, aprovechando las muchas historias, cuentos, leyendas y memorias que Javier tenía en su cabeza, por todos los años que ha compartido con la gente de la Yumbada de Cotocollao. Yo por mi parte, transcribí el testimonio de Fanny Morales sobre sus memorias como mujer en la Yumbada desde pequeña y de las mujeres que le rodearon hasta el momento en que tuvo un sueño, semanas antes de la muerte de su padre, donde se le anunciaba que se haría cargo de la Yumbada, como su nueva líder.

Figura 4.1. Dibujo a mano hecho por Fanny Morales sobre su sueño con los cerros



Fuente: Morales (2015).

Durante aproximadamente dos meses dejamos lista la primera versión del guión para que fuera revisada por nuestro director artístico para este proyecto, el titiritero Esteban Ruiz de Títeres Zumbambico, quien realizó los debidos ajustes desde dirección para dar más coherencia y momentos de clímax a la historia y respetar los principios del teatro de títeres.

Este guión fue de igual manera devuelto a su origen, Fanny Morales y su mamá doña Inés Simbaña, con quienes hicimos varias lecturas del texto para su aprobación y ajustes. Tuvimos una segunda y tercera versión de la historia y con este texto arrancamos un proceso previo necesario, una capacitación intensa en el lenguaje de teatro de títeres.

4.3. Capacitación en títeres

Solicitamos apoyo a la Casa Barrial de Cotocollao para emplear su auditorio como la sede para el proceso de ensayos, montaje y posterior estreno de la obra de títeres sobre la Yumbada de Cotocollao. Durante quince días, recibimos entrenamiento físico, técnicas de animación de títeres, trabajo de voz y otras guías para lo que sería el proceso de montaje y ensayos de la obra.

Aquí empezó el gran reto personal tanto para Javier como para mí. Ambos teníamos cero experiencias en el lenguaje y la técnica de los títeres. Personalmente entré en inseguridad, ya que, a pesar de mi gusto por las artes escénicas, siempre había sentido debilidad con mi trabajo de voz y estar en escena, era algo que no había hecho en muchísimos años. Aún así ya estábamos comprometidos, así que nos dejamos llevar por este vertiginoso pero emocionante proceso de aprendizaje que nos permitió entender cómo: "... making a puppet show is now an exercise in fashioning a liminal space between the known and unknown in a non-verbal exchange with the material world, both practical and non-rational. One must begin with not knowing in order to discover" (Thomas citado por Cohen 2017, 6), con esta primicia nos abrimos a la aventura, a descubrir lo que este mundo mágico nos podría brindar.

4.4. Montaje, construcción y ensayos

Durante cuatro meses, por tres días a la semana, nos juntamos tres horas diarias para el montaje de la obra. Fue un proceso nuevo, duro y motivante. Lograr que toda la energía, la expresividad de los cuerpos se traspasara a un objeto, a un títere y que el cuerpo llegue a la calma, a invisibilizarse, no es fácil. Aquí las reflexiones de Matthew Isaac Cohen, estudioso de las artes performáticas del Sudeste asiático y del teatro de títeres alrededor del mundo, nos permite entender esto de 'invisibilizarse' para que el objeto pueda cobrar vida. Nos habla en un artículo sobre el término *pupeteer* (titiritero) que fue tomado del neologismo *muleteer* (*arriero*), creado por Ellen Van Vokenburg del Chicago Little Theatre con el fin de elevar a esta práctica al nivel de arte (Cohen 2017, 2). Este neologismo resulta en una interesante lectura de Cohen, sobre como: "Puppets like mules are prone to misbehaving and obstinacy. A muleteer can drive a mule but she cannot fully predict its every step... Puppetry is a

celebration of the agency of objects” (Cohen 2017, 2). Agencia que solo puede descubrirse cuando el cuerpo del titiritero descubre la quietud, cuando logra callar su propia expresividad y pasársela al objeto, objeto que en sí mismo por su materialidad y espiritualidad, tiene una vida propia, una movilidad propia que el titiritero tiene que descubrir. En nuestro caso particular, el emplear los muñecos de doña Inés como títeres, implicaban comprender que ellos ya de por sí venían cargados de toda la energía de esta mujer, de su intención y de los personajes reales que ella representa en cada muñeco, la energía de los yumbos se sentía en estos muñecos.

Por otro lado, elementos tan mágicos y profundos como el soñar y hablar con cerros, el agua viva de la vertiente, la muerte de un ser muy querido para la Yumbada y relatar la agencia de las mujeres, era todo un reto desde la dramaturgia para dos novatos titiriteros. Nuestra fortaleza, que Javier sea parte de la yumbada y conozca este espacio, su lenguaje, sus códigos, colores y hasta su sonoridad y, por otra parte, mi disciplina para aprender y hacer lo necesario para lograrlo y contar desde la dirección con alguien con la técnica y profesionalismo para guiarnos.

El guión que creíamos listo, de igual manera tuvo muchos cambios durante el proceso de montaje. Un guión dramático es un texto que siempre será incompleto, en términos de Arístides Vargas, dramaturgo del Grupo Malayerba, pues tiene que pasar por la interpretación del director, la de los actores y el mismo proceso de puesta en escena y presentaciones al público, generará más cambios. Cada ensayo era un nuevo performance, era una repetición, pero de una manera diferente que nos aportaba elementos y nos permitía también dejar de lado otros. Nuevamente compartimos el guión con Fanny y doña Inés para contarles los últimos ajustes hechos al guión y con su aprobación, continuamos con los ensayos y el montaje que con el paso de los días se fueron haciendo más intensos hasta la última semana en la cual fueron diarios.

A la par de este proceso, tuvimos que dedicar algunas semanas para la construcción de nuestros títeres, los elementos escénicos y utilería de la obra. Según Esteban Ruiz, nuestro director, en el mundo de los títeres es fundamental que los titiriteros construyan sus propios elementos en escena y sobre todo sus títeres, porque desde ahí inicia la relación, desde ahí la energía del animador se traslada al objeto para poder darle vida.

Para los títeres trabajamos sobre la base de los muñecos de doña Inés que mencionamos antes. Le solicitamos nos hiciera todos los cuerpos de los títeres con unas medidas particulares y

sobre estos, construimos las cabezas de todos los personajes de la historia: Pastora (Fanny), doña Laurita (doña Inés), don Rafico (los mayores), el primo Justin (los jóvenes de la yumbada), doña Pericota (la chichería y doña Charito (la vecindad). Sobre la base de bolas de espuma flex, Javier diseñó los rostros de cada personaje y luego pintamos sus rostros, les colocamos cabello, para darles personalidad y color.

Foto 4.3. Títere a medio hacer en silla y cuerpos de títeres



Fotos de la autora.

Las extremidades de brazos y piernas tuvieron que ser cortados por la mitad y vueltos a unir con cuerdas con el fin de darles movilidad y posibilidades de doblarse; otro corte fue necesario para que nuestro títere pudiera sentarse. Elaboramos también manos para cada títere. Con este proceso listo, mandamos a elaborar los vestuarios de los títeres.

Foto 4.4. Javier pintando un títere y Gio ensayando en taller

Foto de la autora.

Además de los personajes principales, doña Inés nos regaló 4 de sus muñecos yumbos listos para que sean los bailarines en la obra y además ella mismo elaboró el traje de yumba para nuestra protagonista, Pastora.

Foto 4.5. Títeres yumbos que originalmente participaron en la obra





Foto de la autora.

Con madera elaboramos los elementos escénicos fundamentales de la obra: el atrio de la iglesia de Cotocollao, la banca del parque, el ataúd, la tienda de doña Charito, la picantería de doña Pericota. Asimismo, elaboramos elementos de utilería importantes: unos pajaritos, una capa-cerro, unos 60 borregos en manada, una cascada, una máscara de mono, jarros de chicha y otros pequeños detalles.

Finalmente, nuestro vestuario. Generalmente los titiriteros deben vestir de negro para invisibilizarse en escena, pero queríamos dar un detalle especial a este ‘vestir de negro’. Así decidimos hacernos unos trajes de yumbas negras: falda negra con encaje, blusa negra con encaje, pañuelos en cabeza, máscara de malla negra, trenza con cintas de color.

Foto 4.6. Javier y Gio con trajes de yumbos negros para la obra



Foto de la autora.

Diseño de luces para ambientar cada escena con las tonalidades apropiadas y los temas musicales para la obra: música de banda de pueblo con los temas de la yumbada, que salieron fruto de un ‘casting’ de músicos que hicimos para la obra a inicio del año 2016. Soñábamos con hacer la función con música en vivo, pero al final no se pudo concretar un fondo para pagar a los músicos, pero la música grabada nos sirvió. Además de la banda, era fundamental la música de pingullo y tambor, por suerte contábamos con varias tonadas grabadas hace años que tenía Javier. Y finalmente Javier también trabajó con un pequeño tambor y un pingullo para tocar un tema en vivo. Cada elemento en la escena es fundamental para construir la ficción, cada color, cada textura, cada sonido, aportan de manera fundamental para hacer más fácil nuestra ejecución frente al público. Estábamos casi listos para la magia de los títeres.

Los ensayos intensos hicieron posible ir encontrando las voces de cada personaje, su forma de moverse, de relacionarse con el otro en escena. Poco a poco los elementos escenográficos se iban haciendo reales para nosotros y nuestros personajes, la técnica mejoraba muy de a poco, pues entender la sutileza de sus movimientos no es tan fácil como nos parecía en un principio y mantener las voces y luego cambiarlas a otro personaje sin confundirnos tampoco era sencillo pero continuamos trabajando. El nombre de la obra fue algo que salió hasta el final, pero con la historia clara y como una forma de insurgencia mismo, la obra se bautizó como: “Soy yumba, el espíritu de las mujeres”, nombre que consideramos visibilizaba a las mujeres y al espíritu femenino que está detrás de esta celebración.

Llegó el día del estreno, hicimos una función privada previa para doña Inés y Fanny, para asegurarnos de que ellas estuvieran de acuerdo con el montaje listo o si se requería un ajuste final.

Foto 4.7. Función previa de “Soy yumba” para doña Inés y Fanny



Fuente: Vera (2016).

Al respecto de la presentación Fanny Morales expresó:

Pai... Me hizo revivir íntimamente ese sueño que fue bonito y duro porque cuando le conté a mi papá me dijo que me iba a decir el próximo fin de semana de qué se trataba ese sueño y ya no tuvo la oportunidad. En todo esto, pude escucharle a mi papi, sentirle y es algo que me llegó muy dentro, porque es estar ahí, es crear ese sueño, esa magia sobre otra magia (entrevista a Fanny Morales, Quito, 10 de junio de 2016).

Y Doña Inés manifestó:

Sentí la presencia de mi marido aquí. Dios le llevó tan pronto y donde quiera que esté nos dé la bendición y todos salgamos adelante... Y a mis muñequitos que he hecho con mis propias manos, que me dé salud para seguir haciendo... y que ustedes surjan. Dios le pague de todo corazón (entrevista a Inés Simbaña, Quito, 10 de junio de 2016).

Fue particular la expresión de doña Inés: ‘Sentí la presencia de mi marido aquí’ y la repitió en el estreno. En esta función y la del estreno, yo también sentí una presencia externa en la obra: “Puppets are like keepsakes from a dead parent: they connect us with things and people that are palpably absent in everyday life” (Cohen 2017, 6).

