

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

**Mamaco: memoria y oralidad desde un personaje de las Yumbadas.
Historia de vida de Raimundo Simbaña**

INVESTIGADOR RESPONSABLE

Gabriela Vanessa Arguello Torres

Vinicio Ruperto Benalcázar Jácome

Quito – Ecuador

2019

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	--	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Resumen ejecutivo

El presente trabajo de investigación recoge una muestra de la historia de vida del Mamaco de Calderón Raimundo Simbaña Guacollante, el personaje encargado de musicalizar la Danza de los Yumbos. Este documento recurre al testimonio del personaje y a las voces de quienes lo conocieron. Pone especial atención en La Yumbada como expresión cultural ancestral que conjuga el legado yumbo. Se enfoca específicamente en el oficio del pingullero y su rol en la ritualidad. La memoria del personaje es abordada a partir de la narración colectiva, conjugando las categorías de biografía, autobiografía, historia de vida y relato de vida. El período estudiado está comprendido entre 1926 y 2018, los años de vida del personaje. Esta investigación está dividida en dos partes: la primera expone las posibilidades metodológicas para el abordaje del trabajo y una breve caracterización de La Yumbada como expresión cultural con historia y significaciones propias. La segunda parte está distribuida en dos capítulos en los que se revisa la pertinencia del personaje y su memoria. En esta parte se examinan la vida, el oficio y la muerte del sujeto. Se enlazan los testimonios en un relato que configura la vida de Raimundo Simbaña. En la parte final se reinterpretan los sentidos desplegados en uno de los momentos de la celebración, específicamente en el momento conocido como la matanza.

Palabras claves: memoria, historia de vida, relato de vida, pingullo, pingullero, mamaco, yumbada, yumbo, Raimundo Simbaña.

Datos de los autores:

Vinicio Benalcázar, comunicador, realizador documental audiovisual y fotográfico. Investigador en temas relacionados al ámbito de la cultura. Cronista fotográfico de realidades populares y marginales. Crítico de la circulación de sentidos imperantes en el capitalismo.

Gabriela Arguello, comunicadora popular, fotógrafa e investigadora en temas relacionados a procesos culturales, sociales y la memoria. Mediadora comunitaria en procesos pedagógicos con jóvenes. Realizadora documental, redactora y editora.

Agradecimiento

A las voces que aportaron para la construcción de esta narración colectiva: Julián Simbaña, Blanca Simbaña Toaza, Juan Emilio Simbaña, Verónica Simbaña, Miguel Ángel Simbaña, Luis Suquillo, Jaime paredes, Bayron Cerón, Carlos Males.

Gracias por permitirnos acceder a una parte de la memoria de Don Raimundo.

Viviendo nomás molesto, muriendo me he de perder.

Muriendo todo se acaba, las penas de mi querer.

Copla tradicional.

Contenido

Introducción	7
Sentido y sentir en la reconstrucción de la memoria	7
Historia y relato en la configuración de la memoria	10
Yumbos, el legado más allá de la representación	14
Capítulo uno	23
Raimundo Simbaña	23
Al encuentro de la memoria	25
Testimonio y memoria colectiva	26
Vivencia cotidiana y memoria.....	28
Capítulo dos	35
Narrar la existencia: oficio y muerte	35
El oficio de pingullero.....	36
Raimundo Mamaco	38
La muerte como un paso	45
Conclusiones	51
El camino del método	51
El recuerdo en el legado de la memoria	52
Bibliografía	54
Anexos	58

Introducción

Sentido y sentir en la reconstrucción de la memoria

Reconstruir la memoria de un personaje, supone un acercamiento particular por parte del investigador. Requiere considerar los intereses y las motivaciones que fundan el proyecto. Los intereses surgen a partir de testificar el rol que cumple el personaje en su localidad. Lo que se configura en una posibilidad para reflexionar la significación que su presencia imprime a las relaciones de su grupo. Se convierte en una ocasión para analizar el papel del personaje en la reconfiguración de la identidad del colectivo al que se pertenece. Es la oportunidad para revisar el sentido que tiene la vida del personaje para su comunidad y para sus prácticas culturales. Es decir, el interés se genera debido a la relevancia del personaje para el grupo que lo acoge. Es la dimensión simbólica del sujeto la que convoca a reflexionar sobre su rol dentro del colectivo. En cambio, las motivaciones tienen que ver con las sensibilidades presentes al momento de rastrear la memoria. En el proceso se genera un vínculo entre quien investiga y la comunidad del sujeto retratado, un lazo que, en definitiva, se convierte en motivación para avanzar en el proceso. En ese sentido, abordar la memoria “entendida como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura las identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido [...]” (Traverso 2007, 69). Durante este proceso el investigador trabaja con los sentidos que la figura del personaje propicia en su comunidad y con las sensibilidades que este relacionamiento genera.

Para abordar el tema de la memoria existen varias herramientas metodológicas. Una es la *historia de vida*, concebida como el instrumento que “busca adentrarse [...] lo más posible en el conocimiento de la vida de las personas, por lo que si esta técnica es capaz de captar los procesos y formas como los individuos perciben el significado de su vida social, es posible corroborar el sentido que tiene la vida [...]” (Chárriez 2012, 52). Para ahondar en esas nociones se recurre a la voz del sujeto retratado y la de sus cercanos. La palabra de los testimoniantes es la materia prima, el insumo para la reconstrucción de la memoria, pero también lo son sus interpretaciones. A partir del diálogo entre el investigador y los sujetos, se establece una narración cuya “[...] producción estará influida por una serie de presupuestos vigentes para ambos protagonistas” (Kornblit 2007,

21). Se configura un relato que contendrá reflexiones y emociones en doble vía, las del entrevistador y las de los entrevistados. El investigador al momento que indaga en las experiencias de los sujetos, provoca que “los entrevistados hicieran tanto una narración rememorativa como un ejercicio interpretativo” (Carnovale 2006, 37). Al mismo tiempo que el entrevistador conduce el diálogo, recurre a sus propias inquietudes y emociones para incidir en el desarrollo de la investigación.

En ese sentido, “el testimonio oral es, en efecto, una ventana hacia los aspectos subjetivos de la historia -el universo cultural, social e ideológico de los actores históricos-, es necesario decir que la visión que proporciona no es el mero reflejo transparente de los pensamientos y sentimientos tal como realmente fueron o son” (James 2004, 128). Por lo tanto, los diálogos generados se convierten en representaciones de los aspectos socialmente contruidos, interpretaciones privadas que afloran para configurar la memoria colectiva. El entrevistado selecciona “ciertos acontecimientos significativos y estableciendo, entre ellos, conexiones propias para darles coherencia [y converger con] la complicidad del biógrafo [configurando entre los dos] una creación artificial de sentido” (Bordieu 1998, 7). Un diálogo que no es inocente ni horizontal, ya que entrevistador y entrevistado inciden de alguna manera en lo que será el resultado. Una serie de subjetividades entretejidas para consolidar la memoria a partir de saberes previamente contruidos en sus universos cercanos. Es además, una búsqueda que no pretende simplemente confirmar datos ni establecer articulaciones temporales, sino que indaga en interpretaciones y percepciones. Es decir, “[n]o se trata aquí de tener en cuenta sólo la sucesión de acontecimientos ocurridos durante el tiempo histórico en el que se desarrolla el relato, sino también el modo como ellos han sido vividos por el sujeto” (Kornblit 2007, 19). En definitiva, en la reconstrucción de la memoria, los relatos recogen miradas individuales de los sujetos considerando su participación en la colectividad. De manera que, “el testimonio oral nos permite abordar la cuestión de la agencia y la subjetividad en la historia” (James 2004, 127) en el afán de reconstruir la memoria individual y colectiva a través de la historia de vida de un personaje.

El presente documento está constituido por una parte introductoria en la que de manera breve se ubican las herramientas utilizadas para abordar la investigación. Se recurre al campo epistemológico de la memoria como el espacio para reflexionar la vida de un personaje. Se plantea una diferenciación entre biografía y autobiografía, historia de

vida y relato de vida. Los recursos directos para la indagación son la entrevista y la revisión bibliográfica, los cuales también son abordados. Además, se realiza una revisión de lo que implica *La Yumbada*¹ desde su origen hasta la actualidad, se caracterizan brevemente a sus personajes y momentos. En ese sentido el apartado permite configurar el marco de procedimientos para el acercamiento al objeto de estudio y para comprender la expresión cultural en la que se desenvuelve el personaje.

A continuación se desarrollan dos capítulos en los que se revisa vida, oficio y muerte de Raimundo Simbaña. En el primero el personaje es ubicado en el contexto temporal y social de su vida. Se reconstruye una parte de su historia de vida y los procesos que atravesó para configurar su existencia. El segundo capítulo describe una parte de su trayectoria como personaje relevante. Se revisa su oficio y su significación para el colectivo al que se pertenece. Para cerrar el segundo capítulo se recoge la memoria y la significación de la muerte. Lo que implica la despedida de un personaje y su transfiguración para la memoria de su entorno. En los dos capítulos la experiencia personal individual y colectiva es la que permite reflexionar en torno a la vida del sujeto. El fundamento de estos capítulos son las fuentes orales y sus prácticas articuladas en el relato que reconstruye la figura del sujeto *pingullero*.²

La reconstrucción de la memoria de un personaje, como resultado del diálogo coral entre las voces recogidas y su materialización en una narración conlleva algunas reflexiones. Por lo tanto, en la parte final del documento se arriesgan aportes para avanzar en la solución de la pregunta desencadenante ¿cómo operan el recuerdo y las acciones que lo detonan, en el legado de la memoria y la construcción de sentidos, a partir del simbolismo que impregna el sujeto pingullero en la colectividad? El intercambio de memorias entre lo tangible y lo intangible. La conjugación de historia de vida y relato en la reconstrucción de un personaje. La complementariedad narrativa entre la voz propia y la voz colectiva. En definitiva, pensar la proyección de la memoria como un bien individual que se proyecta hacia la colectividad en la cual se adscribe.

¹ Festejo ritual en el cual un grupo de yumbos ofrecen su danza para celebrar a la naturaleza.

² Músico encargado de tocar pingullo y tambor para las yumbadas.

Historia y relato en la configuración de la memoria

Los aspectos vivenciales de un personaje significativo para una comunidad, su pasado, su identidad, sus procesos culturales, y el entramado de relaciones construidas en el tiempo, pueden considerarse la base para emprender en un proceso de investigación. La búsqueda se circunscribe a una serie de indagaciones que parten de la experiencia y la realidad inmediata de las fuentes. Es decir, un ejercicio de investigación que se ocupa de lo cualitativo. Si las fuentes cercanas al personaje son fundamentalmente individuos, la exploración tendrá el carácter, la complejidad, incluso las contradicciones que tienen las personas, al igual que cualquier otra fuente producida por sujetos. Para este cometido se requiere la configuración de herramientas metodológicas, que a partir de la indagación a los sujetos, sustenten de insumos para la articulación de reflexiones, sin dejar de lado la revisión bibliográfica como el marco para encausar el proceso investigativo.

El abordaje se lo hace desde el campo epistemológico de la memoria, considerando que la indagación en el ayer, si bien surge a partir de un individuo personaje, es también “la reconstrucción del pasado por parte de un grupo” (Burke 2006, 66). Ese individuo como reflejo y el grupo como contenedor y reconstructor de sus memorias. En ese sentido “[l]a ‘memoria colectiva’ así formulada es constituida sobre las bases de una variedad de recursos: mitos públicos, historias encontradas, sucesos de transformaciones decisivas, reputaciones buenas y malas [...]” (James 1992, 17). Las voces para reconstruir la memoria del personaje son resultado del relacionamiento con el mismo sujeto y con su entorno común. Aquellos que comparten su testimonio encuentran el punto de articulación en el personaje, confluyendo en las temporalidades delimitadas por los hechos considerados significativos en la vida del sujeto. En definitiva, esto genera una serie de miradas diversas, que están influidas por los relatos que circulan socialmente y por las experiencias compartidas.

La indagación en la memoria pretende situarse en un tiempo remoto, cercano o lejano, pero regresando constantemente a la actualidad, ya que “no es posible sostener una separación radical entre presente y pasado, en tanto las memorias que constituyen fuente de conocimiento tienen la función de reconstituir permanentemente la experiencia vivida” (Rubio 2013, 165). Por lo tanto, para la presente indagación, la memoria se considera como el resultado del diálogo con múltiples voces narrando la vida de un miembro de la comunidad, desde la práctica cotidiana y la experiencia cercana. Si bien,

la memoria está “anclada a los hechos que hemos asistido, de los que hemos sido testigos, incluso actores, y a las impresiones que ellos han grabado en nosotros” (Traverso 2007, 63) esto configura una memoria en permanente reconstrucción. Una memoria subjetiva que no está fija, sino que se reconfigura en la relación y el encuentro con el universo de temporalidades e interpretaciones.

La vivencia individual como proyección colectiva nos conduce a indagaciones ubicadas en los sujetos. Recurrir a metodologías cualitativas que se ocupan de recoger las vivencias narradas por los propios protagonistas de la experiencia. Utilizar los procedimientos necesarios para “organizar la investigación alrededor de un yo individual o colectivo que toma forma narrativa incorporando sus descripciones de experiencias y sucesos y sus interpretaciones” (Sautu 1999, 23). Es decir, configurar la indagación de un personaje a partir de un método que se enfoque en su existencia. En ese sentido, “[l]os métodos biográficos, los relatos de vida, las entrevistas en profundidad delinean un territorio bien reconocible, una cartografía de la trayectoria –individual- siempre en la búsqueda de sus acentos colectivos” (Arfuch 2007, 17). Lo que no significa que la trayectoria sea simplemente “una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio también en devenir y sometido a incesantes transformaciones” (Bordieu 1998, 15). La trayectoria se manifiesta como la búsqueda del personaje y sus narraciones, como la representación de su entorno a partir de un entramado de relaciones entre los múltiples agentes vinculados al proceso estudiado.

Existen dos términos que se refieren a la materialización de vivencias experimentadas por personajes: biografía y autobiografía. Los dos recursos se utilizan para exponer la vida de los sujetos, “[...] el segundo constituye la narración de la propia vida, contada por su propio protagonista [y] el primero consiste en una elaboración externa al protagonista, normalmente narrada en tercera persona [...]” (Pujadas 2002, 13). Marcando una diferencia entre los dos, en la biografía el “investigador ‘reconstruye’ una trayectoria individual sobre la base de documentación preferentemente escrita y con el auxilio eventual de fuentes orales” (Pujadas 2000, 136). Por otro lado, la autobiografía en su acepción convencional sugiere un relato producido por el propio personaje. Sin embargo, el término ha sido acuñado para tomar distancia de la biografía y nominar como autobiografía al proceso por medio del cual es un investigador en relación directa con el

personaje quien relata su vida. En cualquiera de los casos, este acercamiento a las fuentes supone interacciones que van más allá de la mera recolección de información. Un acceso a las experiencias personales que propicia un vínculo de subjetividades durante la mediación y la entrevista entre el investigador y las fuentes. En consecuencia la investigación se materializa a medida que se establecen relaciones con los entrevistados. El resultado es una historia complementada a partir del diálogo con el investigador, pero también del encuentro entre relatos conexos. Sin olvidar que es el investigador quien define los contenidos narrados y quien tiene control sobre la producción final.