4.5. Estreno de la obra en Cotocollao

Prendimos sahumerio en el auditorio. Construimos un altar con tules que nos regaló la hermana del administrador de la casa barrial y colocamos el tambor oficial del *pingullero* de la Yumbada en el centro. Decoramos la entrada con pequeñas chontas hechas de madera y cintas.

Elaboramos invitaciones impresas para la gente de la yumbada, amigos y vecinos de Cotocollao que entregamos de manera personal días antes del estreno. Además, hicimos una pequeña gestión de medios de comunicación, visitando radios y difundiendo nuestro tan esperado estreno.

Foto 4.8. Entrega de invitaciones a miembros de la Yumbada de Cotocollao



Fuente: Guzmán (2016).

No sabíamos cuánta gente vendría, pero al menos sabíamos que estaría la gente de la Yumbada de Cotocollao, nuestro público más importante pero también el más difícil. Debíamos confrontar con todos ellos esta historia, esta ficción sobre su fiesta y estar prestos a sus reacciones. Elaboramos también unos programas de mano para explicar la obra e incluyó un glosario de términos yumbos como el ‘Pai cielito’, ‘Duro duro’, ‘Shungo’, ‘Recogida’, ‘Mamaco’, terminología propia de la yumbada.

Foto 4.9. Programa de mano elaborado para el estreno de la obra



Foto de la autora.

Pronto supimos que el auditorio estaba a reventar. Casi 200 personas esperaban el inicio de la obra: nuestras familias, vecinos, vecinas y mucha gente de la Yumbada de Cotocollao. Luego de una presentación a cargo de un amigo que hizo de presentador de esta noche, arrancamos.

Foto 4.10. Javier y Gio leyendo programa evento estreno



Fuente: Guzmán (2016).

Con el tema de ‘La Yumbita’ inició la obra y con esos sonidos de banda cobraron vida cuatro títeres yumbos que recorrieron todo el escenario y llegaron al atrio de la iglesia de Cotocollao. Después es difícil describir todo lo que sucedió en escena, pues como titiritero uno entra en estado de trance también, tal vez muy similar al de la danza y cobra vida a través de sus títeres

o experimenta sus sentimientos a través de ellos.

Foto 4.11. Estreno de la obra “Soy yumba, el espíritu de las mujeres” en Cotocollao



Fuente: Guzmán (2016).

Solo sé que de las cosas que más recuerdo de esa función es haber sentido un peso ‘real’ en el ataúd que cargaba en mis hombros y una sensación de profunda tristeza me invadía durante este momento. Seguro don Segundo estuvo ahí como lo mencionó su esposa. Recuerdo los ojos de mi hermano Christian que por primera vez me veía en escena, en algún momento que pude mirar al público. Recuerdo la mirada de doña Inés, sus ojos emocionados y llenos de lágrimas durante la parte inicial de la obra. Recuerdo a la gente reír, aplaudir, disfrutar de lo que sucedía. Recuerdo haber sentido la alegría de la danza y de la fiesta cuando al final

bailamos con Javier y lanzamos unos caramelos al público, mientras los niños corrían a recogerlos, entre ellos mi hija y mi sobrina. Todas esas sensaciones de presencias, de estar y no estar me hacen pensar cómo en el mundo de los títeres: “A puppet then is a liminal object, a halfway space between the living and dead, in the words of animator Claudia Hart. The liminality of puppets allows us to pretend that we can be both alive and dead, and seduces us into a belief that we can overcome death” (Cohen 2017, 7).

La gente de la Yumbada de Cotocollao nos dio su aprobación, estaban contentos, no sabían bien a lo que venían, pero sintieron bien el verse representados. Tampoco hubo menciones sobre la historia enfocada en las mujeres. Sólo un yumbo dijo que en la mesa de la chichería además de los jarros de chicha, hace falta el platito de ‘mote con picadillo’.

Luego de esa primera noche inolvidable para nosotros, la obra ha seguido en circulación en diferentes espacios: escuelas, barrios, teatros, museos, comunidades. A lo largo de las más de 35 presentaciones que ya tiene la obra “Soy yumba, el espíritu de las mujeres”, una de las cosas que más se repiten es el sentido de empatía que el público, especialmente las mujeres, crean con el personaje de Pastora, nuestra heroína en esta historia que logra a través del rompimiento de la tradición, desde un performance no admitido, el de ‘carishina’, que la historia para ella y el resto de las mujeres cambie:

El titiritero emerge así como la sombra oculta del Héroe, el cuerpo que le da vida pero no rostro ni nombre. Tampoco vendría al caso, pues al ser un Héroe tan poco Héroe, mejor que no se sepa quién se encarga de manejarlo, una simple mano anónima, alguien quién desde la trastienda mueve los hilos..., en fin, un simple titiritero (Rumbau 2006, 63).

El guión de la obra: “Soy yumba, el espíritu de las mujeres”, refleja muchos aspectos de la fiesta, pero también de la vida de barrio, de la vida familiar y de los aspectos más místicos y mágicos que encierra la vivencia yumba. A continuación, compartimos el guión de la obra, intercalado con fotografías de la obra y también de momentos reales de la fiesta.

Capítulo 5. Proyecto Sueño Yumbo, títeres y patrimonio: Guion obra “Soy yumba, el espíritu de las mujeres”

5.1. La muerte del cabecilla

Música: “La Yumbita”

Mañana. Un despliegue de títeres yumbos de colores a ritmo de banda de pueblo avanza en procesión hasta el escenario desde la parte de atrás del público. Llegan a la Plaza de Cotocollao danzando con gran energía. Para la música, los títeres yumbos se quedan en la plaza y los titititeros soplan mano y se dan la vuelta de espaldas al público.

Música: “La Despedida”

Al ritmo de la música, ingresan los titiriteros con dos pájaros de tul cada uno. Bailan y dan vuelta por el escenario hasta que uno se queda con las cuatro aves en mano. Luego el otro titiritero aparece en escena cargando un ataúd morado con cascabeles y cintas de colores. Lo acompañan los cuatro pájaros que vuelan a su alrededor. Se deja el ataúd en la Plaza de Cotocollao junto con los yumbos. Los pájaros salen de escena y termina la canción.

En la parte de adelante una pequeña banca de parque negra con rojo está en el lado derecho. Entra don Rafico visiblemente triste.

Foto 5.1. La obra



Fuente: Guzmán (2016).

DON RAFICO: ¡Ay mi compita! ¿Cómo se me va a ir mi compita? ¿Ahora que voy a hacer? (Avanzando hacia la banca) Aquí en esta banca nos sentábamos a estar conversa y conversa, ríe y ríe... ¡Ay mi compita Ignacio! Ha dejado solitos a los yumbitos, ¿ahora con quién iré los lunes la chicha? (suspira).

DOÑA CHARITO (ENTRA BAILANDO): ¡Ey! ¡Ey! ¡Ey! ¡Eeeeeey! ¡Qué buena farra cómo es que no avisan! ¡Baile! ¡Baile! ¡Baile! ¡Mi don Rafico! ¡Véngase a echar un bailecito!

DON RAFICO: ¿Quesf.... ¿Cuál fiesta? ¡Respete! Paren esa música...

DOÑA CHARITO: Yo le respeto don Rafico, pero si quiere también le irrespeto....

DON RAFICO: ¡Qué respete! Si no es fiesta, no ve que es un entierro...

DOÑA CHARITO: Ayyyyy!!!! (tiembla)... Perdoon... ¿Y quién es el difunto?

DON RAFICO: El cabecilla de los yumbos bailarines...

DOÑA CHARITO: ¿Y quién era ese pues?

DON RAFICO: ¡El Ignacio!

DOÑA CHARITO: ¡Don Ignacito! Que Dios me lo tenga en su santa gloria... (Mirando al público) Verán guaguas, don Ignacio era buen vecino, buen amigo y don Ignacio sólo me pagaba en efectivo en la tienda... (Mirando a don Rafico) ¡Qué horror y usted invitándome a bailar en medio de esta tragedia! (hace como que llora).

DON RAFICO: ¡Doña Charito no sea conchuda!

DOÑA CHARITO: Ay ay... ustedes tienen la culpa, yumbos revoltosos, ¿qué es eso de despedir haciendo tremenda fiesta y no como Dios manda?

DON RAFICO: No ve que así es la tradición de los yumbos, nosotros despedimos a nuestros muertos con mucha alegría y mucha dulzura...

DOÑA CHARITO: Allá ustedes y sus costumbres... lo que es yo, voy a hacer lo que la Santa Iglesia Católica dictamina, un rosarito de la aurora... (se sienta en la banca).

DOÑA CHARITO: Ave María purísima... sin pecado concebida...

DON RAFICO: Yo también voy a rezar... “¡San Sebastiancito! muy por la mañana se levantó a casa de nuestro señor Jesucristo se presentó, en el camino se lo encontró...”.

Música: “CHULLA PIE”

Al ritmo de la música de pingullo y tambor entra la urcu chonta volando de igual manera traída por los cuatro pájaros. La chonta queda sobre el ataúd.

DON RAFICO: ...que no haya muerte de mujer en parto, ni niño con espanto.

DOÑA CHARITO: (ronca)

DON RAFICO: Doña Charito...

DOÑA CHARITO: (ronca)

DON RAFICO: ... ¡Doña Charito!

DON CHARITO: ¡Ay! ¡Qué pasa! ¡Qué pasa!

DON RAFICO: En vez de rezar, se ha quedado dormida...

DOÑA CHARITO: ¡Ay don Rafico, aquí entre nos, es que este rosario de la aurora sí que ha sido eterno... pero mejor venga y siéntese acá... Además de triste, le noto preocupado, ¿qué le pasa?

DON RAFICO: Sí doña Charito... es que yo como *trascabecilla* tengo una importantísima responsabilidad...

DOÑA CHARITO: ¿Y cuál es esa pues?

DON RAFICO: Tengo que entregar la chonta

DOÑA CHARITO: Claaaaaaro, (dudando) la chonta, la chonta, la chonta (pregunta al público) ¿ustedes saben qué es la chonta? Yo tampoco.... don Rafico.. ¿disculpando mi ignorancia y la del público, pero qué es eso de la chonta?

DON RAFICO: Ay doña Charito la chonta pues, lo que llevan en las manos los yumbos, el objeto más importante de su danza, es el bastón de mando pues...

DOÑA CHARITO: Ahhhh... ¿el palo negro ese que entró volando hace un rato?

DON RAFICO: ¡Respete pues! Chonta se llama...

DOÑA CHARITO: ya, ya, don Rafico, no se me enoje... la chonta, chonta como usted le dice... ¿y qué pasa con la chonta?

DON RAFICO: No ve que la chonta la tiene que heredar el primero hijo varón del cabecilla.

DOÑA CHARITO: (Risas) Híjole eso sí es un problema, porque de lo que yo sé, el don Ignacio sólo tuvo hijas hembritas...

DON RAFICO: Si pues, me salió chancleta este Ignacio...

DOÑA CHARITO: Pero don Rafico, no se preocupe, ya han de resolver entre yumbos ese asunto. Más bien aprovechemos que estamos en el parque y vamos a tomar una chichita....

DON RAFICO: ¿Una qué?

DOÑA CHARITO: ¡Una chichita!

DON RAFICO: (se pone de pie con ímpetu) Vamos, vamos, pero apure doña Charito...

DOÑA CHARITO: Me muero pero ahí si se le acabó la pena, ligerito ligerito va como cometa... ya le alcanzo don Rafico, voy a dejar cerrando la tienda.