Hay además que distinguir entre historia de vida y relato de vida, cada una sugiere una dimensión para abordar la vivencia del personaje. Para diferenciarlas se considera que el relato de vida es “[...] la narración realizada por la misma persona [y que la] historia de vida o estudio de casos sobre una persona [...] puede incluir, además de su propio relato, otro tipo de documentos” (Chárriez 2012, 54). El relato de vida supondría la vivencia personal contada por el mismo personaje como fuente única, y, por otro lado, las historias de vida, además de la voz del protagonista “implican por lo general un rastreo detallado de la trayectoria vital de una persona, al modo de un estudio de caso[...]. Se elige para este propósito una o varias personas a las que se considera prototípicas del tema que se pretende explorar [...]” (Kornblit 2007, 16). No existen parámetros cerrados que configuren los límites y las clasificaciones posibles en torno al *método biográfico*, el campo es amplio, por ejemplo, en lo que respecta a la historia de vida, existen “las de *relato único* y las de *relatos múltiples*” (Pujadas 2000, 141), es decir, es un campo en desarrollo en constante construcción. En el presente caso, la historia y el relato de vida son los recursos con los que se cuenta para desarrollar el trabajo de narrar la vida del personaje.

En ese sentido, el método biográfico es la forma a través de la cual es posible reconstruir la memoria referida a un personaje. Este método viabiliza el trabajo de investigación ya que se configura como el lugar en el que confluyen “[e]l testimonio subjetivo de un individuo a la luz de su trayectoria vital, de sus experiencias, de su visión particular, y [l]a plasmación de una vida que es el reflejo de una época, de unas normas sociales y de unos valores esencialmente compartidos con la comunidad de la que el individuo forma parte” (Pujadas 2002, 44). Esto posibilita la articulación de las narraciones en un relato estructurado, a partir de las vivencias individuales y colectivas

para reinterpretar las significaciones de la presencia individual del sujeto en el espacio colectivo.

La entrevista es el instrumento para acceder a un tipo de información factible en la construcción de la historia de vida. Como herramienta “la historia oral puede proporcionar acceso a informaciones empíricas básicas imposibles de obtener en otras fuentes más tradicionales, como los diarios, los archivos municipales [...]” (James 2004, 125). Las voces y los relatos fragmentados de los entrevistados se articulan a la historia del personaje y “[...] construyen una visión propia del pasado desplazándose de sus experiencias personales a los puntos nodales de significación de las memorias dominantes” (Carnovale 2006, 35). Es importante considerar que “[e]l contenido de la fuente oral depende en gran medida de lo que el investigador ponga bajo la forma de preguntas, estímulos, diálogo, relación personal y actitudes implícitas [...] los entrevistados pueden decirle lo que creen que él quiere escuchar” (Portelli 2016, 54). Por lo tanto, la entrevista no se presenta como un recurso inmutable, está sometida a la relación establecida entre entrevistador y entrevistado. La fuente testimonial posibilita la exploración en la práctica de los sujetos. Es una forma de articular lecturas en relación al personaje, acompañadas de interpretaciones moldeadas en común en medio de la experiencia cotidiana, sin dejar de considerar la intervención del entrevistador.

Reconstrucción de la memoria colectiva, acudiendo a la historia de vida de un personaje y utilizando el testimonio oral directo, así podría resumirse el camino recorrido para configurar la metodología de investigación del presente trabajo. Si bien “un testimonio es una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato” (Beverley 1987, 9). Se considera también que “[l]a memoria recuperada en el proyecto de la historia oral no es una invención del historiador, aunque éste contribuye sin duda a modelarla y bien puede desorganizarla. El problema de la memoria no carece de interés para muchos entrevistados; a decir verdad, con frecuencia es el fundamento de su deseo de participar” (James 2004, 156). El acercamiento a los testimonios es resultado de un proceso de mediación, y también del interés de los mismos entrevistados por exponer sus reflexiones y regresar la mirada hacia el personaje cercano y cotidiano. Una narración tamizada y organizada desde la reinterpretación de las voces y la configuración articulada por la misma investigación.

Yumbos, el legado más allá de la representación

Las huellas de una expresión cultural como La Yumbada se las puede enunciar desde al menos dos aspectos: el material tangible y el simbólico representacional. Es decir el vestigio concreto y la forma en que ese rastro fue representado. Tomando en cuenta el primer aspecto, es posible ubicar que la presencia yumbo, guarda raíces que remontan la historia a tiempos anteriores a la llegada de los incas al territorio que hoy reconocemos como Ecuador. Existen vestigios del lado noroccidental de la provincia de Pichincha de lo que se denomina la *Nación Yumbo* (Jara 2005, 55). En el valle Sagrado de Tulipe,³ se encuentra un complejo constituido por estructuras con formas que revelan la presencia de un centro ceremonial (57). Además, se ubican conjuntos arquitectónicos interconectados por caminos, lo que sugiere un lugar de tránsito para mercaderes. En ese sentido, se podría pensar en la configuración de un lugar de confluencia en el que circulaban productos entre la costa y la sierra.

El segundo aspecto a considerar es la presencia yumbo en algunas representaciones visuales. Durante La Colonia se desarrollaron obras pictóricas en las que se pueden advertir varios elementos vinculados a estos personajes. Así por ejemplo, en el cuadro *Frutos de Quito* de Vicente Albán se lee la inscripción “Yndio Yumbo de las inmediaciones de Quito”. En este cuadro se observa un personaje ataviado con multicolores plumas y una lanza en su mano. De igual manera, en otro cuadro del mismo autor se puede observar el texto “Yndio Yumbo de Mainas con su carga”, aquí aparece un personaje corriendo en medio de vegetación y fauna, cargando una canasta llena de productos. Los dos cuadros son de 1783. Así también, en una obra producida en 1883 por el grabador Charles Barbant se observan a dos yumbos de Nanegal, se los distingue arribando cargados y con sus lanzas en mano. Son varias obras más en las que se pueden ver este tipo de representaciones: *Indios de Archidona* de Charles Wiener, *Indio de Archidona llevando frutos* de Ernest Charton, *Yumbos o indiani del quixos in viaggio* de Gaetano Osculati 1854 y algunas otras presentes en las representaciones de viajeros del S.XIX como *Yumbo del Napo*. Cada una de estas obras expresa una presencia simbólica y una mirada que para aquel momento retrató y dejó evidencia de esa representación.

³ Complejo ubicado a 70 km. de Quito y a 1450 msnm. En el sector actualmente se encuentra un museo de sitio.

La confluencia de estos dos aspectos expone el trayecto recorrido por esta expresión cultural a lo largo del tiempo. En los registros bibliográficos hay un grupo humano con un legado y en el imaginario social circula la imagen cambiante de esa presencia. En ese sentido, los vestigios yumbo se expresan en la existencia tanto material como representacional, son presencia y símbolo. Los yumbos siguen presentes hoy en día, si bien las evidencias ubican su existencia material y simbólica en el pasado, es en la actualidad donde esa presencia se ha resignificado. Influenciados por las representaciones construidas, los yumbos existen, como acopio de un acumulado histórico y representacional.

Los yumbos aumentan su presencia en la ciudad, durante el desarrollo de La Colonia el comercio se intensifica y se dedican fundamentalmente al transporte e intercambio de productos (Trujillo 2005, 67). En 1654 un acontecimiento modifica su presencia en la religiosidad y las festividades. Una expedición integrada por yumbos arribó a la ciudad junto al sacerdote Raymundo Santa Cruz. Partieron desde Maynas con el afán de generar una nueva ruta de ingreso, pasando por Napo y Archidona llegaron a Quito. Santa Cruz reunió a varios habitantes del territorio Cocama y los embarcó en expedición hacia la ciudad, como muestra del avance de la religiosidad. Al tiempo que pasaban por varias iglesias de la Real Audiencia de Quito, improvisaron desfiles, bailes y procesiones. Los expedicionarios venían ataviados con sus atuendos y armas, lo que era llamativo para la dinámica de la ciudad. Este hecho es posiblemente un hito para entender el origen de lo que conocemos actualmente como La Yumbada. La presencia de los yumbos a partir de un desfile que ingresó a la ciudad y la exhibición de sus atuendos en medio de la religiosidad, esto generó una nueva forma de interacción. Los visitantes y “[e]l inusitado desenlace de la expedición no fue sino fuente inmediata de estímulo para integrar al personaje a las procesiones [...]” (70). Las yumbadas aparecían en la ciudad y exponían una dimensión en la que confluía la expresión cultural y la religiosidad. Su presencia como comerciantes y la ritualidad en la procesión improvisada, matizaba esa presencia de alegoría cultural yumbo.

De ese tiempo hasta la actualidad, la *Danza de los Yumbos o Yumbada*, materializa el legado milenario de una cultura que trascendió el tiempo (ver anexo 1). Desde los vestigios de la Nación Yumbo, hasta su aparecimiento en la ciudad. Desde las representaciones visuales del pasado, hasta la puesta en escena en el presente. Esta

continuidad ha permitido que actualmente La Yumbada se mantenga vigente en ciertos sectores de Quito. Esa “comparsa de danzantes disfrazados de indígenas selváticos con las características de lanzas, semillas, coronas de plumas, capas de mates que bailan al sonido de tambor y pingullo”⁴ (Fine-Dare 2007, 55) aparece en ciertas festividades con relevancia religiosa, en eventos especiales para la comunidad de la que forman parte, o simplemente para acompañar en las fiestas. Una expresión cultural venida del pasado para testimoniar las raíces de su existencia después de siglos de lo que fueran sus orígenes. Las localidades que mantienen La Yumbada, expresan en la ritualidad al momento del baile, “la existencia de raíces comunes y de la común supervivencia en los límites del espacio urbano” (Izco 2017, 34). Esta pervivencia temporal de los mercaderes, que fueron representados en obras pictóricas, y que, transitaron las periferias de la ciudad, constituye la manifestación tangible y simbólica de La Yumbada.

Una expresión cultural en la que se articulan un milenario pasado y el presente, la religiosidad cristiana y una estrecha relación con la naturaleza. Los elementos presentes en La Yumbada, configuran su sentido en función de la utilidad que tengan al momento de la danza. Es decir, “[e]l baile de los yumbos, [...] no es obra de fantasía. Sus elementos dramáticos son profundamente acondicionados por la experiencia histórica y personal de sus creadores.” (Salomon 1992, 472). La concreción del uso de estos elementos se basa en la memoria de un pasado remoto vigente por la transmisión generacional. Así también, la ritualidad en La Yumbada expresada a través de varios elementos busca “sacralizar y bendecir la naturaleza: árboles, coronas (winchas), animales disecados, piedras, las chontas, el agua, licor, y [...] abolir lo profano: la ciudad señorial, la urbe y lo contemporáneo por días o semanas[.]” (Simbaña 2011, 70). Se produce una relación en la que lo sacro y lo pagano intercambian su sentido, se transfieren, perviven y se expresan en la ritualidad de la danza. La Yumbada al ser una expresión cultural que recoge la historia legada a través de la práctica y el traspaso del saber, se convierte en una ritualidad que se aprende, se realiza y se transmite. De igual manera, la significación y lo simbólico cambian y perviven, retoman el pasado y se modifican en el presente, se adoptan y se adaptan.

⁴ Instrumento musical de viento (pequeño flautín) construido a partir de un tubo que puede ser de carrizo, bambú, suro, hueso de cóndor, o plástico. Su largo no supera los 30 cm. y su particularidad es que tiene tres orificios con los que se generan los tonos musicales, dos en la parte frontal y uno en la parte posterior.

Como parte de esa relación con los elementos simbólicos articulados a la celebración y a la naturaleza, se desprende un rito particular. Es la nominación de los danzantes yumbos a partir de una reconfiguración de sus nombres. Cada uno de “los danzantes dejan de lado su identidad cotidiana en la ceremonia y toman sus nombres rituales de los volcanes o cerros menores que les otorgarán sus favores” (Izco 2017, 34). La Yumbada se convierte así en una *danza de montañas personificadas*, un simbolismo que se puede observar en la fuerza del baile. Los yumbos toman así la potencia de las montañas para canalizarla hacia la tierra en cada paso. Es una afirmación identitaria que desde la individualidad se proyecta a la danza colectiva, para configurar una conexión con la naturaleza y retribuir los favores recibidos. Los yumbos dejan de lado su cotidianidad para tomar “la responsabilidad de danzar asumiendo el *apu*⁵ del cerro, volcán o montaña a la que han invocado” (Castillo 2013, 166). La identidad ritual del danzante durante los días de celebración lo definirá como parte del colectivo. La Yumbada se convierte así en una alegoría de la naturaleza expresada a través del baile ritual de los danzantes en una celebración “que se extiende por tres días plenos de danza, música, granos tiernos de reciente cosecha y bebidas espirituosas” (Simbaña 2011, 48).

Esta Danza de las montañas luego de recordar una historia de siglos de existencia y de resistencia, se mantiene viva actualmente. Los Yumbos migraron y se asentaron en diferentes sectores de la ciudad, para continuar danzando al ritmo del tambor y el pingullo como testimonio de un linaje ancestral. Sincretizaron los elementos llegados con los españoles y los reunieron junto a las deidades locales. En ese sentido, La Yumbada adquiere trascendencia tanto por su legado, cuanto por su vigencia. En la actualidad, son algunas las formas en las que se expresa esa relevancia como expresión cultural viva y en constante desarrollo.

La articulación de las comunidades en las que se desarrollan las diferentes yumbadas se da a través del “fortalecimiento de vínculos de parentesco, así como el otorgamiento mutuo de reconocimiento, respeto y prestigio entre los participantes” (Izco 2017, 35). Los lazos sociales forjados a través de la celebración, confieren a la danza un sentido cohesionador. Toda la comunidad se vincula de alguna manera en torno a la actividad, cada persona cumple algún rol en la celebración. Durante la fiesta se retoma el contacto colectivo, el resultado es la consolidación de las relaciones en comunidad. Si

⁵ Para ciertos pueblos y nacionalidades es una deidad representada en las montañas.

bien, es el yumbo la individualidad participante, al momento de La Yumbada son múltiples las actorías que se articulan. En ese sentido, “[l]a experiencia de la yumbada tiene una función social [...] ritual, la unificación y la solidaridad” (Simbaña 2011, 89).