DON RAFICO: ¡Regale chichita... Pai cielito! ¿Y qué pasó con la música? ¡Esto ya parece velorio *mishu*, banba banda!

Música: "Primor de chola"

Entra Pastora con una chonta en la mano y empieza a bailar por todo el escenario, con exceso de energía e ímpetu.

YUMBA PASTORA: (canta) y la gente que murmure ay que chola tan divina... como baila la Pastora, tan bonito que yo bailo, bailo yoooo... (se sube a la banca)

MAMA LAURITA: ¡Pastora! ¡Pastora!

YUMBA PASTORA: Mira mamita, yo estoy bailando para despedir a papito...

MAMA LAURITA: (Entra Laurita a escena) ¡Qué te pasa guambra! Bájate de ahí y esconde esa chonta antes de que te vean...

DON RAFICO: ¿Qué pasa doña Laurita? Las mujeres no bailan en la yumbada...

Yumba Pastora: Pero ¿por qué no puedo bailar?

DON RAFICO: Doña Laurita...

YUMBA PASTORA: Pero si soy la hija...

MAMÁ LAURITA: ¡Te me vas de aquí guambra, no responda a los mayores! (Pastora sale sollozando)

DON RAFICO: Doña Laurita cómo ha de dejar a la guagua que baile, usted sabe que en la yumbada sólo bailamos los varones...

MAMA LAURITA: ¡Ay don Rafico! Yo qué me voy a imaginar que la guambra ha cogido la chonta...

DON RAFICO: Doña Laurita aprovechando, sintiéndole mucho...

MAMA LAURITA: Gracias don Rafico, yo sé que usted era gran amigo de mi Ignacio... Por favor acompañará hasta el final...

DON RAFICO: ¡Claro doña Laurita! Hasta la recogida de limosna me he de quedar...

MAMÁ LAURITA: ¡Cierto don Rafico, hágame un favor, de avisando al padrecito que la misa va a ser a las 12:00 en el Parque de los Recuerdos!

DON RAFICO: ¿Al cura Bernardo?

MAMÁ LAURITA: A ese mismo...

DON RAFICO: ¡Con gusto doña Laurita ahí nos vemos!

MAMÁ LAURITA: ¡Pai cielito! (dirigiéndose al público) ¡Ay guaguas! ¿y ahora qué hago con la Pastora? Seguro va a querer bailar otra vez para despedir a su padre... Pero no sabe en el problemón que me va a meter... ¿Qué hago? ¿Qué hago? Ya sé...
¡Pastora! ¡Pastora! ¿Dónde se fue la Pastora guaguas? Ahhhh sí ahí está... ¡Pastora!, se me va a pastar los chivos... Ay dios mío esta guambra...

Música: Canción 2 “La Despedida”

Titiritero saca la silla de escena y la cruz de la plaza. Salen de escena el ataúd y los yumbos después de una procesión con danza que simula el entierro.

Foto 5.2. El entierro



Foto de la autora.

5.2. Pastora y los chivos

En la mesa delantera se colocan una piedra en el lado izquierdo y a la derecha se coloca la estructura de una tienda que se llama “Viveres Charito” y delante una banca verde.

PASTORA: (cantando) ¡Cómo baila la Pastora, tan bonito qué yo bailo, bailo yo! ¡Qué bonito fue bailar para despedir a papito! Pero, ¿qué tiene de malo que yo sea mujer?

Una piedra... wiiiiii (salta la piedra)... Mamita decía que esta piedra ha estado toda la vida en mi barrio Cotocollao, y que antes de que hubiera esta calle, la José Figueroa, por aquí pasaban las aguas del río y hasta había patitos que nadaban alrededor... Por eso a mí me encanta saltar esta piedrita. ¿Me ayudan a saltar? (dirigiéndose al público)
¡Cuenten hasta 3! (salta 2 veces más la piedra con ayuda del público).

PASTORA: (Acercándose a la tienda) ¡doña Charito! ¿Han visto a doña Charito? ¡Doña Charito! ¡Doña Chariiiiito!

DOÑA CHARITO: ¡Ayyyyyyyyyyy! ¿Qué sucede? ¡Uy la guambra esta de la Pastora... siempre me haces lo mismo...

PASTORA: ¡Doña Charito! No se enoje, vengo a saludarle...

DOÑA CHARITO: Haber Pastorita y cuente qué hace por aquí hoy...

PASTORA: Estoy de paso porque me estoy yendo a pastar los chivitos...

DOÑA CHARITO: ¡Ay qué linda la guambra como va a pastar los... ¿Chivos? ¿Pero cuáles chivos?

PASTORA: ¡Ahí vienen!

Titiritero entran con 80 chivos que vienen volando y bailando.

PASTORA: ¡Jaku! ¡Jaku chivitos! ¡Qué lindos mis chivitos! (envuelven a Pastora y se la llevan volando al cerro) ¡Chau doña Charito!

DOÑA CHARITO: ¡Chau mijitaaaa! ¡Linda la Pastorita, lindos los chivitos! ¿Cuáles chivos? ¡Esos son borregos! ¿Ya se fue la guambra? Guambra vaga que a pastar... sólo pasa durmiendo, de castigo le han de ver mandado a pastar los chivos, por andar de carishina, como hombre saltando piedras, cantando, trepando árboles... (acercándose a la banca verde) ¡Uy! y la última, que queriendo bailar en la yumbada, ¿cuándo se ha visto? Las mujeres no bailan en la yumbada. Es que en la vida hay cosas para mujercitas y cosas para varoncitos, la mujer en la casa y los hombres en esos bailes de las yumbadas... Y encima me viene a despertar de mi sueño de belleza, al que voy a volver inmediatamente. Harán silencio. (Bosteza y sale de escena tras la tienda).

Foto 5.3. Doña Charito



Fuente: Guzmán (2016).

PASTORA: Jaku! Jaku chivos! Jaku! Jaku! Hay que subir rápido al Pailurco, sino se nos hace la tarde... Haber haber les voy a contar, 1, 5, 9, 54, 85... ¡¡¡Me falta uno, Chivilito negro!!!

CHIVILITO: ¡MEEEEEE!

PASTORA: ¡Chivilito Negro! ¡Jaku! ¡Jaku! Ven para acá...

CHIVILITO: ¡MEEEEEE!

PASTORA: ¡Jaku chivitos! (acomoda a los ochenta chivitos)

CHIVILITO: ¡MEEEE!

PASTORA: ¡Chivilito ya vente para acá! (salta y no lo atrapa)

CHIVILITO: ¡MEEEE!

PASTORA: A ver Chivilito a la buena, ¿quién es el chivito favorito de la Pastora? ¿quién tiene el pecho más colorado? ¿Quiéeeeen? (salta y no lo atrapa y se golpea la cara)

CHIVILITO: ¡MEEEE!

PASTORA: ¡Ay! Ahora si me dolió... mmmmm... (se sienta en la piedra) Chivilito esto se acabó, a partir de este momento dejamos de ser amigos, tú por tu lado, yo por el mío. Ya no te voy a traer al cerro, ni te contaré las historias de mi abuelita... ¡Adioooooooooos! (salta y atrapa a Chivilito).

PASTORA: Esta vez gané yo, así que ya quédate quietito mi querido Chivilito, aquí amarradito en esta roca. Y yo también me voy a acostar porque, no hay cosa más bonita que mirar a los cerritos... (bosteza y se duerme).

Foto 5.4. Pastora duerme



Fuente: Guzmán (2016).

Música: Voz en off Pastora

PASTORA: Ay cerrito yo tengo tantas ganas de bailar, pero no me dejan, que porque nací mujer dicen. Pero si las mujeres hacemos mucho en la yumbada. Mi abuelita, toda la vida mujer del cabecilla de la yumbada. Pero la verdad ella era el cabecilla, porque a ella le tocaba empezar a cocinar tremendos ollones de comida, preparar *agrados*, ayudar a vestir a papa, acompañar los tres días, cuidar, dar agüita, dar tragüito, ahí hasta el final del último día de fiesta... ¡Qué bonito es mirar desde aquí los cerritos!... Decía mamita que cuando algo bueno va a pasar, los cerros se ponen a jugar...

5.3. El sueño

Aparece la cordillera de los Andes. Tras de él aparecen dos máscaras que representan a dos cerros que van a jugar.

Foto 5.5. Los cerros



Fuente: Guzmán (2016).

RUCO PICHINCHA: Collaloma... Collaloma... Collaloma... ¿Me ayudan a llamar a Collaloma? Digan todos ¡Collaloma!

COLLALOMA: (bostezando) ¿Quién me llama? Ahhhh eres tú Ruco Pichincha.

RUCO PICHINCHA: ¡Vamos a jugar Collaloma!

COLLALOMA: ¡Ay no! Es que me duele mucho la cabeza, porque hace mucho frío...

RUCO PICHINCHA: ¡Ay Collaloma pero ya sabes que es tiempo de jugar!

COLLALOMA: Bueno, bueno ¿y a qué jugamos?

RUCO PICHINCHA: A lo mismo de siempre... Bajamos la loma corriendo y subimos enseguida y el que primero llega gana y el que gana trae el sol.

COLLALOMA: Mmmm no sé...

RUCO PICHINCHA: ¡Apura juguemos!

COLLALOMA: ¡Está bien! ¿Cómo jugamos?

RUCO PICHINCHA: Primero nos tenemos que poner espalda con espalda. Y ahora contamos hasta tres y salimos corriendo. ¡Una, dos y tres! (Collaloma sale corriendo pero el Ruco Pichincha se queda ahí sin moverse).

RUCO PICHINCHA: Corre, corre, corre... ¡Llegué! ¡Llegué!

COLLALOMA: ¡Ay! ¡Ay! (Cansado) ¿Cómo que llegaste?

RUCO PICHINCHA: ¡Es que yo soy Súper Veloz!

COLLALOMA: Mmm, dame otra oportunidad...

RUCO PICHINCHA: ¡Está bien! Pero esta vez que nos ayude a contar el público... (a la una a las dos y a las tres...) Noooo... pero primero hay que ponernos espalda con espalda...Ahora sí cuenten...

RUCO PICHINCHA: ¡Ay este Collaloma es tan tonto!... ¡Gané! ¡Gané!

COLLALOMA: ¿Ay cómo llegaste tan rápido?

RUCO PICHINCHA: ¡Ya te dije, soy el Súper Pichincha Veloz!

COLLALOMA: No, yo creo que tú me estás haciendo trampa...

RUCO PICHINCHA: No, no no, ¿no cierto que no estoy haciendo trampa? (público contesta y juega con el público...) ¡Cállense guambras feos!

COLLALOMA: Mmmmm... haber vamos a hacer la última... (dirigiéndose al público en secreto) Ya van a ver niños, yo ya me di cuenta lo que está pasando, ahora ya no me voy a dejar engañar... Está bien la última, pero ahora cuento yo... ¡A la una, a las dos (se da la vuelta para ver a Ruco Pichincha) y a las tres! (se encuentran los dos cerros frente con frente) ¿Ves que tú si me estabas haciendo trampa?

RUCO PICHINCHA: ... es que... es que... no mejor ahora sí corroooooo...

COLLALOMA: ¡Fuera de aquí! ¡Fuera tramposo! Gracias a ustedes, logré descubrir que este Pichincha me estaba haciendo trampa, ¡Gracias! Y como hoy gané yo, les tengo dos buenas noticias. Voy a traer el sol para que no haga tanto frío y la segunda noticia es que vienen tiempos nuevos... Y tu momento ha llegado. Escúcha esto Pastora...