En las localidades donde subsiste esta expresión cultural se pueden notar relaciones filiales entre los miembros participantes de La Yumbada. Además de las relaciones parentales, como resultado de la convivencia cercana y por la heredad de la tierra, los danzantes consolidan redes sociales que afianzan el relacionamiento al momento del baile. En definitiva es “una fiesta para compartir, hecha de intercambios y reciprocidades, que expresa la unidad de la comunidad y de la familia” (Izco 2017, 35). Un intercambio que incide en toda la población cercana, “[l]a Yumbada no son solo los yumbos, la Yumbada es toda la comunidad, las familias y el barrio, los cuales se reúnen llegando a acuerdos para organizar entre todos, los días de ceremonia” (Breilh 2017, 44). Se materializan procesos de negociación entre comunes y cercanos con el fin de fortalecer los lazos de convivencia. Si bien es evidente la adhesión comunitaria, ese relacionamiento no está exento de contradicciones y matices.

La Danza de las montañas al configurar una forma de relacionamiento social, expresa también tensiones. Se evidencian roles diferenciados para los participantes, los personajes son jerarquizados “en base al reconocimiento a las personas mayores (de más antigüedad en la danza) y obviamente a la autoridad [del] cabecilla y los capitanes quienes se ubican siempre en los primeros lugares de las filas o columnas de las danzas” (Castillo 2013, 147). Jerarquías que a más de ser posiciones específicas en la configuración del baile, sirven para el desarrollo ordenado de la danza. Así también, el relacionamiento que en una lectura idealizada podría pensarse armónico y libre de tensiones, expresa también complejidades al momento de su desarrollo. Durante La Yumbada se expresan conflictos teatralizados o reales en torno a las jerarquías, la violencia, el orden, los marcos sociales, la muerte. Es un momento ritual de purificación para la comunidad, “una purga (catarsis) que no es reprimida por los curas párrocos de la iglesia” (Simbaña 2011, 95). La fiesta se convierte en el lugar para resolver problemas, el desborde expresado al momento de la danza canaliza la conflictividad hacia resoluciones posibles.

La Yumbada delimita también una forma de relacionarse con la ciudad. El momento dedicado a la danza, los sujetos que participan de ella deciden frenar por un instante su papel en la urbe. Esto le ha servido a La Yumbada como estrategia para

mantenerse vigente pese al paso del tiempo. Para lograr esta permanencia “[e]n la actualidad todos los actores, participantes y no participantes, de la Yumbada han asumido el rol de perpetuadores de esta profunda manifestación del pueblo yumbo en la ciudad” (Castillo 2013, 104). Los protagonistas de La Yumbada interactúan en la cotidianidad urbana hasta el día de la celebración, suspenden esa relación, y en ese tiempo detenido es cuando la ritualidad se expresa y los saberes circulan en las localidades. El tiempo consagrado para la festividad cesa al de la ciudad debido a que “en la yumbada hay un tiempo sagrado que es opuesto al tiempo profano de la ciudad civilizada de la urbe” (Simbaña 2011, 70). La ciudad convive observando eventualmente las celebraciones de los yumbos y dando fe de lo cambiante de la expresión cultural, así mismo, La Yumbada se expresa a la urbe exponiendo su resistencia y su existencia ante las ciudad. Las yumbadas suceden en diferentes lugares con o sin aprobación institucional o social externa. La urbe no detiene su ritmo y aparecen las yumbadas en diferentes lugares, es ese tiempo suspendido el que le permite a La Yumbada reconfigurarse, cambiar y continuar presente hasta la próxima celebración. Son algunos los lugares en los que es posible observar a sus personajes danzando. En sectores como Cotocollao, Calderón, Zámbriza, Pomasqui, La Magdalena, El Inca, entre otros, pervive ese legado histórico. La transferencia de ciertos accesorios convertidos en símbolos han permitido también que se mantenga a lo largo del tiempo. Su vigencia radica precisamente en la práctica continua y en la resignificación permanente de sus elementos, por ejemplo los trajes para danzar son transferidos de generación en generación en el seno de las familias y las comunidades que la acogen.

Durante el desarrollo de La Yumbada se revelan varios momentos, cada uno de los cuales puede variar en función del lugar donde se realice. Entre los más comunes se pueden mencionar los siguientes: recogida, antialbazo, visita a los priostes, salve, víspera, toma de la plaza, matanza, curiquingue y despedida.⁶ La *recogida* comprende el momento inicial, es cuando los personajes que intervienen en La Yumbada se van juntando. El grupo pasa casa por casa recogiendo a los danzantes. Esta actividad se la realiza en la noche anterior y el primero en ser retirado es el pingullero, ya que será quien musicalice el resto de visitas. Al amanecer del siguiente día se realiza el *antialbazo*. Los danzantes a

⁶ Estos momentos pueden variar dependiendo del motivo, la ocasión, la fecha y algunas otras variantes. Inclusive al ser una expresión cultural vigente, La Yumbada va reconfigurando sus símbolos y expresiones, por lo cual algunos tendrán variantes que dependen del lugar en donde se realicen.

las 6 de la mañana se agrupan en algún lugar central de la comunidad, entre silbidos⁷ y bailes reciben el nuevo día. Luego de alimentarse en una de las casas cercanas los yumbos asisten a danzar en la casa de los sacerdotes y a presentarles sus saludos. En este momento suelen también pasar a recoger al santo que acompañará a La Yumbada. Por la tarde se realiza el *salve*, uno de los instantes rituales de sincretismo religioso. Los yumbos se agrupan en la plaza y asisten a la bendición del santo por parte de un sacerdote. Esta actividad suele desarrollarse también al interior de la iglesia a la que asiste toda la comunidad, mientras los yumbos esperan afuera de la iglesia. Entrada la noche en medio de la danza se encienden los fuegos pirotécnicos y se realiza la *vispera*. Es el momento de cerrar la jornada y anunciar la danza final del siguiente día. Por la mañana del tercer día los yumbos se agrupan en la plaza central, al ritmo de la banda y del pingullero continúan con los bailes en medio de la mirada de la comunidad asistente. Durante esta parte de La Yumbada se desarrolla la *matanza o Yumbo Huañuchiy*. La danza se torna una teatralización en la que se interpreta la muerte de uno de sus integrantes. Los asistentes observan una persecución que termina en muerte y resurrección. Una vez terminada la matanza los yumbos se agrupan alrededor del pingullero para dar paso al *curiquingue*. Para este momento se coloca un vaso con chicha o alguna otra bebida en el piso y uno por uno los danzantes intentarán beberlo. Deben lograrlo sin utilizar sus manos o brazos, solamente agachándose y recogiendo el recipiente con la boca. Al final de la jornada llega el momento de la *despedida*. Los yumbos retoman la danza entre cánticos y coplas, el pingullero detiene la música y entre todos se agradecen por la participación. (Simbaña 2011; Romano 2013; Castillo 2013; Breilh 2017).

La danza ritual es el momento propicio para fortalecer relaciones, exponer contradicciones, consolidar lazos parentales y promover una catarsis para las comunidades. En definitiva, La Yumbada opera como una coyuntura espacio temporal que prefigura un relacionamiento con los lugares en los que se desarrolla: la comunidad de la que forma parte y la ciudad. Entre las relaciones que se establecen, existe también una dimensión en la que vincula a los personajes que intervienen de la danza ritual. Varios son los actores que giran en torno a la celebración y cumplen determinados roles en

⁷ En ciertos momentos los yumbos en conjunto realizan un silbido característico. La una mano es dispuesta como caja de resonancia y la soplan hasta obtener un sonido muy parecido al de una ocarina.

función de su participación. Los personajes y los roles que cumplen pueden variar de acuerdo al desarrollo de la danza en cada localidad.

La comunidad es el espacio de incidencia directa de La Yumbada. Desde el momento de la organización ya hay una serie de personas vinculadas al proceso. Por fuera de la teatralidad del baile hay gente operando de muchas formas para que todo suceda, generalmente son los familiares de los danzantes, “compran, cocinan, cuidan- en suma, están pendientes de todo que pasa afuera y dentro de la escena de la danza” (Fine-Dare 2007, 61). Un equipo de trabajo que acompaña y se ocupa de ciertos detalles exógenos al baile.

En la danza como tal hay “tres tipos de yumbo danzantes [...]: el yumbo-mate, el yumbo-llucho,⁸ y la yumba” (Fine-Dare 2007, 61) cada uno con estéticas definidas (ver anexo 2). Los tres tipos de yumbos empuñan lanzas de chonta y coronas emplumadas como artefactos que son parte de la ritualidad del baile. El *yumbo lluchu* y la *yumba* cargan un pequeño canasto colorido y decorado con varios accesorios, pañuelos, semillas, mullos, o cascabeles con los que acompañan el ritmo de la música mientras bailan. Se pueden observar diferencias en la vestimenta de yumba y yumbo, fundamentalmente en un faldón que lleva la yumba. El yumbo, en cambio, simula estar desnudo utilizando pantalones cortos sobre unas medias largas.

El *yumbo mate* utiliza una capa adornada con “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 robustez sobrehumana” (Salomon 1992, 459). Este personaje acompaña al sonido del tambor y a cada salto resuenan los mates al momento de chocar unos con otros y también se escuchan unos cascabeles que adornan sus pantalones cortos.

La vestimenta del *mono* “consiste en un traje entero que [abarca] desde los tobillos hasta el cuello” (Castillo 2013, 153), un disfraz que cubre su rostro ocultando completamente su identidad. Este personaje acompaña a la danza “causando desorden público, chocando y colisionando con varias ventas ambulantes” (Simbaña 2011, 78), pretende ser pícaro, juguetón y gracioso. Además, su responsabilidad es “proteger y mantener unido a todo el conjunto de yumbos. Debido a su personalidad amistosa, traviesa y molestosa son quienes ponen un ambiente más dinámico” (Castillo 2013, 165).

⁸ Desnudo en kichwa.

Con un fueite escondido en su larga cola alecciona a los yumbos y al público mientras avanza la danza.

El pingullero o *mamaco* está a cargo de las melodías, con tambor y pingullo pone el ritmo para la danza. La música de este personaje “ha sido considerada desde épocas precoloniales como un ritmo exclusivo para actos de tipo mágico-religioso del pueblo Yumbo” (166). Al ser quien marca el ritmo con la imponentia del tambor, se lo considera el corazón de La Yumbada. Un oficio de trascendencia para la ritualidad en la celebración, el mamaco a más de su función musical, motiva e impulsa la danza.

Una vez trazado el camino metodológico y caracterizada brevemente La Yumbada se emprende en el tratamiento del personaje. La historia de vida de Raimundo Simbaña es contada a partir de las voces articuladas en la narración. Este relato resulta de reflexionar la memoria a partir de las fuentes orales, visuales y bibliográficas. Esto enmarcado en La Yumbada que es la expresión cultural que acogió al personaje. De manera específica se revisa el oficio de pingullero y el momento de la matanza. La historia de vida del personaje está distribuida en dos capítulos, uno aborda su vida y el otro su oficio. En los dos apartados siguientes aparece la voz del personaje en un relato personal de su vida. Se expone una propuesta de historia de vida que conjuga las diversas voces e intervenciones que participan de la narración: las personas entrevistadas y el equipo de investigación. Todo configura un relato matizado por las experiencia vital de las fuentes orales, con la selección y organización por parte del equipo de investigación, para articular una semblanza de Raimundo Simbaña.

Capítulo uno

Raimundo Simbaña

*Diosolpay gobernador,
tanto tanto agradeciendo,
ahora sí ya me estoy yendo,
diosolopay gobernador.
Canto yumbo.*

*Marujita Sebastiana,
asomate a la ventana,
para darte la semana,
robando de taita y mama.
Canto yumbo.*

En medio de un trabajo de investigación acerca de la memoria y la historia de la parroquia de Calderón, surgió la figura de Raimundo Simbaña (ver anexo 3). Era común escuchar su nombre en el sector de San Luis.⁹ Se lo conocía como *El Mamaco de Calderón* (ver anexo 5).¹⁰ La gente que lo nombraba así, lo reconocía debido a su rol en La Yumbada. Apenas conocimos de su existencia intentamos ubicarlo, tratamos de encontrar a alguien cercano, pero fue difícil llegar a él. Teníamos claro que para el equipo de investigación, conformado por personas externas a la comunidad, el acceso sería limitado. La gente del lugar era cuidadosa al momento de entregar información, generalmente preguntaban, como no podía ser de otra manera: ¿quién pregunta? y ¿para qué? Simplemente durante la primera etapa de aquel trabajo de investigación en la parroquia, no fue posible ubicar al personaje.

Para aquel momento, el interés de la investigación era encontrar a los personajes locales que gozaban de reconocimiento, rastrear a las personas que cumplían roles significativos para la comunidad. Se pretendía reconstruir la historia de la parroquia a partir de las voces no oficiales, “[...] dar voz a los sin voz, aquellos quienes normalmente no entrarían en los registros históricos” (James 1992, 9). Si bien hay circuitos de difusión en los que ciertas voces han pretendido ser anuladas, hay otros en los que gozan de legitimidad y reconocimiento. El objetivo era escuchar en sus voces los relatos de la localidad, recoger sus testimonios para construir colectivamente la historia de su

⁹ Uno de los sectores que conforman la parroquia de Calderón, ubicado al lado sur oeste entre Carapungo y San José de Morán.

¹⁰ Nominación atribuida a quien está encargado de tocar el pingullo en la yumbada de la parroquia de Calderón.

comunidad. Se pudieron entrevistar a varios personajes, pero el que faltaba era Raimundo Simbaña, el pingullero. Un día en medio de la jornada, aproximadamente a las diez de la mañana, mientras el equipo de investigación realizaba una entrevista, lo localizamos. Tuvimos que saltar entre las casas vecinas para llegar al lugar en donde se encontraba. Había un interés muy particular en conversar con él. Para nosotros, su imagen como personaje significativo de la localidad, ya se prefiguraba mítica. La gente lo mencionaba en relatos matizados por el recuerdo referido a la realidad y a la subjetividad. Emocionados por el encuentro lo saludamos. Luego de superar los primeros minutos y las explicaciones debidas con su familia, se nos permitió conversar con él. Era una persona sencilla y sonriente. Al equipo de investigación le interesaba su relato, necesitábamos recoger sus palabras. Luego de lo complejo que resultó llegar a él, era grato acceder a sus memorias. Pese a superar los 90 años, su narración era articulada. Quedaba claro que su memoria sería una valiosa fuente.

Raimundo Simbaña, el personaje significativo para la localidad, empezaba a relatar sus historias. Su palabra era validada por la trayectoria de su vida. El pingullero de las yumbadas era la expresión material de que “el testimonio oral se sustenta en la experiencia personal y situarse allí es centrarse en el sujeto en tanto agente y narrador” (Carnovale, 2006: 37). Los relatos del personaje significativo cobraban relevancia, ya que las “anécdotas se transforman en episodios fundamentales, imbuidos de significados simbólicos en su historia de vida [las] que les dan un estado casi mítico” (James 1992, 13). El mamaco, mientras recuerda sus vivencias, las convierte en recursos significativos para su propia figura como personaje notable. Cumple un doble papel, partícipe de las acciones que lo promovieron al lugar de personaje y ahora narrador de su misma realidad. Fue así como pudimos acercarnos a la memoria del sujeto utilizando el diálogo directo como recurso, asimilando que “la entrevista también puede dar lugar a discursos que sitúen a las personas en su lugar de sujetos y no de objetos” (Carnovale, 2006: 37). En medio de la conversación, el personaje comentaba sus memorias, hacía un recuento vivencial acompañado también de reflexiones, un diálogo promovido por “una particular sensibilidad de quien entrevista con el tema y con [el entrevistado]” (43). El tiempo que tomó ubicarlo y lo complejo de acceder a él, convertía aquella conversación en una gratificante colección de memorias en el patio de la casa de Raimundo Simbaña.

En ese sentido, el presente capítulo expone la vida del personaje. Se presentan los testimonios que relatan la existencia de Raimundo Simbaña, sus relaciones familiares y el inicial acercamiento a la música. El personaje es ubicado en el contexto temporal y social del cual forma parte. Su historia de vida se configura a partir de la memoria colectiva de la comunidad que integra. Así también se grafica brevemente el entorno del lugar en el que se desarrolló su vida. El relato corresponde a los testimonios estructurados de manera que las voces que compartieron con el personaje, se articulen en una narración basada en la experiencia vivencial, pero también en la subjetividad interpretativa al momento de recordar a Raimundo Simbaña.

Al encuentro de la memoria

En una casa pequeña del sector de San Luis en la parroquia rural de Calderón, un hombre de baja estatura y de lo que se podía observar de avanzada edad. Nos recibe el Mamaco, Pingullero de Calderón, Raimundo Simbaña. Vive en una construcción con paredes de bloque blanqueado, una puerta y dos ventanales. La edificación no supera los treinta metros cuadrados. Es lo que comúnmente se conoce como una *mediagua*.¹¹ Se produce el encuentro con una persona sencilla que gozaba de cierta significación y relevancia. Era importante recoger su historia de vida, ya que “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo [...]” (Sarlo 2005, 22). Raimundo Simbaña, un habitante de Calderón como cualquier otro, resultaba significativo por su experiencia de vida y por su labor cultural en torno a La Yumbada (ver anexo 8).

Era uno de los pocos pingulleros que quedaban en la parroquia. De acuerdo a la exploración, en aquel momento no eran más de tres los pingulleros en Calderón.¹² Conversar con Raimundo Simbaña significaba la posibilidad de explorar en la memoria de un personaje que acompañó con sus melodías a las yumbadas de algunos lugares de Quito. Reconstruir su memoria sabiendo que “las historias de vida conforman una perspectiva fenomenológica, la cual visualiza la conducta humana, lo que las personas dicen y hacen, como el producto de la definición de su mundo” (Chárriez 2012, 50). El

¹¹ Pequeña construcción caracterizada por tener un techo con una sola caída. El nombre suele atribuirse a cualquier tipo de vivienda previa a una construcción definitiva.

¹² El dato responde a una exploración no exhaustiva y bien podría variar.

Mamaco era el reflejo de su entorno, de la relación con las yumbadas, con su localidad, con sus familiares, consigo mismo, es decir de su construcción individual y colectiva.

Indagar en su memoria significaba adentrarse en su mundo personal utilizando como recurso “[e]l relato biográfico, [entendiendo que], no se limita tan solo al bosquejo de la cotidianidad, también se adentra en los vericuetos de los ‘momentos críticos’ de la vida del personaje [...]” (Pujadas 2002, 21). Era necesario rastrear más allá, recoger su vida diaria pasada y presente, pero además buscar las complejidades del relacionamiento social. Con la previsión de que “los relatos que transmite el sujeto entrevistado son construcciones realizadas por él sobre su historia, y que lo narrado es producto de la resignificación que otorga a las experiencias pasadas a partir del presente” (Kornblit 2007, 20). La producción del relato no se remite a la suma de hechos, sino que “es una atadura, probablemente inevitable, del pasado a la subjetividad del presente” (Sarlo 2005, 65) Esto sumando al hecho de que “[c]uando se estudia el pasado reciente, el rol del historiador no queda circunscrito al de un observador analítico neutral” (Rubio 2013, 165). En definitiva el relato será resultado de la injerencia del investigador y de la subjetividad del narrador. Por lo tanto, la tarea fue conocer a Raimundo Simbaña en su dimensión simbólica en torno a su rol como mamaco, y en su dimensión cotidiana como un sencillo habitante de una mediagua en la parroquia de Calderón (ver anexo 6). Revisar los hechos pero también su subjetividad al momento de contar su historia.

Testimonio y memoria colectiva

Buscar la biografía de un personaje vinculado a una expresión cultural, requiere tomar en cuenta ciertas consideraciones. Es necesario pensar en las estrategias para abordar la tarea y recurrir a las herramientas que permitan indagar en las voces cercanas. Apelar una modalidad de registro que “escucha los sentidos comunes del presente, atiende las creencias de su público y se orienta en función de ellas. Eso no la vuelve lisa y llanamente falsa, sino conectada con el imaginario social contemporáneo, cuyas presiones recibe y acepta más como ventaja que como límite” (Sarlo 2005, 15). Es por esto que la voz de Raimundo Simbaña recogida para el presente trabajo es la materia prima para contar su propia historia. Pero además, fue necesario considerar las voces de más personas, gente cercana, familiares, amigos.

Luego del acercamiento con Raimundo Simbaña, unos cuantos meses después falleció. Su historia de vida había empezado y no podía quedar incompleta. Su relato

estaba registrado, sus vivencias fueron narradas por él mismo. Era imperativo avanzar. Aquel relato, ese testimonio, esas interpretaciones, tenían que continuar. Por lo tanto, además de su voz fue necesario articular la historia con fragmentos relatados por otras personas. Su relato tenía que ser ampliado por quienes compartieron junto a él, quienes estuvieron en su cotidianidad, quienes participaron de sus espacios, quienes alguna vez lo escucharon. El personaje, su biografía tenía que ser abordada “como correlato de lo social, como [expresión] de la estructura sociocultural, sobre todo de sus márgenes” (Kornblit 2007, 16). El rastreo de fuentes se extendió a partir de una red construida por el mismo personaje. Una serie de nuevas voces se fueron articulando la historia desde sus propios lugares de enunciación, también con sus subjetividades. Lo que alguna vez vivieron con el personaje, escucharon de él o simplemente interpretaron al momento de relacionarse, sería materia del relato. Esas voces serían reconfiguradas además al momento del diálogo propiciado por el equipo de investigación. Es la emergencia de memorias para participar del relato de vida. Los narradores recordaban las experiencias que serían registradas, historias “[...] repetidas, pulidas y representadas en encuentros familiares, sociales y políticos” (James 1992, 9) constituidas en insumos para articular el relato.

Para contar esta historia era necesario recoger relatos enlazados. La palabra de otros personajes vinculados a la vida del Mamaco de Calderón era fuente para narrar desde la experiencia y la subjetividad la memoria del personaje. Esos relatos fragmentados se articulaban en torno a la relación con Raimundo Simbaña. Si tomamos en cuenta que “la confianza en la palabra del otro refuerza no sólo la interdependencia, sino también la similitud en humanidad de los miembros de la comunidad” (Ricoeur, 2003, 216), aquellas voces legítimas para contar la vida de personaje cotidiano, eran las del amigo, del conocido, del familiar. Participantes que desde la fracción aportan para en conjunto reconstruir la memoria, para relatar la historia de vida del personaje. Al tiempo que todo se configuraba en una memoria que vincula e identifica a un sector, una comunidad, una colectividad, La Yumbada. Aquel relato fragmentado, ese “testimonio oral [...] más desordenado, más paradójico, más contradictorio y quizá, debido a esto más fiel a la complejidad de las vidas [...]” (James 1992, 23) se articulaba para constituir la narración. Sin pretender obtener “una serie única, y suficiente en sí, de acontecimientos sucesivos, sin otro lazo que el de la asociación a un ‘sujeto’ [...]” (Bourdieu 1998, 15), se

configura un relato no monolítico, que a partir de múltiples voces, en conjunto contaba la historia de vida de Raimundo Simbaña. Una historia de vida que se podría entender como la colección también de subjetividades e interpretaciones para colectivamente reflejar el amplio universo simbólico de una comunidad.

Vivencia cotidiana y memoria

Resulta complejo narrar la vivencia de un personaje desde su propia voz. Respetar sus formas narrativas, expresiones e inflexiones, propias de los modos que tenemos al momento de hacer uso del lenguaje. Más allá de la literalidad de la transcripción, el lenguaje “se caracteriza por tener una gama de rasgos que no solo se expresan plenamente al interior de un segmento sino que también [es] igualmente portador de significado” (Portelli 2016, 20). Es por esto que en la primera parte del texto se recoge la transcripción del relato del personaje, con ciertas adecuaciones para estructurar una narrativa, fundamentalmente se intervino en la puntuación y en la organización de los textos. En una segunda parte, se expone la narración de las personas que lo conocieron. El testimonio de quienes nos permitieron acercarnos a la memoria de Raimundo: su hijo Julián Simbaña, su nieta Blanca Simbaña Toaza, su nieto político Juan Emilio Simbaña, su bisnieta Verónica Simbaña, el joven que podría ser el continuador de su legado cultural, Miguel Ángel Simbaña, su amigo y compañero de trabajo y yumbadas, Luis Suquillo *El Mono de San Luis*, el músico y pingullero Jaime Paredes, su joven amigo y músico Bayron Cerón, el *Cabecilla de la Yumbada del Inca* Carlos Males, y, el mismo Raimundo Simbaña. El texto corresponde a sus voces, lo que dijo cada uno se complementó con los otros testimonios. Todo esto editado y organizado por el investigador. Por lo tanto, se estructuró una narrativa integral que recoge todos los testimonios. Conjugando el relato de vida y la historia de vida para compartir la memoria del Mamaco de Calderón.

Yo me llamo Raimundo Simbaña Guacollante.¹³ Soy de aquí mismo, Carapungo,¹⁴ San Luis de Carapungo,¹⁵ nací aquí, soy propio de aquí. Mis padres también son de aquí. Mi papá era Matías Simbaña y mi mamá era Rosa Elena Guacollante, eran agricultores. Yo trabajaba jardinero. Trabajaba aquí vendiendo la leña. Mis papás trabajaban sacando

¹³ Esta parte del texto recurre a la transcripción de una entrevista en video realizada al Mamaco de Calderón Raimundo Simbaña, el 10 de noviembre de 2016.

¹⁴ El personaje hace referencia al nombre histórico con el que se conocía a todo el sector. El lugar donde se asienta actualmente la parroquia de Calderón era conocido como Karapungo.

¹⁵ El personaje hace referencia a San Luis de Calderón.

cabuya, empujando los pencos blancos, para alpargatas. Vendían en Quito. Vendían la cabuya en el *Penal*¹⁶ que había en la *24 de Mayo*,¹⁷ arriba, ahí vendíamos.

Mi mamá en la casa con los hijos, cuatro creo que éramos. Mis hermanos ya son muertos, solo uno hay aquí, el último.¹⁸ Yo era el primero, ya toditos murieron. Mi mujer era María Cruz Tupiza. Me casé cuando tenía yo veintidós, guambra, ella casi dieciséis. Tenía una casa aquí, tenía árboles. Antes las casas eran con teja, con adobe, ladrillo. La hacienda era puro teja. Mi hijo Segundo Raimundo él era buen músico, ya se murió, tocaba con banda, órgano, tocaba en Magdalena,¹⁹ en banda era. Ya no hay quien toque, mi otro hijo Julián sabe acordeón, pero el también ya está mayor, ya no puede. El pingullo solo yo.

Compraba la leña y revendía a los gringos. Había unas familias que sabían vender, yo también aprendí de ellos. Yo también tenía ganado. Sembraba maíz, alverja, antes todo era diferente, sembrábamos maíz, alverja y papas, como había abono. Ya no siembro nada, ahora nada, todito Carapungo era sembrío. Aquí había solo sembrío, y ahora es pueblo grande. Yo vivía al lado de la iglesia,²⁰ ahí tenía todo, ovejas, cuyes. Primero trabajaba en leña cortando con la sierra, entre dos, en bosques. Había bosques bastante, aquí mismo, ahora no hay, había bosques. Aquí mismo había grandotes arbolotes, de eucalipto. Había unos árboles así, esos cortábamos entre dos con la sierra grande, de dos metros, jalábamos así y así. Ahora hay motosierra que dicen, máquina. La leña cortábamos de 30,²¹ para la cervecería²² que había en *La 24*, allá llevábamos, hacía tres viajes diarios, de cien cien,²³ carros grandes. Los gringos²⁴ eran millonarios, no tenían ni hijos, nada. Plata los gringos tenían, de ahí los gringos se murieron, de pena que la plata se robaron entre gringos, tres baúles grandes se mandaron. Eran solo marido y mujer, la señora era Esther ¿Cómo era?, ya no me acuerdo, ya es tiempo. Todito era de gringos, hasta Cotocollao, única hacienda que había era de Carretas, de ahí no había nada, vacío todo. La hacienda se llamaba Carretas, era dueño el gringo, desde acá arribita hasta Cotocollao, grandes eran los gringos, ricos. Aquí trabajaban bastantes personas, siquiera unas 6 yuntas²⁵ entre dos. La madera íbamos a dejar en fábrica, solo allá. De repente iba a otra parte, para la panadería.

Se hacía la fiesta en la hacienda, íbamos allá a la hacienda y de ahí íbamos a Calderón. En Calderón hacíamos misa, vuelta regresábamos. La fiesta hacían en la hacienda. Así mismo había banda, había toros y disfrazados. Solo San Pedro, nada más. Eran haciendas del señor Antonio Gross, la de aquí de al frente, otra era de Vicente Becerra, otra era de Pepe Becerra, nada más.

Abajo era bosque, sembrío de maíz, de nombre le decían *Capilla pamba*,²⁶ le decían así. Mis papas son de aquí, yo me fui a vivir allá en la hacienda, sembraba ahí

¹⁶ Penal García Moreno, antiguo reclusorio ubicado en el centro de Quito, en el sector de San Roque hasta el 30 de abril de 2014.

¹⁷ Avenida 24 de Mayo, inaugurada en 1922 al cumplirse el primer centenario de la Batalla de Pichincha. En los años 80 era un conocido sector comercial en el centro de Quito.

¹⁸ Se refiere a su hermano Andrés Simbaña.

¹⁹ Parroquia urbana ubicada al sur de Quito.

²⁰ Iglesia de San Luis Gonzaga, construida en 1971.

²¹ Centímetros.

²² Cervecería Victoria, inaugurada en 1914 cierra sus puertas en 1974.

²³ Se refiere a sucres, moneda ecuatoriana hasta 1999.

²⁴ El personaje utiliza esa figura para referirse a las personas externas a la comunidad con las que establecía relaciones de intercambio comercial, también lo hace para referirse a los dueños de las haciendas.

²⁵ Instrumento de arado.