Aparece una máscara de mono hablando desde la cordillera de los Andes. Pastora sigue dormida.

Foto 5.6. Máscara de mono



Fuente: Guzmán (2016).

MÁSCARA DE MONO: ¡Pastorita! ¡Mija! Soy tu papito... Ahora ya no soy de aquí, pero he venido a decirte algo bien importante mija. ¡Es tu tiempo y tienes que ser fuerte! Junto con los cerritos he preparado el camino para vos... Es el tiempo de las mujeres... Sólo soy un gilguero trayendo un poco de lluvia... (máscara sale de escena).

Entran las dos máscaras montaña y empiezan a cantar.

COLLALLOMA Y RUCU PICHINCHA: “No soy solo, no soy solo, guambras me han dejado. No soy solo, no soy solo, guambras me han dejado. Lulununquito, Lulununquito, Ungüicito, Ungüicito, Padre Encantado, Padre Encantado. No soy solo, no soy solo, guambras me han dejado. No soy solo, no soy solo, guambras me han dejado”.

Chivilito se acerca a la cara de Pastora y le empieza a lamer.

YUMBA PASTORA: ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

CHIVILITO: MEEEEEEEEEEEE

YUMBA PASTORA: ¡Ay Chivilito, me quedé otra vez dormida! Pero Chivilito tuve un sueño maravilloso, los cerritos me hablaron, me habló mi papito... Ahora sé que sí voy bailar en la yumbada y voy a hacer todo lo que esté en mi alcance para conseguirlo... Pero vamos que ya está tarde...

CHIVILITO: MEEEEEEEEEEEE

YUMBA PASTORA: ¡Jaku! ¡Jaku chivitos! “No soy sola, no soy sola, guambras me han dejado” (sale de escena con los chivos).

5.4. Madre e hija

En escena se coloca una cama. Pastora está dormida en su cama profundamente.

MAMÁ LAURITA: ¡Pastora! ¡Mija! ¿Ya llegaste? Amarrara bien a los chivitos, sobretodo a ese Chivilito Negro que es un bandido.... Ay mija ya te has dormido, ¿Sabes algo Pastorita? Yo también siento en mi corazón que tú debes estar en la yumbada y guiarnos a todos. Yo sé que tú puedes, además bailas igualito a tu papito y a tu abuelito. Pero esto no va a ser fácil, los mayores no van a dejar no más así que las mujeres estén en la yumbada... Pero no te preocupes, algo se me va a ocurrir, para eso soy tu madre, ya vamos a resolver... Descansa Pastorita (le da un beso y se va).

Titiritero se lleva a Pastora con su cama bailando en sus manos con música de fondo.

5.5. En la chichería

Música: “Anita”

Titiritero coloca la estructura de la picantería ‘El buen sabor’ en el lado izquierdo de la escena. Coloca también la máscara de mono tras la tienda, la mesa amarilla y la silla con el chumadito Carlos. El otro titiritero coloca detrás de la estructura a doña Laurita, a doña Marthita y coloca la otra silla.

Foto 5.7. La chichería



Fuente: Guzmán (2016).

DOÑA MARTITA: ¡Ay qué linda canción que es esta! ¡Bienvenidos a la ‘¡Picantería El buen sabor’, donde todo se sirve con mucho amor! ¡Bájeme la música, pero un poquito no más! ¡Venga, venga mi doña Laurita!

MAMÁ LAURITA: Gracias mi comadre, ¡Uy! ¿Cuántos recuerdos esta música no Marthita?

DOÑA MARTITA: Ay sí mi Laurita, recuerdos de mi pomasqueñito que me dedicó esta canción hace tanto... (suspira).

MAMÁ LAURITA: Comadre he venido porque necesito hablar con usted...

DOÑA MARTITA: ¡Dígame para que soy buena!

DOÑA LAURITA: Pero necesito hablar aquí entre nos no más...

DOÑA MARTITA: ¡Ay por el don Carlitos ni se preocupe, que está bien adelantado! Hable no más tranquila. (refiriéndose a un chumadito que está dormido en la mesa de al lado).

MAMÁ LAURITA: Bueno... como usted sabe, mi Ignacio se nos fue...

DOÑA MARTITA: Ay sí, sintiéndole muchísimo nuevamente mi comadre Laurita...

MAMÁ LAURITA: Pero el problema es que mi Ignacio no dejó entregando la chonta...

DOÑA MARTITA: ¡Verdad! ¿Y ahora qué van a hacer?

MAMÁ LAURITA: Por tradición le correspondería a mi Pastora, que es la hija mayor...

DOÑA MARTITA: Esa es la mejor decisión, si la guagua desde chiquita ha estado en la Yumbada, va a guiar lindo a los yumbitos.

MAMÁ LAURITA: Pero los mayores no quieren dejarle entrar que porque es mujer y las mujeres nunca antes han bailado en la yumbada...

DOÑA MARTITA: ¡Ayayayayayay! Pero ¿cómo puede ser esto posible? Claro para servirles chicha, para darles de comer, para eso si somos útiles... pero cómo así no para bailar, sí hemos de bailar hasta mejor... no, no, no... algo hay que hacer...

MAMÁ LAURITA: ¡Eso mismo! Yo tengo una idea para convencerles a los mayores que entreguen la chonta a mi Pastora y dejen bailar a las mujeres y ahí es donde necesito su ayuda...

DOÑA MARTITA: No sé cuál es el plan pero cuente conmigo y además con todos los que estamos aquí, (mirando al público) ¿cierto que le vamos ayudar a la comadre Laurita?

MAMÁ LAURITA: Vera... el asunto es que como los mayores ya mismo vienen a tomar chicha y hablar de las cosas de la Yumbada.... blablablablabla (dice en secreto)

DOÑA MARTITA: jajajajajajajaja... que buena idea... ¡con la careta de mono!

MAMÁ LAURITA: Y luego... cuando ya estén bien chumaditos... blablablablabla y si no hacen caso les caerá 'la maldición de la chicha' ja-ja-ja (dice en secreto)

DOÑA MARTITA: Jajajajaja... 'la maldición de la chicha ja-ja-ja y ¿qué es eso?

MAMÁ LAURITA: Eso significa que si no recapacitan, ni usted, ni nadie les dará un vaso de chicha el resto de su vida...

DOÑA MARTITA: ¡Perfecto este plan será una maravilla! ¿Si escucharon no? Calladitos...
Escóndase mi Laurita, que ya les oigo que vienen...

Entran a escena los yumbos Rafico y el primo Justin.

YUMBO RAFICO: Si ha de estar abierto...

YUMBO JUSTIN: Sí sí, ahí esta la Pericota...

YUMBO RAFICO: ¡Calláte guambra! Que no te oiga la Pericota, eso es entre nosotros, doña Martita les tienes que decir... Buenos días doña Peri...

DOÑA MARTITA: ¿Qué dijo?

YUMBO RAFICO: ¿Ves guambra Justin lo que me haces decir? Perdón doña Martita, qué guapa que ha estado, usted tan elegante como siempre...

DOÑA MARTITA: ¡Ay mi don Rafico y usted tan galante! Pero alegría verles mis yumbitos, entren que les estoy esperando... Venga siéntese don Rafico que esto no es el Trole, si hay donde...

YUMBO RAFICO: No mi doña Peri... doña Martita, lo que pasa es que a mí ya me ceden el puesto en el Metro y vengo sentado desde La Marín, ya me duele hasta el siqui.

DOÑA MARTITA: ¡Uy! Entonces venga siéntese usted mejor guambra Justin

YUMBO JUSTIN: Yo si me siento que vengo bien cansado no ve que estuve en un concierto en la Concha Acústica, ahí estaban tocando Los Curare...

DOÑA MARTITA: ¡Ay esas músicas satánicas que oyen ahora! Mejor, ¿en qué les atiendo mis amores?

YUMBO JUSTIN: Pero ¿qué tiene para ofrecer doña Peri... doña Martita?

DOÑA MARTITA: ¿Qué dijo guambra? Verá mi Justincito les tengo lo que les encanta pues, chichita de jora hecha por mis propias manos y en esta ocasión les tengo una chicha muy especial, con puntas traídas desde la Mitad del Mundo, sólo para ustedes...

YUMBO JUSTIN: ¿Las de UNASUR dice usted?

DOÑA MARTITA: ¡Esas mismo... usted si sabe guambra Justin!

DON RAFICO: Bueno, será de probar... De trayendo unos dos jarritos Martita...

DOÑA MARTITA: Con muchísimo gusto... por favor... pónganse cómodos que ya regreso
jajajajaja...

YUMBO JUSTIN: Bueno papá Rafico a lo que nos ha convocado...

YUMBO RAFICO: ¿Cómo? Yo no he convocado nada ¿Sería el Carlos?

YUMBO JUSTIN: ¡Cierto aquí ha estado el tío Carlos! Pero como está adelantado, ya nada...

YUMBO RAFICO: Bueno... Ya que estamos aquí aprovechemos para decidir a quién vamos
a entregar la chonta...

YUMBO JUSTIN: Papa Rafico, a la Pastora le tocaría por derecho no...

YUMBO RAFICO: ¿Cómo? Eso si que nunca, la Pastora, ¡una mujer... las mujeres nunca
han bailado en la yumbada... sobre mi cadáver!

YUMBO JUSTIN: Pero papá Rafico, ya los tiempos han cambiado...

YUMBO RAFICO: Serán los tiempos, pero la Yumbada, ¡jamás! Mejor llama a la Pericota a
ver si ya está la chicha...

YUMBO JUSTIN: Doña Peri... doña Martitha, que será de la chichita...

DOÑA MARTITA: ¡Ahí voy mis amores! Aquí está su chichita, sírvanse y tómense todito...

YUMBO RAFICO: (Toma el jarro y se lo toma hasta el fondo) ¡Qué rica está la chicha y la
Martita!

DOÑA MARTITA: ¡Esas cosas que dice don Rafico! Mejor díganme ¿de qué tanto discutían
que les oía hasta la cocina?

YUMBO JUSTIN: Es el don Rafico que yo le digo que le tiene que entregar la chonta a la
Pastora y se pone necio...

DOÑA MARTITA: Pero es una maravillosa idea, si la guagua ha de bailar igualito al papá,
lindo ha de guiar a los yumbos...

YUMBO RAFICO: ¡Ele! Verá doña Martita yo le estimo bastante, pero ¡No sea metida! Una
mujer en la Yumbada, nunca jamás...

DOÑA MARTITA: ¡Qué tal este! Tratándome mal en mi propia casa... mejor me voy para
adentro antes de que me dé algo...

YUMBO RAFICO: Vos guambra Justin mejor toma más chichita...

Pastora entra en escena.

PASTORA: ¡Buenos días! ¡Tío Rafico! ¡Primo Justin!

YUMBO JUSTIN: ¡Hola Pastorita! ¡Qué bueno que vienes...

YUMBO RAFICO: ¿Qué está hablando? ¿Qué hace esta guambra aquí? Carishineando ha venido...

PASTORA: Tío Rafico, he venido a hablar con ustedes con respecto, yo he soñado con los cerritos y con mi papito, yo quiero bailar en la yumbada...

YUMBO RAFICO: ¿Qué se han puesto hoy de acuerdo para acabar con mi paciencia? Vaya, vaya mejor a su casa...

PASTORA: Pues no me voy... Yo quiero y sé bailar y se los puedo demostrar...

YUMBO JUSTIN: ¿Quieres bailar Pastorita? Yo le toco una música de yumbo con el saxo del tío Carlos...

Música: 'Solo saxo'

Pastora baila al ritmo de la música.

YUMBO JUSTIN: Tío Rafico, baila igualito al tío Ignacio, ni como negarle...

YUMBO RAFICO: ¡Adefesio! ¡Ya ya! Cómo va a bailar como el Ignacio, que se vaya para la casa, mejor pidan más chicha...

PASTORA: Pues me voy, pero de que bailo en la yumbada, bailo... (sale de escena)

DOÑA MARTITA: (Sale por un ladito de la estructura de la picantería y dirigiéndose al público) Con estos necios no mismo se puede, ya tocó plan B, música disjokey...

Música: CANCIÓN 8 "Manuelita"

YUMBO JUSTIN: ¡Ay papá Rafico! ¡Cómo le gustaba esta canción al taita Ignacio!

YUMBO RAFICO: Sí yo también cantaba con el Ignacio esta canción, cuántos recuerdos, dame más chichita, dame más... yo a vos te quiero como si fueras mi familia ve guambra Justin...

YUMBO JUSTIN: Pero si somos familia pues tío Rafico...

YUMBO RAFICO: Cierto ve, Muquinche hasta el final...

Foto 5.8. Picantería



Fuente: Guzmán (2016).

Aparece Laurita con una máscara de mono por un costado de la picantería.

LAURITA CON VOZ DE FANTASMA: ¡Guaguas! ¡Guaguas!

YUMBO JUSTIN: (Asustado) La pena y la chicha me están haciendo oír voces taita Rafico...

YUMBO RAFICO: (Asustado también) Calla ve Justin que yo también oí...

LAURITA CON VOZ DE FANTASMA: ¡Guaguas! ¡Guaguas! Soy el Ignacio...

YUMBO JUSTIN: ¡Taita Ignacio!... Me está hablando el muertito...

LAURITA CON VOZ DE FANTASMA: Los cerros han hablando, los tiempos deben
cambiar... tienen que dar la chonta a mi hija Pastora... y dejar bailar a las mujeres...

YUMBO JUSTIN: Ya ve, yo le dije, hágale bailar a la Pastora...

YUMBO RAFICO: ¡Adefesio!

LAURITA CON VOZ DE FANTASMA: ¡Viejo necio!

YUMBO RAFICO: Ve guambra a vos te hablan

YUMBO JUSTIN: Tío pero si usted es el de la edad...

YUMBO RAFICO: ¿Cierto no? Ay ya me dio miedo..

LAURITA CON VOZ DE FANTASMA: ¡Rafico! Si no cumples con mi palabra, a todos en
la yumbada les caerá la maldición de la chicha ha-ha-ha-ha

Sale Laurita de escena riéndose.

YUMBO RAFICO: ¡Qué bestia guambra Justin! Del susto ya me pasó hasta la chuma... Pero no, nunca, ni que muertito ni que ocho cuartos, bailar una mujer en la yumbada sobre mi cadáver...

Entra doña Martita a escena.

DOÑA MARTITA: ¡Ayayayayayay! Lo que son ustedes es unos viejos necios, ya me hicieron molestar.... Pues les informo que a partir de este momento llega su maldición de la chicha...

YUMBO RAFICO: ¿Y qué es eso de la maldición de la chicha?

DOÑA MARTITA: Que a partir de este momento, ni yo ni nadie de los que estamos aquí les vamos a dar una gota más de chicha hasta que recapaciten y sean justos con las mujeres y la Pastora.... y se me van de mi chichería...

YUMBO RAFICO: ¡Deje aunque sea el conchito!

DOÑA MARTHITA: Ningún conchito, se me van...

YUMBO JUSTIN: No ve por necio tío Rafico... ¿y ahora qué vamos a hacer sin chicha?

YUMBO RAFICO: Vamos, vamos... Chicha hay en todo lado... pídele allá... yo mismo... ¿usted tiene chicha, ¿usted?.. No, no mismo hay...

YUMBO JUSTIN: Ya ve tío Rafico de gana...

DOÑA MARTITA: (Aparece por un costado de la picantería)... Y les recuerdo otra cosita, que si no hay chicha, este año ¡no habrá fiesta!

YUMBO JUSTIN: No ve tío Rafico, sin chicha no hay fiesta...

YUMBO RAFICO: ¿y sin fiesta?... ya para qué vivir... No, no, no, Justin dile no más a la Pericota que ya le voy a dar la chonta a la Pastora...

YUMBO JUSTIN: Doña Peri... ¡Doña Martita!

DOÑA MARTHITA: ¿Qué cosita?

YUMBO JUSTIN: Que dice el tío Rafico que sí va a entregar la chonta a la Pastora...

DOÑA MARTITA: ¡Me parece muy bien! Pero dígame que venga personalmente a decirnos eso porque toditos le queremos oír, ¿verdad? ¡Véngase mi Laurita!

YUMBO RAFICO: ¡Doña Marthita, doña Laurita! ¡Qué bueno que están aquí las dos! Bueno pues yo he decidido que sí le voy a entregar la chonta a la Pastora...

DOÑA LAURITA: ¡Qué maravilla! ¡Pai cielito!

DOÑA MARTITA: ¡Sí qué bueno! Pero espere doña Laurita, ¿falta algo no?

YUMBO RAFICO: ¡Claro que me traiga mi chichita!

DOÑA MARTITA: ¡Noooo es eso!

YUMBO RAFICO: ¿Y entonces?

DOÑA LAURITA: Compadre falta que diga que va a dejar también bailar a las mujeres en la yumbada.

YUMBO RAFICO: ¡Eso jamás!

DOÑA MARTITHA Y LAURITA: Entonces nos vamos con la chicha...

YUMBO RAFICO: Ya ya ya... bueno bueno...

DOÑA MARTITA: ¿Bueno, bueno queefff?

YUMBO RAFICO: Lo que dijo el público...

DOÑA MARTITA: No, no... Así no son las cosas. Usted tiene que prometer delante de todos las dos cosas, le oímos.

YUMBO RAFICO: Ya dije.. que vamos a entregar la chonta a la Pastora y ya pues...

YUMBO JUSTIN: Ya pues tío Rafico...

YUMBO RAFICO: Y vamos a dejar bailar....

YUMBO JUSTIN: ¡tío Rafico!

YUMBO RAFICO: Y vamos a dejar bailar a las mujeres en la Yumbada... Mejor vamos.

DOÑA MARTITA: ¡Lo logramos! ¡Para que vean que “el pueblo unido jamás será vencido” Laurita ahora sí dígame a la Pastora que se prepare y ustedes también porque mañana hay fiesta y chicha... Guambra Justin! Qué vas a dejar aquí botado al tío Carlos, ven y llévale a la casa...

YUMBO JUSTIN: Cuando me acuerdo lloro por ti Manuelita, cuando me acuerdo lloro por ti Manuelita (ahhhhh ritmo de rock)... Venga tío usted se ha ido a jugar al futeer y no

volvió más... Doña Peri... perdón doña Martita, de diciendo a la Pastora que el tío Rafico le espera en la Plaza de Cotocollao...

5.6. La transformación Yumba

Aparecen en diferentes espacios de la plaza de Cotocollao don Rafico y Pastora, ellos no se ven.

YUMBO RAFICO: ¡Ele! Dónde estará la Pastorita, aquí en la plaza le dije para vernos

PASTORA: ¡Qué linda esta la plaza lista para la fiesta! Mi papito estaría feliz de ver todo así...

Foto 5.9. En la plaza de Cotocollao



Fuente: Guzmán (2017).

YUMBO RAFICO: ¡Pastorita! Vea Pastorita venga para acá...

PASTORA: Mmmmm... no yo ya no quiero ir donde usted porque solo me habla...

YUMBO RAFICO: Sí le voy a hablar Pastorita

PASTORA: Por eso mismo ya me voy....

YUMBO RAFICO: Nooooo Pastorita pero le voy a hablar bonito... venga venga... Salte salte...

YUMBO RAFICO: Pastorita... a mí también los cerros me han hablado, el Ignacio me ha hecho soñar y ustedes las mujeres recapacitar. Aquí delante de todos hago la entrega de la urcu chonta... Hará bailar a los yumbos duro duro... así como lo hacía su papito, como lo hacía su abuelito... Haciendo de pedir la bendición y pedir permiso.

PASTORA: ¿en verdad? ¡Pai cielito!

YUMBO RAFICO: Pastorita...

PASTORA: Sí tío...

YUMBO RAFICO: Yo también quiero pedirle disculpas, uno con los años se vuelve terco...
¿si me disculpa?

PASTORA: Claro tío Rafico, al final lo importante es que hombres y mujeres en la yumbada
somos un solo corazón, un solo shungo...

YUMBO RAFICO: Así es Pastorita, un solo shungo. Y ustedes también disculparán lo mal
cantado, lo mal hablado... ¡Hasta mañana Pastorita!

PASTORA: Por fin tengo en mis manos urcu chonta... la chonta de mi papito, de mi
abuelito... Mañana es el día en que guiaré a los yumbos, tengo un poquito de miedo,
pero mi corazón quiere bailar, así que lo intentaré. Papito decía que antes de que
empiece la fiesta hay que purificarse en el agua del pogyo... Así que chontita, quédate
aquí porque yo me voy al agüita de la cascada...

Aparece Pastora en escena y luego aparece un mate de donde sale una cascada que baña a
Pastora.

Música: EN VIVO CON PINGULLO Y TAMBOR

AGUA: Tu corazón está listo... ¿ya sabes quién eres?

YUMBA PASTORA: Soy mujer y soy yumba...

AGUA: ¡Te llamarás Anita Tungurahua!

Foto 5.10. La cascada



Fuente: Guzmán (2017).

Música: “La vaca lechera”

YUMBA PASTORA: ¡Toshu guaguagunaaaa! ¡Sople mano! ¡Con gusto guaguas, con gusto!
¡Con shungo guaguas!

Sale el cortejo de baile de títeres que acompañan a Pastora hasta que todos se quedan en la Plaza de Cotocollao. Los titiriteros los dejan y salen a bailar frente al público y lanzan caramelos y siguen bailando hasta que termina la canción.

Foto 5.11. El cortejo



Fuente: Guzmán (2016).

Conclusiones

Me acerqué a la Yumbada de Cotocollao como vecina. Progresivamente mi entrada “en trance” como antropóloga me acercó a una nueva experiencia. La performance ritual de la fiesta, en la que se movilizan razones, deseos, fantasías, emociones, intereses y voluntades permitió que emergiera un proceso de “transformance” (Bianciotti y Ortecho, 2013), impulsado por mi deseo de bailar en la Yumbada. Así llegué a otro género performático (Citro, 2006): la obra de títeres “Soy Yumba, el espíritu de las mujeres”. Transité los tres movimientos de Dawsey, del teatro al drama, del drama al teatro, de allí, al margen de los márgenes: la experiencia liminar. No se regresa (no regreso) indemne, sino que profundizo en la grieta, en la frontera, en las f(r)icciones entre ambos. El vínculo entre ambas experiencias performáticas -que al fin y al cabo es una sola-, se tensa, como el músculo en el cuerpo que se ejercita, se rompe para crecer. La escritura etnográfica es una instancia de esa experiencia liminar. Es descripción “tensa” (Dawsey, 2006). Es la experiencia, propia y compartida, la que habilita la doble percepción. El cuerpo, con sus mediaciones, cambia, y cambia por lo tanto, el sujeto cognoscente. En la f(r)icción nos llegan, como destellos, los cruces, los tránsitos, los movimientos permanentes, co-constitutivos, entre representación y vida, entre trabajo de campo y trabajo teórico, entre producción de conocimiento y producción de cultura, entre arte y antropología. Los límites se diluyen, explotan.