²⁶ Nombre atribuido al sector donde se ubicaba la iglesia de San Luis Gonzaga.

maíz, alverja, tenía ovejas, ganado, cuyes, conejos. En la hacienda se sembraba *al partir*.²⁷ En la hacienda del señor Pepe Becerra, trabajaba sembrando maíz partido.²⁸

La iglesia es San Luis. De ahí más antes decían *Paltapamba*.²⁹ Después hicieron iglesia, San Luis, porque ahí vivían un hombre Luis, trajeron comprando de Ibarra a San Luis. San Pedro hay en Calderón, aquí hay, si arriba, en la hacienda de Becerra.³⁰ De los Becerra era todito esto, San Luis. Vendieron los gringos al banco.³¹ Vendieron, se hicieron casas, vendieron, se acabó.

Único, se cogía agua en Cotocollao, a lado de la cancha de fútbol, ahí era. Había un tubo pequeño nomás, así que venía a Calderón. A Carcelén acequia³² nomás, pero de Carcelén ya venía en tubo. Llegaba solo a Calderón, nada más. Aquí no había. De aquí íbamos a acarrear. Traíamos en barril, había burros, pero cargábamos en maltas de madera. Ahí veníamos trayendo, no había agua, ahora si hay.

En las casas hacían, así un caldo de gallina, de res, nada más, y arroz. Uchucuta³³ que hacíamos de tostado. Se molía en la piedra, en la piedra hacían una colada, espesa, con ají, carne, lo que haiga. Se comía en las fiestas nomás, es difícil hacer eso, tostar y moler. Ahora hay molino, más antes no había nada, solo piedra, rempujando, hincando. Comer me gusta todo. Para tomar había chicha. Chicha si hacíamos bastante, en una fiesta siquiera unas 60 a 80 maltas de chicha, solo de maíz. Decían que hacen con guayaba. Yo con tal que me den. Ahora ya nos hace mal. Solo la chicha había, unas 80 maltas, una fiesta de maltas, pero libre de trago, solo con chicha chumaban. En las fiestas sí se come, pero tomar yo no, para poner fuerzas sí me pedía, una cervecita, una copa de trago, nada más.

El sol aparece tenue ente las bajas montañas que se divisan a lo lejos, a medida que avanza ilumina los surcos de tierra recién arados.³⁴ Huasipungueros y partidarios se alistan para iniciar sus labores, mientras unos preparan el cucayo para alimentarse durante la jornada, otros cargan las herramientas. Así transcurría el tiempo en las haciendas y anejos de la parroquia de Calderón. Al momento de su parroquialización en 1897 las haciendas pertenecían fundamentalmente a la familia Becerra y las formas de trabajo eran el *huasipungo* y la siembra o la cría de animales al partir. El propietario de la hacienda entregaba una porción de tierra para sembrar o vivir, y a cambio se beneficiaba de la

²⁷ Modalidad de distribución de la producción en la que el dueño de la hacienda entrega por un período establecido una porción de tierra y a cambio recibe una parte de la cosecha realizada, beneficiándose del trabajo del partidario.

²⁸ Se refiere a la siembra de maíz al partir.

²⁹ Nombre con el que se conocía comúnmente al sector de San Luis de Calderón.

³⁰ Una de las familias propietaria de gran parte de las tierras de la parroquia de Calderón.

³¹ Banco Ecuatoriano de la Vivienda BEV.

³² Pequeño canal de agua, fundamentalmente utilizado para riego.

³³ Comida tradicional del sector.

³⁴ El relato está construido a partir de las entrevistas realizadas a Julián Simbaña, Blanca Simbaña Toaza, Juan Emilio Simbaña, Verónica Simbaña, Miguel Ángel Simbaña, Luis Suquillo, Jaime Paredes, Bayron Cerón, Carlos Males y al mismo Raimundo Simbaña. Durante los diálogos establecidos con las fuentes, algunos pasajes e informaciones de la vida del personaje se repetían, se contradecían o se complementaban. Lo expuesto es una selección de todo lo sistematizado con el fin de exponer la historia de vida en una narración articulada. Además se realiza un pasaje narrativo introductorio que es una reconstrucción por parte de los autores.

fuerza laboral del *huasipunguero*. El *partidario*, en cambio, estaba encargado de la siembra o la crianza de animales en tierra ajena, para entregar parte de la producción al dueño. Transcurría así el tiempo, y pasaban los días en medio del trabajo para la hacienda. Los fines de semana no había descanso, del tiempo dedicado a las labores, dependía la producción. Amanece así el domingo 22 de agosto de 1926 y a lo lejos se escucha el llanto de un recién nacido, el primer hijo de Rosa Guacollante y Matías Simbaña, La pareja de sencillos agricultores, pobladores de uno de los anejos de la parroquia, recibe a su primogénito Raimundo Simbaña Guacollante.

Fueron cinco los hijos que fecundó la pareja: Raimundo, Juan, Manuel, Josefina y Andrés. Una humilde familia ocupada en la agricultura y el pastoreo de animales. La madre y el padre de Raimundo se dedicaban al oficio de trabajar la cabuya. De los pencos blancos abundantes en el sector, extraían la materia prima para elaborar alpargatas y salir a vender a Quito. Además, la madre se ocupaba del cuidado de los hijos y del hogar, y el padre se dedicaba a la venta de leña. En aquel entonces el sector no estaba muy poblado y habían grandes extensiones de bosque. Papá Matico, como le decían sus nietos y bisnietos, por pedido de un gringo que había llegado a Pomasqui, emprende en el oficio de leñador. La leña era un insumo muy valioso para la vida cotidiana de las personas. Ese aprendizaje del trabajo con la leña será significativo, ya que incidiría en la economía de al menos tres generaciones de la familia Simbaña Guacollante. El padre fue leñador y esto fue heredado también a una parte de los hijos. Los oficios que servían para resolver la economía familiar, se convertían también en legados familiares.

El padre era serio, no conversaba nomás con cualquiera. Renuente a la gente extraña, compartía solamente con las personas vinculada al trabajo, con sus cercanos y con su familia. Matías Simbaña era aficionado a la música, quizá es ahí de donde surge el interés del pequeño Raimundo por aprender a tocar. El niño que disfrutaba correr detrás de alguna vieja pelota en medio del campo, se va interesando por la música. En una población sin energía eléctrica, recorriendo *chaquiñanes*³⁵ y caminos empedrados, estudió en la escuela hasta cuarto grado, como muchos de los niños que vivían una realidad similar en la época. En medio de una vida con limitaciones y aprendizajes crece el pequeño Raimundo.

³⁵ Sendero de tierra o piedra en medio de la vegetación.

A los veintidós años, Raimundo Simbaña se casa con la joven María Cruz Tupiza, de quince. Se va de la casa de sus padres a vivir en la hacienda de Pepe Becerra sembrando maíz al partir. Es el momento de construir su camino y formar una nueva familia. Raimundo y María tienen varios hijos: Julián, Segundo, Nicolasa, Susana, Rodrigo, Alejandro y Enrique. Se dedican a la agricultura y al cuidado de animales. Deciden vivir cerca de la iglesia. Para alimentarse sembraban maíz, alverja, papas, tenían también, ovejas, cuyes, gallinas, conejos. Los hijos ayudaban trabajando conjuntamente para aportar a la economía familiar. Una familia sencilla y con limitaciones, trabajando y viviendo la cotidianidad en San Luis, una localidad en las afueras de la ciudad. Un lugar que iba creciendo a de a poco pero que trataba de mantener sus tradiciones. Fallece su primera esposa y Raimundo Simbaña decide casarse nuevamente. Su nueva pareja fue Mercedes Lincango, con quien no llega a tener hijos. Ella aportaba a la economía familiar por medio de la venta de tortillas con carne en el sector. Al poco tiempo ella fallece quedando nuevamente solo. Con el paso de los años Raimundo y su familia regresan a vivir a donde estaba su primera casa, lugar en el cual se asientan definitivamente. El sector era fértil, grandes extensiones de sembrío, bosques y lugares para el pastoreo de animales. Junto a la casa donde vivía Raimundo Simbaña, se podía encontrar limón, capulí, guaba, árboles para compartir con la familia y los vecinos. Eventualmente, sembraba alfalfa para vender en las cercanías de la parroquia y también para consumo de los animales.

Con los productos que entregaba la tierra, la alimentación estaba constituida fundamentalmente por sopas, colada de maíz, haba, arveja. Eventualmente, unas dos veces a la semana comían arroz con algún acompañado. La carne de los animales se aprovechaba durante las festividades y en ocasiones especiales. En aquellos tiempos, la sopa de gallina era el plato preferido por Raimundo Simbaña. Con el paso de los años sus nietos le hacen probar otro tipo de comida. Al principio desconfiado se atrevió a comer cangrejo, en medio de reclamos por la poca carne que salía luego de tanto trabajo. Enfático, afirmaba que para durar tantos años como él, deberían aprender a comer *huagralado*.³⁶ En el sector existía un plato tradicional que le gustaba consumir, pero su elaboración demandaba mucha complejidad. La *uchucuta* era una colada que se realizaba moliendo en piedra varios productos del sector, trigo, arveja.

³⁶ Plato preparado a partir de la cabeza de res.

Siguiendo el camino trazado por papá Matico, Raimundo Simbaña se dedica al oficio de leñador. Al no haber dinero para adquirir terrenos, se negociaba una porción de bosque para producir leña. Era posible encontrar grandes extensiones de bosque en la parroquia y sus alrededores, Carcelén, Parque de los Recuerdos, Bellavista, San Juan, San José de Morán. Las distancias entre estos los lugares eran considerables. Los grandes árboles eran cortados entre dos personas, con sierras manuales. Un trabajo que exigía esfuerzo físico y técnica. Con los árboles ya tumbados se procedía a partirlos, una vez cortados se los trasladaba al patio de la casa de los leñadores. Una vez ahí con hacha se los partía en pequeños trozos y se amarraba en *guangos*³⁷ listos para la venta. Una vez lista la leña se embarcaba en grandes camiones que salían rumbo al centro de Quito. En los mejores tiempos de la leña, al día se embarcaban al menos tres camiones de cien sucres cada uno. Los vehículos cargados de leña iban rumbo a la Cervecería Victoria en la avenida 24 de Mayo. Se vendía también a negocios más pequeños, panaderías, pizzerías. La leña pasó de ser un producto de gran consumo cotidiano a uno casi suntuario en los últimos años del negocio. Se podía identificar a la familia Simbaña por las grandes cantidades de leña en las afueras de su casa. Los bosques fueron desapareciendo, avanzó la urbanización de toda la parroquia de Calderón y la venta de leña dejó de ser un negocio rentable. Raimundo Simbaña pudo sostener la economía familiar con el trabajo de la leña y su hijo Julián hasta el día de hoy continúa con el oficio.

A Raimundo Simbaña le gustaba ir a ver el vóley en compañía de algún amigo. Su rutina de domingo era salir por la mañana en bicicleta hacia la iglesia, almorzar y quedarse a ver el vóley junto al mercado de Carapungo. Algunas veces esas salidas le servían para escaparse a compartir un trago. Bajo de estatura, en contraste con su carácter firme al momento de decir y hacer. Serio con los desconocidos, pero amigüero, alegre y cordial una vez superadas ciertas barreras. Se desconoce de un problema que haya tenido con alguien. Era una persona sencilla, humilde y sin ambiciones materiales más allá que la supervivencia diaria. En el día a día prefería vestir con sombrero, camisa de manga corta y con su calzado favorito, zapatos deportivos. Luego de las tareas diarias tenía tiempo para compartir con sus allegados y conocidos. Sonriente y siempre predispuesto a contar sus anécdotas, se lo veía sentado afuera de su casa con algún amigo que iba a visitarlo. También se lo podía observar escuchando noticias en la radio y música

³⁷ Conjunto atado de leña.

tradicional ecuatoriana como sanjuanitos y otros ritmos. Con la oleada migratoria ecuatoriana de los años noventa, parte de su familia salió del país. Al igual que muchos otros abuelos, Raimundo quedó al cuidado de algunos bisnietos. El tiempo pasaba en la dedicación diaria al trabajo, pero siempre tuvo una actividad que le ayudaba a salir de esa rutina. Desde muy pequeño y aficionado por la música aprendió a tocar el pingullo. Destreza que sin imaginarlo lo convierte en un referente para las yumbadas de la ciudad.

Capítulo dos

Narrar la existencia: oficio y muerte

*Todo el mundo vengo andando,
en busca de taita cura,
para que me haga casar,
con esta longa guanguda.
Canto yumbo.*

*Pajarito solitario,
sácame de esta prisión,
yo te pagaré con sangre,
sangre de mi corazón.
Canto yumbo.*

Un sujeto como resultado de las relaciones establecidas durante su existencia, recoge una serie de experiencias vividas. Las mismas que por el hecho de referenciar a la realidad no dejan de estar atravesadas por lo subjetivo al momento del relato. Si bien “[l]a narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer [...] sino la de su recuerdo” (Sarlo 2005, 29) esto no reduce el valor de la experiencia, sino que la muestra como el resultado de relaciones no solamente materiales. Cada una de las etapas atravesadas por el personaje responde, de manera no exclusiva, a unas circunstancias sociales. La trayectoria personal se encuentra en correspondencia con las relaciones que genera durante el proceso de la vida. El sujeto no es ajeno a su entorno, es el producto de su época y de lo que vive. Evidentemente durante ese trayecto hay decisiones y circunstancias que van configurando el camino. No como el devenir de un destino preestablecido, sino como el resultado del “conjunto de relaciones objetivas que ha unido al agente [...] con el conjunto de otros agentes comprometidos en el mismo cuerpo y enfrentados en al mismo espacio de posible” (Bourdieu 1998, 15).

El presente capítulo recoge el oficio y la muerte de Raimundo Simbaña (ver anexos 7 y 10). De entre los personajes que intervienen en la Danza de los yumbos, la reflexión se centra en el que la musicaliza: El pingullero que es quien articula el sonido y el baile, las vibraciones musicales y el retumbar de la danza. El relato aborda el rol del mamaco como resultado de las relaciones materiales y subjetivas al momento de exponer a Raimundo Simbaña. En la narración de su memoria confluyen un entramado de sentidos alrededor de su significación. Subjetividades que se expresan de manera concreta al momento de pensar la muerte, en primera instancia como una parte de la ritualidad en la

danza yumbo, y también, como una concreción en el relacionamiento al momento de la despedida.

Como ya se advirtió, las voces presentes en el relato serán las del mismo personaje, las de las personas entrevistadas, las de las fuentes escritas o visuales consultadas, y las de los investigadores, configurando el relato como resultado de un diálogo intersubjetivo entre los múltiples participantes. Todo traducido en una narración en primera persona si el relato corresponde al mismo personaje, y en tercera persona si las referencias corresponden a al resto de fuentes.