Estos tres movimientos se configuran dialécticamente, como mencioné, a partir de los “tráficos” (Andrade 2007). Para llegar a ellos, nos ayudaron las nociones de fronteras (Andrade 2007), circulación (Fernández Bravo 2013) y mutación (Buntix 2009). Fronteras para comprender la ambigüedad frente a un origen común: la vida social e invitarnos a apostar por cruces reflexivos, fructíferos e irreverentes. La circulación para entender la movilidad, visibilizar los cruces, apropiaciones que dependen de contextos particulares, personas, conceptos e instituciones. Y la mutación como contaminación que da como resultado transformaciones profundas que obligan a repensar reflexivamente nuestros campos disciplinares. Estos tráfico tienen como elemento central al cuerpo: es el cuerpo el que produce la experiencia.

Veamos qué tienen en común ambos géneros performáticos. El performance, para Schechner, es un comportamiento “dos veces actuado” (twice behaved-behavior), en el sentido que transmite una serie de experiencias (pensamientos, sentimientos, memorias, etc.) a través de acciones reiteradas (Taylor 2001, 2). Se corresponde, entonces, con la danza de la Yumbada de Cotocollao que se repite cada año y que puede seguir repitiéndose de manera indefinida.

Pero a la vez puede traducirse en: “*transformances* porque provocan transformaciones en quienes las realizan: crean/refuerzan alianzas y consiguen resultados” (Schechner en Bianciotti y Ortecho 2013, 10). A lo largo de estos casi 16 años de revitalización de la fiesta, muchas transformaciones se han dado, lo cual no ha hecho desaparecer este espacio de encuentro, sino que se han ido adaptando a diferentes circunstancias, necesidades y negociaciones para sus propios intereses como comunidad festiva. Pero también los títeres comparten esta característica, ya que, si bien toman elementos de la fiesta, la ropa, las máscaras, los cerros, hubo una opción deliberada de hacerlo desde la experiencia de las mujeres, reforzado por el vínculo con Fanny. Podemos decir que tanto en la fiesta como en los títeres opera una mimesis de alteridad (Taussig, 1993), donde determinados elementos posibilitan la transformación o ampliación de la conciencia, de la experiencia. Lo mismo sucede con los títeres, hay un intento de “copia” de la fiesta ritual, sin embargo, tal mecanismo penetra la realidad y la transforma.

En esta tesis, también las fotografías operan con *este* carácter taussigiano de mimesis. Elisenda Ardévol, por ejemplo, recupera el vínculo que Taussig teje en *Mimesis and alterity* entre las distintas formas de representación en procesos chamanísticos (esculturas, dibujos sanadores) con la cámara fotográfica. “Para Taussig, la cámara es una máquina mimética y crea un nuevo *sensorium*, implica una nueva relación entre sujeto y objeto, y por tanto, una nueva persona” (Ardévol, 2012).

Este es el ejercicio que propongo, ampliar los medios de la etnografía, para abrirla a otras avenidas, otros circuitos, otros tráfico. La obra de títeres como experiencia, el guión incluido en el capítulo 4, las fotografías, conforman tipos específicos de aperturas antropológicas. No solo constituyen un material etnográfico sobre cómo los pobladores y pobladoras de Cotocollao y participantes de la yumbada conciben la fiesta, el papel de las mujeres, el vínculo con el entorno humano y no humano, sino también expresa el modo en que concebimos (como antropóloga-danzante) el teatro, como parte de la vida que produce, desde lo lúdico, un vínculo con la realidad social. En ambos casos se trata de cuerpos en afectación y a partir de ello se reestablece el vínculo, en el reconocimiento del otro.

Los debates sobre las formas creativas de escritura etnográfica a partir de los dilemas de la representación, que se desataron en la década de los 80, especialmente a partir de la publicación de *Writing culture*, acompañaron mi decisión de explorar creativamente estas posibilidades, el querer ir más allá, a partir de ubicarme como una actriz (una titiritera) más. Sin embargo, lo más determinante fue darle centralidad a mi propia experiencia como

elemento impulsor, posibilitador, creador de sentipensares. Fue “poner el cuerpo en acto”, y con ello, afectar y ser afectada, en una situacionalidad histórica y geográfica específica, en las que las trayectorias de las antropologías andinas y/o amazónicas, por mencionar algunas, siguen otros derroteros al de la institucionalización de la antropología en los países del norte global y que aportaron herramientas para pensar la producción de conocimiento desde otras miradas. En mi proceso de investigación sentipensada, estas exploraciones, además de posibilidades estéticas, fueron también decisiones políticas y epistémicas, al intentar romper con categorías o formas coloniales de entender la construcción de conocimiento. Representa una práctica rupturista, tanto para la antropología tradicional, como para el arte. En tal sentido, tanto la escritura de la obra de títeres, como la escritura etnográfica, y la tesis por defecto, constituyen también apuestas performáticas. La escritura etnográfica es dramaturgia y también ritual. En ese sentido, en este producto final de la tesis, como documento escrito, solo encontrará rastros o destellos de la experiencia performática antropológica. Gran parte queda por fuera de lo que es posible abarcar o materializar en un soporte escrito, lineal, verbocentrado, de matriz alfabética, que las normas oficiales de la institucionalidad académica, y en este caso particular, de Flacso, permite o acepta.

Turner concibe la vida social como un continuo fluir en el que “Los dramas sociales movilizan razones, deseos, fantasías, emociones, intereses y voluntades, y sus desenlaces no son, no pueden ser, concluyentes, como no lo son las oposiciones entre los grupos y entre los individuos” (Díaz 1997, 5). Porque los dramas sociales contienen dentro de sí situaciones de crisis y conflictos que hacen necesarios espacios como la danza para resolverlos o superarlos pero, por otra parte, también contienen dentro de sí: “...tipos simbólicos —personas, lugares, momentos, acciones— que contribuyen a legitimar un modo de existencia social y ofrecen referentes para la acción” (Díaz 1997, 5) en la vida cotidiana, por eso afirmamos que la fiesta, la vida cotidiana y los títeres, se retroalimentan.

Los títeres y la fiesta comparten su origen en el arte, y también en la vida social, por eso dialogan, no siempre de manera armónica y coherente en este relato, sino como destellos que se iluminan mutuamente y que permiten que el acontecimiento suceda. Al poner el “cuerpo en acto”, los cuerpos en afectación, tanto en la fiesta como en la obra de títeres, el vínculo se restituye de modos creativos. Mi permanencia en las sucesivas fiestas y con ello, el pensar corazonando, me llevó a comprobar la existencia de una dramaturgia propia en la Yumbada, que está compuesta de un inicio, nudo y ¿desenlace? La narrativa de la fiesta comparte elementos de espacios vinculados al drama como personajes, acción, conflicto, tiempo y

espacio, con momentos que son parte de la puesta en escena del performance de la fiesta en la Plaza y el barrio y de otros momentos tras la escena que también alimentan de manera fundamental este espacio. Incluso, retomando a Schechner (1988), hay un tiempo simbólico que se pone en juego en el ritual, y en este caso es el tiempo histórico, aunado al espacio, de conformación de la cultura yumba y sus trayectorias hasta Cotacollao, como marco de referencia. El desarrollo de los vínculos conflictivos, de la historia de la yumbada, desde épocas preincaicas incluso, que atraviesa diversas territorialidades y temporalidades y que conforman la performance, se puso en evidencia en el capítulo 1. Ahí observamos cómo se “materializa” la memoria, en términos bergsonianos, a partir de la experiencia vivida, y se entrecruza con las narrativas propias de la academia, y los diversos actores sociales. La Yumbada de Cotacollao danza con lo cosmológico, a partir de su práctica se asienta en el territorio, pero a la vez va más allá de él, al conectarse con los cerros, el agua, trata de conectarse con el universo, un universo donde conviven los antepasados, los actuales danzantes y también los danzantes que estarán a futuro. Pero también al tomarse una plaza, un barrio, están atados al presente, ejerciendo desde sus cuerpos una resistencia, una rebeldía, un comunicar la necesidad de otros sentidos al ser y estar en la ciudad que tienen más que ver con elementos ancestrales como el agua, los cerros, la naturaleza y aspectos místicos como el shamanismo. Espacios donde ellos encuentran alegría, sanación y construyen comunidad. Es justo entre esa instancia entre lo ordinario y lo extraordinario, donde irrumpe el acontecimiento, en otras palabras, *acontece* el vínculo, *acontece* la memoria.

Como sostuve en la tesis, siguiendo a Bianciotti y Ortecho (2013), los estudios de la performance otorgan significativos aportes a las ciencias sociales, ya que permiten “indagar en procesos socioculturales por medio del estudio de aspectos icónicos, corporales, performáticos, volitivos y afectivos en un espacio conceptual de integración y confluencia” (Bianciotti y Ortecho 2013, 4). Esta posibilidad fue fundamental en mi investigación donde la experiencia del cuerpo, los afectos y espacios más espirituales como el sueño, el shamanismo, son parte de su puesta en escena y tienen implicaciones particulares en cada actor que vive la fiesta y definitivamente son incluyentes, integrales, brindan más ámbitos de análisis. Consideramos que, al visibilizar estos aspectos históricos y científicamente menospreciados, podemos:

Otorgar un estatus enteramente diferente a una serie de expresiones y materialidades que hasta aquí han quedado relegadas al dominio de lo «artístico», lo cual sin dudas ha sido un obstáculo —o una excusa para construir argumentos de supeditación— en los procesos de interpretación

de las múltiples culturas con las que la civilización occidental se ha encontrado a lo largo de los últimos quinientos años. (Bianciotti y Ortecho 2013, 15).

Coincidimos además con la visión de Schechner de que los estudios del performance permiten el encuentro con las culturas en un mundo global y virtualizado como el que vivimos en la actualidad: “Los estudios sobre la representación son más interactivos, hipertextuales, virtuales y fluidos que la mayoría de las disciplinas académicas” (Schechner 2012, 55), pues aunque una danza ritual como la yumbada parezca anclada en un pasado ancestral, la Yumbada de Cotocollao es una manifestación del siglo XXI que se repite año tras año, representada por hombres, mujeres y niños que viven en una urbe como lo es Quito, donde su amor a los cerros se combina con el uso de smartphones para autorepresentarse y comunicarse con el mundo a través de las redes sociales. Sus participantes están totalmente integrados al mundo del capital, pero aun así deciden, desde sus cuerpos, resistirse o rebelarse a muchos de sus preceptos y la danza es un espacio para manifestar esta rebeldía. También los títeres brindan permiten esa posibilidad.

Cada movimiento dentro de la danza y también cada movimiento en su vida cotidiana es una representación actualizada y aprehendida, donde conviven a manera de capas las memorias ancestrales, coloniales y contemporáneas: “Un mundo de múltiples representacionalidades es el ámbito de los estudios sobre representación” (Schechner 2012, 27). Pero además son cuerpos políticos danzantes tomándose la plaza, cuyo performance es además un ejercicio de memoria, de resistencia del cuerpo sobre la palabra: “...repensar la producción y las expresiones culturales desde un emplazamiento diferente al de la palabra escrita que ha dominado al pensamiento latinoamericano desde la conquista” (Taylor, Diana en Schechner 2012, 37). Razón por la cual los estudios del performance en su campo están vinculados con “la vanguardia, con lo marginal, con el *off-beat*, con lo minoritario, lo subversivo, lo torcido, lo raro, la gente de color y los ex colonizados” (Schechner 2012, 26). Comprender las formas expresivas que desde la representación construyen quienes viven en las periferias como Cotocollao y sus alrededores, habla de sus propias necesidades, sueños, deseos y posturas frente a la ciudad y al mundo.

Otro ámbito importante de este campo de estudio es su trabajo desde los ‘inter’, como lo menciona Schechner, como una forma de “oponerse al establecimiento de algún sistema simple de conocimiento, de valores o de material temático. Los estudios sobre representación son abiertos, multivocales y autocontradictorios” (Schechner 2012, 50) y por eso dialogan con facilidad con la semiótica, el teatro, la etnografía, la historia y otros campos que requiera, es

la forma en que funciona, a través del tráfico entre varios mundos. Como mencioné, el empleo de los títeres me permitió dialogar en el campo, así como la fotografía, herramientas a través de las cuales busqué profundizar sobre el concepto de performance a través de las particularidades, aperturas y limitaciones que poseen estos soportes conceptuales, materiales y tecnológicos.

Los títeres, en este caso a través de un montaje realizado en base a un sueño de uno de los miembros de la Yumbada, donde Javier y yo somos quienes nos transformamos en ‘titiriteros’ para dar vida a los personajes de esta historia y luego compartirla con la Yumbada de Cotocollao, los vecinos y vecinas de Cotocollao y público en general de la ciudad de Quito y otros espacios, me ha permitido comprender desde mi propia corporalidad -y los títeres como cuerpos mediadores-, muchos aspectos del ‘ser yumbo’ que son difíciles de explicar en el simple diálogo verbal. Las artes escénicas han cumplido un rol político con fines de resistencia y auto-actualización para nuestras comunidades y para nuestro país, en casos como los de algunas compañías de teatro de larga trayectoria que mencionamos en la tesis y también del teatro callejero, cuyos representantes más reconocidos han tenido una postura militante con su arte.

Así, explorar a la Yumbada de Cotocollao más allá de su espacio de fiesta y simbología, que ha sido el campo más estudiado, adentrándonos a los sentidos profundos que les genera esta festividad y hacerlo desde una perspectiva de los sentires y ‘sentipensares’ del performance, de su corporalidad tanto en la fiesta como en su cotidianidad, me permitió construir una versión desde sus propios actores, los miembros de la Yumbada de Cotocollao, para conocer cómo ellos conciben lo que este espacio les representa y por qué los convoca. En la experiencia liminar entre la fiesta y los títeres, mis sentidos, expectativas, habilitó mi participación liminar de la yumbada, y me permitió el goce de la experiencia.

La propuesta de explorar espacios de experiencia particular como la danza desde los tráficos con el arte y en este caso con los títeres, buscó sumar experiencias y enfoques hacia las preguntas que la antropología visual y más específicamente la antropología de la performance, hacen hace décadas para buscar interpretaciones más integradoras de la vida social.

Ser yumbo o formar parte de la Yumbada de Cotocollao contiene otros elementos que trascienden el entendimiento racional para sus miembros, que supera el discurso, por ello la importancia de permitir hablar a los cuerpos, o poner los cuerpos en acto, a los sueños, a las

memorias, para comprender cómo las dinámicas que se dan tanto fuera como dentro de la danza nos hablan “de seres, de sentires, de afectividades, de experiencias de vida, para que las sabidurías que han sido históricamente excluidas de las academias... entren a dialogar con las Ciencias Sociales en equidad de condiciones” (Guerrero 2010, 17).

La dramaturgia de la fiesta y de los títeres también han puesto en visibilidad otros tráficos: la presencia de las mujeres y lo femenino, la importancia de los sueños y los cerros, la relación con la naturaleza, el respeto a los mayores y los ancestros, el performance particular de los yumbos en la muerte, la chicha, la musicalidad de la fiesta, símbolos fundamentales como el mono, la chonta, el agua. Nos permitió entender cómo las historias particulares, las vivencias y memorias de una persona pueden visibilizar a personajes ocultos pero fundamentales en los performances sociales, en este caso, las mujeres. Así una historia particular no habla solo de una mujer, sino que representa en gran parte el sentir, la vivencia de todas. La memoria, en este caso, permite la articulación entre lo social y lo personal, pero también aquí se expresa el carácter de resistencia en el vínculo entre la performance y el contexto social, como planteaba Citro (2006). Al mismo tiempo, la performance también se configura en su carácter funcional o instrumental de la cultura, como vimos, ya que opera creando consenso, identidad y una tradición compartida. Estos elementos ya estaban presentes también en la interpretación que Salomon hiciera sobre el ritual de la ‘matanza del yumbo’. Considerando la situación histórica de los grupos indígenas quiteños, Salomon (1992) visibiliza a la comunidad suburbana con una existencia y dinámica viva frente a los grandes centros políticos y económicos y, por tanto, con su propia lógica y voz.

En cuanto a la presencia de las mujeres dentro de la yumbada, siempre ha estado, pero particularmente, en la Yumbada de Cotocollao ha sido fundamental para su sostenimiento hasta la actualidad. Se destaca esa lucha y negociación por ser parte de la danza, por visibilizarse en estos otros espacios y por ser parte de la construcción de las memorias, donde apropiarla a sentidos particulares como el ser mujer, permite complementar esa memoria colectiva muchas veces subsumida a la voz de un grupo dominante, en la que frecuentemente no se da cabida a la vida privada, los sueños, los sentimientos y la magia que habitan en esta manifestación comunitaria. La muerte, el sueño, son en el caso de Fanny, elementos catalizadores de la transformación del ritual y del ingreso de las mujeres a la danza. Para mí, la posibilidad de bailar con la Yumbada solo fue posible a través de la mediación de los títeres, en ese espacio liminar, de la experiencia artística.

También se evidencia que las mujeres que han decidido danzar, no han podido ser reemplazadas en sus ‘otros roles’ de acompañantes fuera de la danza, especialmente en las actividades sobre las que recaen una sobrecarga de obligaciones vinculadas a la alimentación, el cuidado de los hijos, el vestido y la danza en la fiesta. En algunos muy pocos casos, sus esposos asumen algunas de estas funciones, pero es excepcional. Uno de los hallazgos importantes de esta tesis, a diferencia de lo planteado por Schechner (1988), es que lo productivo/reproductivo también forma parte de la performance y el ritual, y es realizado mayormente por las mujeres. La dimensión reproductiva, que es inherentemente productiva en términos de sostener la vida, es parte de lo ordinario y lo extraordinario al mismo tiempo. El títere, por sus particulares características materiales y espirituales, de muerte y de vida, de héroe o antihéroe, juega todo el tiempo entre varios mundos como lo afirma un titiritero: “...making a puppet show is now an exercise in fashioning a liminal space between the known and unknown in a non-verbal exchange with the material world, both practical and non-rational. One must begin with not knowing in order to discover” (Thomas citado por Cohen 2017, 6). Lo mismo sucede durante la Yumbada, como performance. Los sueños son un elemento fundamental vinculado a la vida de las y los danzantes de la Yumbada de Cotocollao, pues a través de ellos descubren el cerro en el que se transformarán en la danza, les advierten de peligros, les brindan consejos para el día a día y, sobre todo, los guían en cómo mantener la fiesta. Un elemento similar al valor que dan a los sueños las comunidades indígenas de la selva, por lo que esta vinculación con lo yumbo se reafirma. Los sueños, por tanto, son una forma de memoria viva que guía su accionar.

Los danzantes entran en un estado alterado de consciencia que solo se logra con las horas de mantener la danza, elementos como el tambor y el pingullo y bebidas como la chicha, son elementos que ayudan a mantener este trance y a dar energía a las y los bailarines para sostener este espacio y su energía particular. Este estado vinculado a conceptos como el sueño, el shamanismo que son parte de la cultura yumba, tienen que ver también con este pacto de dejar sus personajes cotidianos y transformarse a través de la vestimenta (disfraz) y del acto ritual en seres con poderes de sus cerros y trayendo al presente la energía de sus ancestros. Allí nuevamente la centralidad del cuerpo, o más bien, el cuerpo-experiencia-memoria como entramado que habilita eso.

Esto último también tiene repercusión al entrar en diálogo con uno de los principales estudiosos dedicados a la yumbada en Ecuador, Frank Salomon. Salomon sostiene que la identidad indígena quiteña “no se deriva de postulados a priori. Se va formulando y

reformulando continuamente, como producto de la experiencia histórica” (Salomon 1992, 478). En nuestro caso, el gran aporte de analizar la Yumbada en términos de performance, con centralidad del cuerpo-experiencia-memoria, es que permite contemplar la complejidad más allá de la identidad o la cultura, entendida en términos clásicos. En ese sentido, me acerco más a Fine-Dare, quien al retomar el ‘acto hermenéutico’ de Paul Ricoeur, concibe que la “cultura en este sentido no es un texto que se lee pasivamente para descubrir sus misterios, sino algo que está produciéndose por medio de cada acto, cada discurso, cada desempeño, utilizando el pasado, el presente, y las esperanzas” (Fine-Dare 2007, 67). La autora, gran referente de investigación sobre la Yumbada de Cotacollao, si bien continúa con el tema de la identidad como tópico central, permite comprender que la identidad, además de un campo de representación simbólica, también puede ser comprendido como discurso y un campo de lucha de fuerzas en continua configuración.

La amplia producción de Fine-Dare nos resultó sumamente útil para entender algunos aspectos del performance del personaje de ‘la yumba’ dentro de la danza, sus vinculaciones mágicas y su poder y la presencia misma de la energía de lo femenino que está muy evidente en aspectos clave de la fiesta como sus personajes centrales: el mamaco (síntesis de madre y padre) y con apelativos como el ‘taita-mama del baile’ al referirse al gobernador/a. Sin embargo, la experiencia en torno al cuerpo, la de las y los danzantes, así como la mía mediante los títeres, la potencia de la cosmovisión andina y su vínculo con las montañas, con otras especies, con la lluvia, los volcanes, va más allá no solo de la identidad, sino también de la memoria como mero recuerdo. No significa acordarse del pasado o tomar algunos elementos de una tradición histórica, sino es vivir aquí y ahora esa percepción ampliada, mediada por la danza o por los títeres, donde lo central es cultivar esa relación con lo humano y con lo no humano, con las presencias que atraviesas temporalidades y espacialidades. Nuevamente, como mencioné, son los cuerpos en afectación, en relación, los que permiten la experiencia, y a través de ella, el establecimiento del vínculo.

El proceso de creación de la obra de títeres, así como las múltiples funciones, se convirtieron en una vía interesante y fructífera para sistematizar y comunicar conocimiento antropológico. La dimensión pedagógica es característica de la investigación feminista. Tal dimensión se expresa, en este caso, en la experiencia liminar, entre el ir y venir dialéctico entre la fiesta ritual y los títeres. Podría decir, parafraseando a Ruth Behar y Deborah Gordon (1995), que somos al mismo tiempo “women writing culture” y “women making culture”. Por lo tanto, la experimentación de y con la escritura etnográfica y sus múltiples exploraciones en esta tesis,

se vincula con un punto que me gustaría dejar explícitamente marcado. Y tiene que ver con la ciencia pública, con la dimensión ética y política de la producción y difusión de conocimiento.