El oficio de pingullero

El personaje que tiene a su cargo musicalizar La danza de las montañas, es quien con sus instrumentos suscita la celebración. Para ejecutar su oficio utiliza “pinkillos (también escrito *pinquillo*, *pinkillu*, *pincullo*, *pinkullo*, *pinkullu*, *pinkuyllu*, *pinkhuyllu*, *pingullo*, *pingallo* o *pinkayllo*, entre otras variantes gráficas) [que] son flautas verticales interpretadas en buena parte de la cordillera andina: desde Ecuador hasta el norte de Chile y el noroeste de Argentina” (Civallero 2017, 4). Instrumentos de viento mediante los cuales se convoca y agrupa a La Yumbada.

Antiguamente [el pingullo] se lo construía con un hueso de venado o de ala de cóndor o buitre obturado mediante un tapón de cera; en la actualidad se prefiere su elaboración con distintos tipos de caña, incluyendo el *carrizo* y la *tunda* o *duda*, y el uso de un taco de madera. Mide 30-40 cm de largo; el modelo más empleado dispone de 3 orificios de digitación (2 frontales y uno trasero), y es interpretado con una sola mano por un músico que se acompaña a sí mismo con un *bombo*, *huancara*, *tamboril* o *caja*. (38)

El pingullo es un instrumento aerófono que acompaña con su melodía el baile de los yumbos. Su particular sonido en complementariedad sonora con el tambor se considera el corazón de La Yumbada. Ese acompañamiento rítmico, organiza la danza, configura la base armónica para ordenar el baile. Es posible sentir las vibraciones del tambor, escuchar ambos instrumentos conjugados en la danza ritual, así “[l]os acentos del pingullo y la caja contrapuntean intensamente, [en] una danza de fortaleza, de aliento vital, que nos identifica y toca fibras esenciales” (Naranjo 2007, 821). Una melodía repetitiva que se escucha palpitar en el tambor, al tiempo que se puede observar el colorido despliegue de formas y bailes de los yumbos. La música del pingullero amalgama percepciones y sensaciones, se la puede mirar, escuchar y sentir.

El oficio conferido al pingullero le otorga cierta relevancia en La Yumbada, “por su papel central, los danzantes le dicen ‘mama’ o ‘mamaco’, [...] es como si se le atribuyera una significación femenina por ser el núcleo en torno al cual gira la danza y la fiesta” (Naranjo 2007, 826). Generalmente su posición en la danza es central, debido a la acústica limitada de ambos instrumentos se ubica en un lugar desde el cual todos los yumbos lo pueden escuchar. El pingullero es parte integral de la danza, no forma parte de la coreografía de los yumbos, pero su presencia es fundamental para el desarrollo escénico de La Yumbada. Llama la atención la particularidad su nombre, “en toda la región andina, la Yumbada presenta al pingullero [...] como ‘Tambonero’ o ‘Mamaco’, ejecutante del pingullo y el bombo, personaje central del rito” (Mullo 2009, 141). Esa importancia le constituye en un personaje trascendente, se lo concibe como “[l]a ‘madre’ de los y[u]mbos e[s] el músico, invariablemente llamado urcu mama, cuyo pingullu (flauta) y tambor representan la voz de las ‘madres montañas’, o sea, el trueno” (Salomon 1992, 461). Las múltiples asociaciones de su nombre y los roles conferidos lo ubican en un lugar significativo, su acompañamiento rítmico complementa la ritualidad escénica durante la celebración. El tambonero, mamaco o pingullero con sus golpes de tambor retumba sincronizadamente junto al zapateo de los danzantes.

Ese vibrar del tambor le otorga al pingullero una conexión particular con el baile. Es a través del mamaco que los yumbos ponen a temblar la tierra, es “quien al tocar del tambor y el pingullo entona los ritmos con los cuales danzan los yumbos en los momentos más rituales de la celebración” (Castillo 2013, 174). La fuerza de la danza revela el vínculo profundo que los yumbos tienen con la tierra. El baile se presta para celebrar los favores recibidos y ofrendar agradados a la naturaleza. Es también el momento para pedir el amparo para los días venideros, y fortalecer los lazos en un compromiso telúrico marcado por la fuerza del tambor. Son varias las melodías y compases expuestos durante La danza de las montañas, “[e]l alma de todos estos ritmos es precisamente el pingullero, que al mismo tiempo toca el tambor. Sin su presencia la danza no puede articularse” (Naranjo 2007, 823). Sin duda es un participante indispensable para la conjunción de los elementos presentes en La Yumbada, “[l]a música del *mamaco* ha sido considerada desde épocas precoloniales como un ritmo exclusivo para actos de tipo mágico-religioso del pueblo Yumbo e incluso del Quito colonial, su música se escuchaba únicamente en velorios y rituales ancestrales” (Castillo 2013, 166). La danza ritual de los yumbos es

complementada con la instrumentación de un solo personaje que carga el pingullo en una mano, y con la otra golpea el tambor cruzado desde el hombro (ver anexo 7). En ese sentido, su acompañamiento ceremonial no puede ser sino resultado de un trayecto en el que se canalizan los sentidos construidos por el legado de un pasado remoto y los matices insertados como fruto de su mismo desarrollo.

El pingullero con su armonía musical, es la confluencia de memorias transmitidas durante siglos, su oficio ha sido también el de guardar y difundir los sonidos ancestrales. Es “a través del pingullo, [que se han] conservado melodías antiguas posiblemente prehispánicas, mantenidas en la memoria de sus cultores: tambonero, cajero, pingullero, mamaco, etc., melodías que son el punto máximo de expresividad musical andina y su conocimiento ritual” (Mullo 2009, 203). El oficio de este personaje trasciende el momento ritual artístico durante La Yumbada, y pasa a convertirse en custodio de un saber musical yumbo, “[c]on su tambor, su pingullo [...] y sus ritmos característicos, la yumbada da fe de un proceso de continuidad cultural que ha superado los siglos y las transformaciones sociales” (Simbaña 2011, 48). El mamaco, aquel que cuida a los yumbos durante la celebración, está a cargo también de heredar una memoria musical, darle forma en su contexto, y transmitirla para su continuidad temporal.

Raimundo Mamaco

La fiesta había cada año.³⁸ Aprendí con un hombre que había, de Cotocollao, era Manuel Tatayo, se murió también guambra. Yo más o menos aprendí de unos nueve años, y salí a tocar a los once años en Zámbriza, en El Inca. Yo tocaba yumbo, yumbada con tambor. Sólo pues, este golpeando y este manejando,³⁹ yo mismo solo. Por eso me ganaba ese tiempo cien diarios, era plata. Lo primerito que aprendí fue guitarra, después aprendí ya de casado violín, tocaba guitarra, arpa, tambor y pingullo. Eran 4 días de fiesta, para hacer bailar un día, de ahí al otro día vísperas, otro fiesta, y el último día lunes. Desde viernes tocaba.

Uh!, andar, andaba yo lejos, aquí mismo tocaba bastante en Calderón, Pomasqui, San Antonio, Tulipe, Cotocollao, iba al Quinche, ¡uta! me llevaban a todo lado. Me gustaba ganar, pero es jodido, sabe hinchar la barriga, mucho aire, soplar y jalar. Tambor y pingullo se tocan juntos, tambor la mano y pingullo tres dedos. *Pijuno* es otro, que toca cinco huecos, que tocan entre dos. El pingullo se toca solo, saber eso también es jodido. Yo mismo hacía, yo quemaba en la cocina un clavo, hacía pingullo. El tambor hacía, siquiera en unos quince días acababa. Hay que comprar oveja, cuero de oveja, y hay que hacer podrir para pelar. En ocho días, ahí pelaba, ahí se hacía. Compraba cable,

³⁸ Se retoma la segunda parte de la transcripción de una entrevista en video realizada al Mamaco de Calderón Raimundo Simbaña, el 10 de noviembre de 2016.

³⁹ Raimundo Simbaña grafica con la una mano el golpeteo del tambor y con la otra los movimientos para tocar y sostener el pingullo.

entre dos hacíamos, difícil es hacer, con cable o lo que decíamos cabresto,⁴⁰ y después saqué eso hice con guato,⁴¹ con piola yo hacía. Casi tres semanas me demoraba en hacer el tambor, el pingullo me demoraba siquiera un día, por eso es caro. El sonido cambia, hay que tener distancia de unos veinticinco,⁴² ahí,⁴³ ahí se hace, de no sé cómo se llama, de tonda,⁴⁴ no sé cómo, de monte, con clavo quemado se hace por distancia.

El violín aprendí con *los pillareños*,⁴⁵ en tres días aprendí. Hace unos treinta años, casi cuarenta años, ahí aprendí a templar eso. Duro es aprender. De ahí es más fácil el arpa, sabía, aprendí una música un día, y ya no, muy grande es. El violín compré de un mayorcito, que era de aquí mismo, venía de Otavalo. Ahí aprendí. Él disque sabía, pero yo tenía envidia de los pillareños, que tocaban con guitarra, acordeón, y arpa, ahí me aprendí. Después ya compré a los pillareños, costaba mil quinientos sucres, caro era. Ahí aprendí, el temple es difícil, pero ahora hay el pito.⁴⁶ El sonido de las cuerdas es distinto, violín cuatro, guitarra es seis. Guitarra cuando hay puente más fácil, para el violín no hay nada, hay que hacer bailar la mano, nada más sonar.

En fiestas el tambor y el pingullo, vuelta ya cuando aprendí me llevaban lejos a tocar, con cinco guitarras, tres guitarras y violín, nada más. Aquí había solo corpus, yumbada, nada más. De ahí me llevaban lejos. Uh aquí todo el barrio, la gente iba, como había banda,⁴⁷ la gente llenaba. Habían *zamarros*⁴⁸ que bailan, eso había, ahora hay bastantes. Las fiestas antes eran en Calderón, solo en Calderón. Aquí la fiesta es poco, ya no hay mucho. *Capariches*⁴⁹ y *payasos*,⁵⁰ ese es separado para la banda, ahí mismo, pero separado con acordeón o la banda. Solo yumbada, los que visten distinto con el *pilche*⁵¹ que decimos, de mujer había yumba que dicen, de auca, y mono, nada más, De mono era Luis Suquillo, ya es mayor ahorita, ya no juega. hay otro que decimos Segundo Simbaña, de por aquí, vecino, pero el también ya no sale casi, ya no hay la fiesta ya.

Más antes si iba a tocar a San Luis. No me dejaban a mí,⁵² únicamente yo había, bueno, si habían, pero no sabían mucho, se acabaron. Yo La Yumbada no dejaba, eso no me dejaba. Ahora, a un joven hice aprender, a mi nieto Miguel Ángel le enseñé, pero no sabe bien, si hace falta practicar harto. Pingullo ya no tengo, de repente toco el violín; de ahí ya no, ya no cojo, la edad no da. Ahora no hago nada, paso en la casa, aquí, descansando, bañando, a diálisis nomás voy, ahora mismo tengo que ir a las doce.

La jornada de trabajo termina para huasipungueros y partidarios.⁵³ El sol empieza a esconderse atrás de las bajas montañas. Los cultivos de maíz se mueven con el viento

⁴⁰ Cuerda elaborada a partir de la piel de animal.

⁴¹ Soga de tela o cuero.

⁴² Se refiere a 25 centímetros que es la distancia entre la boquilla del pingullo y los orificios con los cuales se entona el instrumento.

⁴³ Realiza un ademán con la mano para graficar dimensión.

⁴⁴ El instrumento se elabora con canuto de carrizo o algún otro material.

⁴⁵ Personas originarias de la población de Pillaro, ciudad de la provincia de Tungurahua.

⁴⁶ Afinador.

⁴⁷ Banda de pueblo.

⁴⁸ Grupo tradicional de baile, su vestimenta consta fundamentalmente de unos pantalones de piel con lana que cubre la parte externa del muslo.

⁴⁹ Grupo tradicional de baile, su vestimenta consiste en unos pantalonsillos blancos, poncho rojo, sombrero, máscara y unas escoba.

⁵⁰ Grupo tradicional de baile, su vestimenta un traje colorido y una máscara.

⁵¹ Corteza vegetal de una calabaza con forma de recipiente.

⁵² Se refiere a que era el invitado frecuente para tocar en La Yumbada.

⁵³ Se retoma el relato construido a partir de las voces de los testimoniantes con una narración introductoria reconstruida por los autores.

de la tarde. Caminando entre sembríos y chaquiñanes los trabajadores regresan a sus pequeñas casas con herramientas al hombro. Avanza la tarde y empieza la noche. A lo lejos se puede ver una pequeña casa, el fogón se enciende iluminando su interior. Se escucha el sonido de una guitarra y unos versos que no llegan a distinguirse. Un niño desde la puerta, asombrado observa hacia el interior. Es el año de 1935, Raimundo con solo nueve años descubre a su padre Matías Simbaña entonando algún canto entre la luz y la sombra provocadas por el fuego que calienta los alimentos.

A partir de ese momento Raimundo Simbaña siente su inclinación por la música. Es en medio de alguna festividad cuando encuentra al pingullero Manuel Tatayo tocando para los yumbos y aprende de él. Persiguiéndole en las festividades iba aprendiendo los tonos y las melodías. La forma para acceder a ese conocimiento era la imitación a partir de la enseñanza directa. Dos años más tarde, Raimundo toca por vez primera en Zámbriza. Era un niño entrando a la juventud que con tambor y pingullo ponía a bailar a los ancestrales yumbos. Así, de a poco fue forjando el saber musical del pingullo. El joven aprendiz, con dedicación se consolidaba en el oficio de mamaco. Pasaron los años, crecía y a la par que aprendía a labrar la tierra o a pastorear animales, también lo hacía con el instrumento musical. Su entrega era permanente, ensayaba las veces necesarias y el tiempo que le quedaba libre. Era común escucharlo silbando sin el instrumento, o verlo sentado afuera de su casa tocando el pingullo, siempre buscando conseguir los mejores tonos.

En alguna ocasión, observó la destreza de los pillareños en la guitarra y el violín. Inmediatamente quedó seducido por su forma de hacer música. Sentía envidia por la forma en que tocaban y eso le sirvió de estímulo. El padre de Raimundo Simbaña también fue su motivación ya que interpretaba varios instrumentos. A los 22 años y recién casado adquirió un violín y aprendió a tocarlo. Arpa, violín, guitarra, acordeón, tambor y pingullo, eran algunos de los instrumentos que interpretaba (ver anexo 9). Tocaba en fiestas a las que era invitado porque su nombre ya salía de la parroquia hacia otras localidades cercanas. Llamaba la atención su pasión al interpretar los instrumentos y una forma particular para sostener el violín. Raimundo era un músico *de oído*, si se interesaba por un instrumento tenía que llegar a sacarle alguna melodía. El desarrollo de la habilidad era posible por la práctica y la dedicación a la música. Además, en las festividades a las

que accedía de a poco, observaba el reconocimiento del que gozaban quienes se dedicaban a esas actividades.