Debo revelar desde lo personal, mi interés en este tema de investigación como una habitante de Cotocollao desde mi infancia, como alguien que cuando descubrió esta danza hace 10 años, la llenó de emociones y preguntas y que además ahora está llena de afectividades por la amistad que ha generado con varios miembros de la Yumbada de Cotocollao. Así mismo, debo develarme como además de investigadora, titiritera, un nuevo oficio que ahora acompaña mi cotidianidad y que me encontró a través de esta investigación y ahora es para mí una forma de vida. El marco teórico metodológico de esta investigación me permitió identificar categorías y conceptos de análisis para acercarme/nos a un conocimiento más crítico, pero también develar mis propios conflictos en esta relación con los títeres y la Yumbada de Cotocollao, un espacio que para mí está lleno de afectos y memorias propias. Asumo así esta invitación desde Lipkau para salir de la “seguridad” frente al efecto pecera que, “mientras que también nos provee de la distancia del otro, asegura nuestra seguridad” (Lipkau 2009, 245). Es decir, me permite romper la paradoja de la antropología y la distancia, cuando la interacción, el trabajo de campo, nos exige cercanía, dejarnos afectar y ser afectados. A partir de la reflexividad de la experiencia, que pone en juego aspectos intelectuales, emocionales y espirituales, podemos comprender cómo el danzante-actor se mira a sí mismo, mediante lo cual la investigadora-actora también recuerda mirarse a sí misma, y los (nos) mueve a la acción e interacción.

Quise que este tema me toque y me afecte porque me importa de verdad y por eso planteo la posibilidad de este intercambio, desde la comprensión de sus cuerpos y el mío “como “sitio socialmente significativo”, como un todo que comprende el mundo de manera holística (Lipkau, 2009, p. 251) y esa sea la posibilidad de la construcción participativa de representaciones (performances) y por qué no de transformaciones (transformances) con una postura militante. La obra de títeres constituyó, en parte, una restitución a la comunidad, y al público en general; fue producto de este diálogo, de esta construcción participativa. Las diversas formas de escritura, dramaturgias traficantes, que configuraron todo este proceso de investigación, se vincularon con una dimensión animada (con ánimo) del mundo y buscaron un mayor acercamiento con el público, a través de lenguajes accesibles, que suscite emociones y experiencias compartidas. La búsqueda de la ciencia pública se orienta a ello.

Como mencionó mi tutora de tesis, Ana Lucía Ferraz, “se trata de reanimar el mundo”, y en esto, el arte y la antropología tienen mucho que decir y que hacer por todos.



Desde 2016, la autora trabaja en el proyecto “Sueño Yumbo Títeres” inspirado en esta investigación.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 2017. *Los usos del cuerpo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Andrade, X., Forero, A. M., & Montezemolo, F. 2017. Los trabajos de campo, lo experimental y el quehacer etnográfico. Presentación del dossier. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 59 (59), pp. 11-22.
- Ardévol, E. 2012. Lecturas sobre mimesis. <https://eardevol.wordpress.com/2012/01/11/lecturas-sobre-mimesis/>
- Ayala Mora, Enrique. 2008. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Behar, Ruth y Gordon, Deborah. 1995. *Woman Writing Culture*. University of California Press. Berkeley.
- Benjamín, Walter. 2005. Sobre el concepto de historia. En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Contrahistorias: México.
- Bizerril, José. 2012. Espiritualidades asiáticas, experiencias meditativas y subjetividades corporificadas. *Ponencia presentada en el Coloquio Internacional: Las Teorías de la Corporización/Embodiment en la Antropología de las Dos Américas, Red de Antropología de y desde los Cuerpos*. Buenos Aires.
- Borea, G. 2017. *Ensamblajes y solturas. Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Botero, Luis Fernando. 1991. *Compadres y priostes: la fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural*. Cayambe: Editorial Abya-Yala.
- Butler, Judith. 2015. Repensar la vulnerabilidad y la resistencia. *Conferencia impartida el 24 de junio de 2015 en el marco del XV Simposio de la Asociación Internacional de Filósofas (IAPh)*. Alcalá de Henares.
- Butler, Judith. 2016. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder.
- Butler, Judith. 2012. Cuerpos en alianza y la política de la calle. En *Transversales*, 26.
- Castañeda, Patricia. 2008. *Metodología de la investigación feminista*. Ciudad de México: CIEG, UNAM.
- Carvalho-Neto, Paulo. 2001. *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Citro, Silvia. 2006. El análisis de las performances: las transformaciones en los cantos-danzas de los toba orientales. En *Wilde y Schamber (comp.) Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires: Paradigma Dicial.
- Clark, Lauren y Lorena Zimmer, Lorena. 2001. What We Learned from a Photographic Component in a Study of Latino Children's Health. En *Field Methods*, 2001. Vol 13, No 4. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 303-328.
- Clifford, James. 1991. Verdades parciales. En: *Retóricas de la antropología* (Traducción de Writing culture. The poetics and politics of ethnography). Madrid: Ediciones Júcar.
- Clifford, J y Marcus, G. 1991. *Retóricas de la antropología*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Coe, Catie. 2011. Learning How to Find Out: Theories of Knowledge and Learning in Field Research. En *Field Methods*, 2001. Vol 13, No 4. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 392-411.
- Costales, Alfredo y Costales, Dolores. 2002. *Etnografía, lingüística e historia antigua de los Caras o Yumbos Colorados (1534-1978)*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Csordas, Thomas. 1990. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18.
- Dawsey, John. 2006. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos*, 7, pp. 17-25.
- De la Cadena, Marisol. 2008. La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de la antropología andinista a la interculturalidad? En *Saberes Periféricos: ensayos sobre la*

- antropología en América Latina*. Lima: Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos. Disponible en: <http://books.openedition.org/ifea/6014>.
- Del Olmo, Margarita. 2005. Una introducción a la antropología contemporánea. En *Historia de la Antropología Social: escuelas y corrientes*. Madrid: UNED. Disponible en: https://www.academia.edu/6901294/Antropolog%C3%ADa_contempor%C3%A1nea.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 2008. La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. *Nueva Antropología*, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre, pp. 33-59. Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 1997. La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, pp. 5-15.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Argentina: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, Georges. 2018. Cuando las imágenes tocan lo real. S/R.
- Fabre, Henri. 1998. *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fine-Dare, Kathleen. 2007. Más allá del folklore: la yumbada de Cotacollao como una vitrina para los discursos de la identidad, de la intervención estatal, y del poder in los Andes urbanos ecuatorianos. En *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión*. Tomo 2. Quito: Abya Yala.
- Fine-Dare, Kathleen. 2013. Género y fricción en las prácticas y los discursos del Yumbo de y en la Yumbada de Cotacollao. *Ponencia para el 6to Encuentro de Ecuatorianistas – LASA – 27 al 29 de junio de 2013*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Fine, Kathleen. 1991. *Cotacollao: ideología, historia y acción en un barrio de Quito*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Guerrero, Patricio. 2010. *Corazonar una antropología comprometida con la vida*. Quito: Abya-Yala.
- Guerrero, Patricio. 2002. *Usurpación simbólica, identidad y poder: la fiesta como escenario de la lucha de los sentidos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya-Yala y Corporación Editorial Nacional.
- Haraway, Donna. 1991. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Holm, Olaf. 1988. *Enciclopedia Salvat: Historia del Ecuador*. Tomo: III. España: Salvat Editores S.A.
- Ingold, Tim. 2016. Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía. *Etnografías Contemporáneas*, 2 (2)
- Jara, Holguer. 2007. *Tulipe y la cultura Yumbo: arqueología comprensiva del subtrópico quiteño*. Quito: FONSA.
- Kingman, Eduardo. 2009. Cultura popular, vida cotidiana y modernidad periférica. En *Quaderns*, 25. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/viewFile/193723/328575>.
- Kingman, Eduardo y Muratorio, Blanca. 2014. *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana Quito, siglos XIX-XX*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Levi-Strauss. 1962. La ciencia de lo concreto. En *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lippi, Ronald. 1985. La arqueología de los yumbos: resultados de prospecciones en el Pichincha Occidental. En *Miscelánea de Antropología Ecuatoriana. Arqueología y*

- ethnohistoria del sur de Colombia y el norte de Ecuador*. Boletín Museo del Banco Central del Ecuador N6. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *El mundo de la percepción: siete conferencias*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Muratorio, Blanca. 2005. Historia de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia. En *Iconos Revista de Ciencias Sociales*, N22. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Pieper, Josef. 1974. *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Portelli, Alessandro. 1997. Memoria y resistencia, una historia (y celebración) del Circolo Gianni Bosio. En *Red Latinoamericana de Historia Oral*. Disponible en: <http://www.relaho.org/documentos/adjuntados/article/8/portelli1.pdf>.
- Portelli, Alessandro. A Dialogical Relationship: An Approach to Oral History. En *Expressions Annual*, 2005. Disponible en: http://www.swaraj.org/shikshantar/expressions_portelli.pdf.
- Reynoso, Carlos. 1998. *Corrientes en antropología contemporánea*. Buenos Aires: BIBLIOS. Disponible en: <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/carlos-reynoso-corrientes-en-antropologia-contemporanea.pdf>.
- Ricoeur, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Salomon, Frank. 1997. *Los Yumbos, Niguas y Tsáchila o 'Colorados' durante la colonia española: ethnohistoria del noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Salomon, Frank. 1992. La Yumbada: un drama ritual quichua en Quito. En *Ciudad de los Andes: visión histórica y contemporánea*. Quito: FLACSO.
- Sanmartín, Ricardo. 2003. *Observar, escuchar, comparar, escribir, la práctica de la investigación cualitativa*. Barcelona: Ariel.
- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación: una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. 1988. *Approaches to performance theory. Performances theory*. New York: Routledge.
- Scott, Joan. 2001. Experiencia. *La ventana*, 13. pp. 42–73.
- Spinoza, Baruch. 2007 Parte segunda. De la naturaleza y origen del alma. En *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Tecnos, pp. 123-193.
- Reynoso, Carlos. 1998. *Corrientes en antropología contemporánea*. Buenos Aires: BIBLIOS. Disponible en: <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/carlos-reynoso-corrientes-en-antropologia-contemporanea.pdf>.
- Taussig, M. 1993. *Mimesis and alterity*. Routledge.
- Trinh, Minh-Ha. 1991. El afán totalitario de significado". En *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics*. New York: Routledge.
- Trujillo, Jorge. 2005. Yumbos y yumbadas en Quito. *Revista Patrimonio de Quito*, N2. Quito: FONSAL.
- Turner, Víctor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Valdivieso, Giovanna. 2015. Ejercicio Fotográfico - Espacio Público, Mi Barrio. *Ensayo para la materia de Antropología Visual*. Maestría de Antropología Visual. Quito: FLACSO Ecuador.
- Whitten, Norman., Scott, Dorothea. y Chango, Alfonso. 1997. Return of the Yumbo: The Indigenous Caminata from Amazonia to Andean Quito. En *American Ethnologist*, V. 24. N2. New Jersey: Wiley.