Para ese entonces, en el año de 1948 el Centro Parroquial de Calderón se posicionaba como un lugar referencial para el turismo. Nacionales y extranjeros asistían a fotografiar las ritualidades ancestrales de la parroquia. Buscaban retratar principalmente las celebraciones vinculadas al día de los muertos y a las festividades de la localidad. La fiesta de *Corpus Cristi*⁵⁴ era una de ellas. La Yumbada salía a rendir tributo anual a la tierra y a sus santos, mientras los turistas admiraban sorprendidos la celebración. El pingullero invocando el baile con tambor y pingullo, junto a yumbos, yumbas, yumbos mate y monos eran objeto de atención por parte de los foráneos. Era un colorido ritual junto al baile sincronizado de los danzantes. Los extranjeros solo atinaban a sacar las cámaras para fotografiar. En cambio los danzantes aprovechaban la ocasión para pedir alguna retribución económica a cambio de la foto. Era un momento para marcar distancia con lo externo, la ritualidad era interrumpida por el influjo comercial de los agentes que llegaban a la parroquia. Así también, la ocasión era aprovechada por los danzantes para conseguir algo de dinero. Si bien al interior de la comunidad las relaciones estaban marcadas sobretudo por el intercambio, ante la presencia externa se establecía un vínculo que les permita sacar algún mínimo beneficio en términos económicos.

Como resultado de su trayecto musical, fue haciéndose conocido en muchos lugares de la ciudad, y su presencia como pingullero era demandada para varias festividades. El oficio le permitió conocer algunos lugares, tenía compadres dentro y fuera de la parroquia, tocó para varias yumbadas de Quito, estuvo en: Oyacoto, San Miguel del Común, Zámiza, Cotocollao, Pomasqui, San Antonio y El Quinche (ver anexo 4). Hubo un lugar de particular significación en el que también tuvo la oportunidad de tocar, Tulipe, conocido como el lugar de donde se encuentran vestigios de los yumbos. Un sitio emblemático para toda la cultura yumbo que Raimundo destacaba en su relato cada vez que lo mencionaba. Existían por aquellos años tres pingulleros que se rotaban musicalizando las celebraciones: Benjamín Simbaña, Alfonso Balladares y Raimundo Simbaña. Fue toda una generación de personajes dedicados a tocar el pingullo y así mantener vigente una expresión cultural. En Calderón junto a su amigo y compañero de

⁵⁴ Celebración sincrética entre el mundo andino y el cristianismo. La época del año en la que se realiza coincide con las fechas dedicadas al Inti Raymi.

trabajo, Luis Suquillo *el Mono de La Yumbada*, participaban de las celebraciones. Compartían su gusto por la fiesta, el espacio de trabajo en torno a la leña, y una franca relación de amistad. Entre otras amistades, conoció también, al músico Alejandro Quishpe. Este personaje llegaba eventualmente a la casa de Raimundo Simbaña a descargar leña, ya que ambos se dedicaban al oficio de la madera. En medio del trabajo compartían horas intercambiar algunas melodías para La Yumbada.

Era común escuchar en la casa de Raimundo Simbaña a ciertas horas del día el sonido del tambor y el pingullo mientras repasaba. A lo lejos se podía percibir su música. Conocía no menos de cuarentaicinco *tonos*⁵⁵ diferentes, podían parecer los mismos sonidos, pero cada uno tenía un sentido para acompañar los diferentes momentos de la ritualidad yumbo.⁵⁶ El pingullero había construido un estilo propio y una serie de sonidos muy particulares al momento de interpretar los instrumentos. Aprendió a tocar e intervino en las melodías dotándoles de peculiaridades que son las que llegaron a caracterizarlo. El retumbar de su bombo y las melodías dulces de su pingullo eran su particularidad. De la fabricación de sus instrumentos se ocupaba él mismo. Para la elaboración del pingullo buscaba carrizos de bambú, tubos de plástico o cualquier otro material que pudiera servirle. Con la ayuda de un clavo calentado en la cocina, iba perforando y afinando el instrumento. Así también, se lo veía ajetreando envolviendo cuero de oveja en ceniza. Lo enterraba por varios días hasta que lo extraía completamente podrido. Eran unos olores muy fuertes emanados por el cuerdo putrefacto. La piel se mantenía intacta y solo el pelaje se deterioraba. Procedía a limpiarlo, curarlo, templarlo, y con la ayuda de cuerdas lo ubicaba en un cilindro de metal. Ajustando y aflojando buscaba el sonido adecuado. Tanto el tambor como al pingullo los curaba con trago, el objetivo era buscar el sonido adecuado para acompañar la ritualidad de la danza. Una tarea que aprendió durante todos los años de dedicación al oficio de pingullero. Ese aprendizaje empírico se consolidaba a medida que desarrollaba la técnica. La manipulación y experimentación con distintos materiales permitía también la indagación en nuevos sonidos. Si bien la construcción de sus propios instrumentos podía ser vista como precaria, ese manejo directo fortalecía la comprensión del sonido. Los instrumentos de esta manera se constituían en elementos

⁵⁵ Melodías.

⁵⁶ Las variantes en el sonido del pingullo y el ritmo del tambor marcan cada el desarrollo de La Yumbada. Incluso los diferentes ritmos son la base para el desempeño de los personajes y sus roles.

tangibles que conferían significación al oficio. Los artefactos así elaborados se transferían y legaban por el simbolismo que representaban.

A Raimundo Simbaña se lo identificaba porque siempre que tocaba iba vestido con leva, camisa, pantalón de tela, sombrero y una toalla o pañuelo al cuello (ver anexo 7). Exigente y riguroso con los yumbos, era común ver que en medio de la danza se acercaba a llamar la atención sin dejar de tocar. Ubicaba al yumbo que no estaba concentrado en el baile y con un ligero empujón con el tambor, lo motivaba a continuar con energía. Era reconocido y apreciado por su alegría, además, era respetado por su entrega al oficio. No tomaba durante el tiempo que duraba la festividad. Eran al menos cuatro días los que tenía que participar con su tambor y pingullo. Un trago eventual de puro le servía para sobreponerse y tomar fuerza para continuar tocando. Una vez que asumía la ritualidad que implicaba su rol, lo hacía con ciertas consideraciones.

Siempre buscaba alguien con quien compartir sus saberes. El parentesco era la forma inicial para transferir el conocimiento, además que era una oportunidad de fortalecer su reconocimiento en la localidad. De la misma manera que se vinculó a la música a través de su padre, Raimundo buscó canalizar su saber hacia sus cercanos. Su hijo Segundo se dedicó a la música pero al pasar del tiempo falleció. Su otro hijo, Julián aprendió a tocar el acordeón, pero no tuvo mayor dedicación. No encontraba en quien legar la función de mamaco. Varios jóvenes lo visitaban para aprender el oficio. Lo primero que hacía era exigirles que aprendan con el simple ejercicio de escuchar. Si veía esmero y dedicación continuaba impulsando los aprendizajes, sino los desplazaba. Miguel Ángel Simbaña lo visitaba con frecuencia, entre conversaciones y uno que otro trago compartían el conocimiento. El joven practicante que pasaba horas dedicado a aprender y escuchar, le decía abuelito Raimundo pese a no compartir el vínculo sanguíneo. De a poco fue ensayando hasta que llegó el día en que Raimundo Simbaña encargó al joven Miguel tocar por primera vez. Al parecer, el pingullero iba encontrando en quien depositar el legado de su oficio. Juntos construían un vínculo que se fortalecía a través de la práctica y la transferencia del conocimiento. Esa relación personal con el aprendiz se proyectaba hacia la comunidad y hacia otras personas que lo buscaban para aprender. Hubo también otro joven, vecino del lugar, interesado en conocer acerca de la música. Un inquieto muchacho que al pasar hacia el colegio, se quedaba eventualmente aprendiendo del pingullero. Bayron Cerón se desarrolló en la música, específicamente en

el sintetizador y el acordeón. Juntos, Raimundo y Bayron fusionaban la música de sintetizador y pingullo para tocar *La yumbita*, un tema característico para todas las yumbadas. Un tema musical tradicional que trascendió el tiempo y la técnica, y que, expresa además el sincretismo cultural que ha pasado de la instrumentación de tambor y pingullo a sonidos de orquesta o banda. Los dos músicos en extensas jornadas compartían tocando y cantando juntos Ojos Azules, una de las canciones preferidas por Raimundo Simbaña. La transmisión de saber no es un intercambio lineal, es un camino lleno de situaciones muchas veces ininteligibles en las que algo se aprende y algo se enseña. Ya con el final de sus días acercándose Raimundo Simbaña decide delegar su oficio en Miguel Ángel y en los últimos años le transfiere sus sonidos e instrumentos. Lo bendice y encamina en el rumbo de continuar con el legado del pingullero. El sentido articulador del rol fraguado en la celebración y la práctica cotidiana se transfigura hacia el colectivo. La transferencia del saber en el presente, permite afianzar las relaciones en comunidad y la permanencia del sentido en proyección al futuro.

Para Raimundo Simbaña el oficio de pingullero eventualmente le significaba algún ingreso económico. Gran parte de las veces la relación estaba determinada por el intercambio. En retribución por acompañar a alguna yumbada podía recibir en pago productos para el consumo. Quizá por eso Raimundo no acumuló riqueza material económica. El verdadero valor estaba en mantener y transferir del saber cultural para las nuevas generaciones. La venta de cabuya, la agricultura, la crianza de animales y el oficio de leñador le permitieron a Raimundo Simbaña tener los recursos para sostener a su familia. Trabajó rajando leña siquiera hasta los 85 años demostrando la fuerza acumulada durante toda su vida. Luego de sobreponerse a un pre infarto, enfermo del riñón y de la próstata de a poco fue cediendo ante las dolencias. Regularmente asistía a realizarse diálisis, hasta que no fue posible conectarle un catéter más. Raimundo Simbaña fallece un 6 de marzo de 2018 a los 92 años. En medio de su familia, en el mismo lugar que lo vio nacer, San Luis de Calderón. Su legado como Mamaco de Calderón puede verse materializado en supervivencia de su memoria en La Yumbada. Los yumbos que lo conocieron lo recuerdan como el pingullero alegre, y quienes no tuvieron la posibilidad de compartir con él, de alguna forma han escuchado acerca del personaje constituido ya en un mito, Raimundo Simbaña Guacollante el Pingullero Mayor de la parroquia de Calderón.

La muerte como un paso

El final del ciclo vital no tiene una sola interpretación, subyacen una serie de formas de expresarlo y de entenderlo. Las personas conciben de distintas maneras el relacionamiento con los muertos. El hecho concreto de la muerte aparece y determina formas para abordar la etapa, final para unos, no tanto para otros. En términos generales es un momento significativo para las comunidades, la familia, la localidad cercana o ampliada. Es un instante trascendente, el final de un trayecto o en unos casos, el inicio de un nuevo ciclo en otros. En ese sentido, mirar la muerte luego de revisado el trayecto de la vida, permite observar las significaciones que el sujeto fallecido deja en su entorno. Las marcas profundas que trascienden su presencia física, y, las mismas que muchas veces no se expresan durante la vida aparecen y se expresan en el instante de la muerte.

Una vez superada la etapa de la ausencia física, asumida la partida, interiorizada la concreción misma de la muerte, surgen formas para expresar la despedida. En principio el duelo se comparte, se socializa con los cercanos, “[e]l festejo ritual mortuorio es una oportunidad para reunirse y compartir la ‘vida- muerte-vida’ con quienes amaron y a quienes recuerdan” (Camacho 2018, 7). La compañía colectiva en el período de la transición propicia la reconfiguración de relaciones sociales. El espacio se convierte en “un momento de encuentro y cercanía entre muchas personas que compartían danzas y festividades, pero que en ese momento su vínculo se convertía en fraternidad” (Fernández y Michel 2014, 63). La cotidianidad es alterada por la partida, y los integrantes de una comunidad se encuentran y reencuentran en torno a la muerte. Los lazos construidos a lo largo del tiempo a partir de celebraciones, ritos, festejos se expresan en ese momento particular.

Para un sector poblacional la muerte se entiende como el fin de la vida, pero así también, hay quienes miran este acontecimiento desde otra perspectiva. La muerte es parte de todo un proceso articulado en el cual “[...] los muertos son parte de la vida social, [por lo tanto] el hecho de morir no rompe los vínculos [...]” (56). Al momento de la despedida, la ausencia conmueve a la comunidad, pero al mismo tiempo, es una nueva oportunidad para relacionarse de otra manera con aquel que trasciende. Es en ese momento al igual que en otros, que, entre las formas de participar de la transición, aparecen diversas expresiones culturales, que “[a]demás de ser manifestaciones estéticas, [...] son un vehículo de la memoria colectiva y de la identidad cultural. Desde el tiempo

del nacimiento hasta el misterio de la muerte, desde las labores agrarias de preparación del suelo hasta la recolección de las cosechas, se han exteriorizado en sus notas, ritmos y cadencias” (Naranjo 2007, 812). La muerte expresa despedida o tránsito y en ella se articulan manifestaciones culturales, que consolidan el vínculo comunal y afianzan las relaciones simbólicas. El muerto convoca y su rol como vehículo articulador en torno a la memoria y las relaciones sociales se expresa en más manifestaciones presentes en la ritualidad de despedida.

En el caso de Raimundo Simbaña, el momento de su muerte materializó, en parte, el despliegue ritual de los yumbos. Llegaron yumbadas desde varios lugares de la ciudad para despedirse. La multicolor caravana de personajes danzaba en medio del velorio entre el asombro y la anuencia de los asistentes (ver anexo 10). El cuerpo del pigullero evocaba los momentos festivos de la celebración y articulaba a los danzantes en un ritual colectivo de despedida. La tristeza y el dolor se conjugaban con la fuerza del baile en una conexión mística con la tierra. Los yumbos ofrecían su danza como una remembranza por lo compartido. Cantaban y con bendiciones se despedían del cuerpo inerte, evocando la memoria del ritual yumbo de la muerte. En conjunto, durante el velorio los yumbos agrupados danzaban y cantaban mientras uno a uno se acercaban a bailar junto al ataud, se persignaban en señal de reverencia y se iban. La fuerza del canto parecía no pretender despedida, sino reavivar el cuerpo del fallecido, como tantas veces lo han hecho en el ritual de la matanza. La danza está acompañada de música, la de Miguel Ángel Simbaña y la de Bayron Cerón, dos jóvenes receptores de los saberes del pigullero. Es el momento para cumplir con los compromisos adquiridos en vida. Es la oportunidad de musicalizar la despedida para renovar relaciones.

En La Yumbada se manifiesta el proceso ritual de una expresión cultural compleja, que articula relaciones armónicas y también tensiones. Es un espacio para la celebración articulada en varios momentos, de los cuales interesa revisar la matanza, entendiendo éste como el clímax de la celebración, y como un momento significativo para asociarlo con la dimensión simbólica de la muerte de Raimundo Simbaña.

Es importante retomar la idea y “reconocer cómo la yumbada se ha convertido en un marco para dramatizar las tensiones reales pero, eso sí, en la escenificación de una falsa muerte pública, desorden programado en gran medida, para que emerjan las tensiones entre segmentos sociales y comunidades incompatibles o antagónicas”

(Simbaña 2011, 54). La interpretación teatralizada de una muerte pactada en la que hay dos yumbos contrarios. Uno de los personajes propicia un “asesinato mágico” (Salomon 1992, 457) del cual la consecuencia es el retorno a la vida, en un ajuste de cuentas programado entre opuestos que se complementan en el festejo. Efectivamente se teatraliza la muerte momentánea de un yumbo y la posterior restauración de la vida. Es un momento de catarsis expresado en el sacrificio mítico que se extiende a la comunidad que asiste al rito, “la celebración de una aniquilación o muerte de forma pública que se concibe como un asesinato mágico-religioso que permite [...] a los participantes purificarse para mejorar la vida y seguir viviendo en la ciudad” (101). La matanza propicia el lugar para el recambio y la purificación a través de “la muerte del Yumbo [que] representa el flujo continuo de la vida, el paso a otra dimensión que no es precisamente la negación de la anterior. Asimismo como lo representan los ‘movimientos’ del sol sobre la tierra, el ritual de la Yumbada representa los cambios cíclicos de los seres y el Cosmos” (Castillo 2013, 148). La muerte y resurrección del yumbo es un momento dramático en la celebración, la conjugación de la vida y la muerte, quitar y dar vida hasta el siguiente ritual.

La matanza es un instante para equilibrar a la colectividad, el rito “genera memoria y enseñanzas en la comunidad y otorga honor a sus mayores y espera que los otros, el público, la honren y la respeten” (Simbaña 2011, 70). En medio de la etapa final de la Danza de los yumbos, el baile se detiene por un instante, los yumbos pactan los roles que protagonizarán durante el rito, “[p]ara este momento la música se detuvo, no se escuchaba la Banda ni el pingullo pues el *mamaco* comenzó a tocar solo el tambor con un ritmo ligero y sostenido” (Castillo 2013, 126). Los roles se transforman, el baile se vuelca en teatralidad, los cuerpos de los yumbos se establecen firmes y empiezan a girar sus lanzas, “[a]sí se representa el movimiento de las ramas de los árboles; la ‘yumbada’ se convierte en la selva, donde cazador y presa andan por las sombras” (Salomon 1992, 464). Dos yumbos toman distancia e inicia una cacería, el perseguido “inculcado del desorden, de la confusión, del adulterio de la indiferenciación trágica, es ahora elevado como benefactor; la muerte violenta libera una energía equilibradora para la vida de la comunidad” (Simbaña 2011, 102). El *mamaco* “observa que los protagonistas de la Matanza están casi listos [y] comienza a entonar el pingullo junto al tambor, esta vez en un ritmo más lento que el anterior” (Castillo 2013, 128). Finalmente es muerto el perseguido y la violencia se vuelve un recurso positivo para la solución del conflicto. Al

principio, durante la preparación solamente el tambor marcó el ritmo, pero “cuando el ritual ha iniciado formalmente se incorpora el sonido del pingullo hasta el final del ritual” (174). El momento más crítico llega, el yumbo perseguido cae muerto por la lanza del yumbo cazador. El mono o monos empiezan a jugar con el cuerpo del fallecido, lo cubren y se divierten manipulando el cadáver.

Durnate el ritual se suspenden por un momento ciertas nociones, los valores se invierten, “[p]ara la yumbada lo sagrado es real (juego, drama, matanza y vuelta a la vida) y lo profano es irreal (la ciudad señorial y central). El ideal de la yumbada es abolir el tiempo profano y que todo se sacralice, porque vive en un tiempo verdadero en la danza ritual [...]” (Simbaña 2011, 102). La audiencia asiste a una muerte pública en medio de un bosque de yumbos, espectadores y yumbos más allá de sus valores personales toman partido por la víctima o el victimario.

Aunque la muerte ritual de uno de ellos, en la Matanza del Yumbo, produce la división del grupo: crea el caos, pero un caos que es ordenado con la renovación espiritual y física del Yumbo y como consecuencia la regeneración del orden colectivo que se expresa en el retorno a la hermandad y unión de los Yumbos luego de que el Cazador mediante sus conocimientos shamánicos lo trae a la vida, y a su vez es perdonado (Castillo 2013, 148).

En la confusa ejecución de roles el cazador es motivado a revivir al cazado, “los Monos hicieron sus gritos que invitaban a los Yumbos a silbar por el regreso de su hermano a este mundo y el *mamaco* comienza a tocar” (Castillo 2013, 132). Las melodías impulsan al cazador a reparar el acto violento y recurriendo a fuerzas de la naturaleza restituye la vida del caído. El simbolismo presente en la escena permite que la comunidad interiorice los sucesos y establezca una mirada acerca de la relación vida muerte, bien mal, bondad maldad. Todos pueden observar que “[a]l darle cacería al zaino,⁵⁷ el cual representa esta adversidad, simbólicamente se lo mata, pero seguidamente se restituye mágicamente su vida, para que renazca en un ser renovado” (Mullo 2009, 141). La muerte se configura en una transición necesaria para la restitución de la vida, dos planos en un mismo acontecimiento. Se conjugan lo milagroso con lo terrenal, el yumbo que mata, también desempeña el papel de dador de vida, pasa de ser visto con rechazo como

⁵⁷ Existen varias lecturas e interpretaciones en torno al ritual yumbo de la matanza. Algunos plantean que es una persecución entre hermanos, otros mencionan que es la persecución de un cazador a un cerdo, y, hay quienes dicen que el hermano perseguido trasmuta en un animal selvático salvaje.

cazador, a ser visto con beneplácito al devolver la vida a otro de los suyos. En definitiva, “[l]a yumbada tiene en su visión del mundo una realidad física y sobrenatural que va desde el sacrificio y matanza para llegar a una armonización y equilibrio” (Simbaña 2011, 70). Se sucede una doble ruptura del desarrollo natural de los procesos de vida y muerte. Romper con la vida al asesinar, y romper con la muerte al restaurar la vida, todo queda restituido al punto inicial, luego de configurarse un entramado de sentidos contradictorios.

En ese sentido la matanza es percibida como “un sacrificio humano cancelado por una resurrección” (Salomon 1992, 476). En síntesis, son algunas las acciones desarrolladas, “[e]l mito de la yumbada se consolida en persecución, agonía, muerte, resurrección y viceversa” (Simbaña 2011, 70). Al parecer es una teatralización bastante simple, pero que guardan una carga simbólica de renovación para la comunidad. En principio se podría percibir como simple violencia, pero “[p]or el contrario se trata de un ritual de renovación que propiciará el bienestar de la comunidad, el equilibrio y la armonía” (Castillo 2013, 144). Una ritualidad en la que el protagonismo no está únicamente en los actores directos, porque la música juega un papel significativo, “los sonidos musicales interpretados por el tambonero pingullero implican una demarcación de los territorios, así como una construcción social de las realidades y de las identidades locales” (Simbaña 2011, 11). El pingullero asume su papel en el rito y sabe que su música estructura el desarrollo de toda la puesta en escena. El rol que desempeña le atribuye una significación relevante, la que le confiere jerarquía dentro de la comunidad, “[e]l pingullero puede dar hasta bendiciones, la gente le tiene una veneración especial” (Naranjo 2007, 827). El mamaco es un referente para La Yumbada durante la celebración y en general es significativo para toda la comunidad.

En analogía con la matanza, la muerte de uno de los integrantes, participantes, o personas significativas por su aporte para La yumbada, se convierte en un acontecimiento cargado de sentidos. Al igual que en la relación cazador cazado, el momento de la muerte de Raimundo Simbaña se presta para poner a circular una serie de significaciones. La comunidad renueva los lazos en su rencuentro en torno a la muerte; se restituye la posibilidad de continuar a partir de la pérdida, se establece un vínculo nuevo con el sujeto que fallece. En definitiva, la muerte convoca a la continuación más que al cierre, y asumiendo que “[e]l pingullero es el eje fundamental de las fiestas, tanto así que su muerte

significa la muerte del rito” (830). Esa muerte ritual, al igual que la del perseguido en medio de la selva de yumbos, será un puente hacia la restitución simbólica de la vida. La posibilidad de extender la memoria más allá de la vida, la conjunción de las relaciones y aprendizajes compartidos en vida y compartidos en muerte. En Raimundo Simbaña se reconfiguran las relaciones en su comunidad. Los compromisos se renuevan, el recuerdo convertido en experiencia se materializa en aprendizaje. La figura del personaje despedido afianza las relaciones en La Yumbada. Los yumbos participan del rito mientras la comunidad expectante dimensiona la incidencia de Raimundo Simbaña en la vigencia de la expresión cultural viva. En definitiva, su muerte constituye el momento para reconfigurar el sentido de la vida, la muerte, la cultura y el valor del oficio del pingullero en la comunidad. Los yumbos mientras danzan despidiendo el cuerpo, parecen buscar su resurrección.

Conclusiones

El camino del método

Raimundo Simbaña, el sencillo agricultor de la periferia de Quito fue el motivo de este proceso de investigación. El músico que entregado con dedicación al aprendizaje de varios instrumentos, dedicó su vida a participar de la cultura local. El niño que con tan solo nueve años descubrió los sonidos del pingullo. El mamaco que durante toda su vida acompañó a las yumbadas. Ese sujeto que con su actividad cotidiana trascendería su figura cotidiana, consolidándose como un personaje relevante para su comunidad. El que con su vida se configuraría en reflejo de la identidad colectiva, y que con su voz en narrador de su entorno. Aquel personaje fue materia de este trabajo en el que se procuró configurar su historia de vida. Una narración que resultó del intercambio dialógico entre los múltiples actores que intervinieron en el proceso social de su formación, a partir de la asimilación del entorno al cual se circunscribió la existencia de los sujetos.

La delimitación del campo en el que se inscribe un objeto de estudio, viabiliza la producción sustentada del proceso de investigación. En ese sentido, la indagación en la existencia de Raimundo Simbaña generó una estructura narrativa configurada desde el campo de la memoria y el método biográfico. El diálogo personal como recurso para obtener la información, suministró datos concretos y subjetividades a la investigación. El proceso de mediación y el acercamiento directo a las voces se constituyeron en el elemento articulador para la narración. La confluencia de estos elementos establecieron el marco de acción en el cuál se expresó la memoria del personaje.

Para reconstruir la memoria del pingullero, aparte de su voz y la de sus cercanos, la búsqueda remitió a la indagación histórica. Además confluieron la reflexión subjetiva de los testimoniantes y la de los autores del presente trabajo. En el caso de una expresión cultural como La Yumbada, se requirió de bibliografía especializada, la misma que pudo resultar limitada. Por otro lado, la narración en primera persona fue la posibilidad de acercamiento al personaje, la oportunidad de reconocer a Raimundo Simbaña en sus propias palabras, al menos en dos momentos del documento. En ese sentido, el trayecto de la vida del personaje quedó materializado en un relato que provee significaciones su existencia. De tal modo que la narración pueda desentrañar aspectos que no se expresan en otro tipo de registro.

El acumulado simbólico del personaje se manifiesta al momento de su muerte. Al igual que la ritualidad impresa durante la matanza en La Yumbada, la muerte del personaje se convirtió en el momento para la despedida y el retorno. La posibilidad de renovación y reconfiguración de las relaciones sociales. El momento para la catarsis colectiva. El despliegue ritual en medio de la conmoción provocada por la muerte, que anuncia el fin de una forma de relación y la generación de otra nueva. El pingullero se transforma al momento de la muerte en recuerdo y canaliza una relación renovada en los compromisos proyectados a pretexto de su muerte. El personaje es acompañado en su lecho con la misma ritualidad que implicó su participación en la danza cuando vivo.

El recuerdo en el legado de la memoria

Las sensibilidades expresadas por fuentes e investigadores durante el proceso de reconstrucción de la memoria, establecen el marco para fijar lo que se evoca. Los sujetos en el ejercicio de recordar se remiten a su realidad inmediata, jerarquizan lo que consideran relevante a partir del ejercicio testimonial conducido por la investigación. En esta operación de remitirse al pasado “[s]on los individuos los que recuerdan en sentido literal, físico, pero son los grupos sociales los que determinan lo que es ‘memorable’ y cómo será recordado” (Burke 2006, 66). El relato individual en la reconstrucción de la vida del personaje, se complementa en colectivo. El momento en que los sujetos dialogan y construyen los sentidos colectivamente, validan lo que es o no significativo para la comunidad. Considerando que esos sentidos responden a múltiples variables que circulan y se reconstruyen en la misma colectividad.

Raimundo Simbaña como personaje cobra relevancia al momento de la validación colectiva durante el relato. Lo trascendente del personaje es el resultado de esas significaciones socialmente construidas. Es un proceso que implica la reconstrucción de la identidad a partir de la jerarquización de un personaje significativo para la comunidad. Esa relevancia del personaje surge de la relación cotidiana, son las comunidades las que definen quien es significativo o no. En cambio los sentidos que circulan en torno a la memoria de Raimundo Simbaña radican en quien narra y además en quien escribe su historia. El relato expuesto parte del testimonio del personaje, además de las voces de quienes compartieron su espacio colectivo y relatan sus experiencias, eso delimita el alcance de la significación, con la incidencia también de quien conduce y organiza los

relatos. El intercambio de sentidos radica en “[e]l poder de las ideologías dominantes y los mitos, pero también el poder de quién cuenta estas historias de imbuir estas formas con sus propios significados, con su propia subjetividad” (James 1992, 23). Sin dejar de pensar en la complejidad que implica el relato desde lo cotidiano, debido a que reflejan las contradicciones mismas de la vida. Los testimoniantes comparten el espacio social con el personaje y revelan historias que “[...] inevitablemente involucran contradicciones no resueltas, silencios, olvidos, temas conflictivos” (23). En la representación de Raimundo Simbaña expuesta en el trabajo de investigación, si bien se enfatiza en las evocaciones coincidentes y complementarias, los testimonios expresaron también la complejidad de ciertas problemáticas planteadas por los sujetos entrevistados. Es decir, lo explícito de la cotidianidad se conjuga con lo subjetivo de sus interpretaciones para exponer una lectura que resulte en una representación del personaje.

El valor de esos recuerdos cotidianos radica en la posibilidad de revisarlos a la luz de la historia de vida, para validar su legitimidad en el colectivo. En el caso del Mamaco de Calderón Raimundo Simbaña, el relato de su vida es fruto de un proceso reinterpretativo, en primera instancia de sus allegados y en segunda instancia de los investigadores. La historia de vida del personaje se establece como una mirada que alimentará nuevamente a las significaciones circulantes en la comunidad. La muerte del personaje marca el tiempo de inflexión para el desarrollo de relatos, historias, mitos, leyendas. Es el momento en que el personaje físico desaparece y da paso al personaje símbolo.

Al igual que en el ritual de la matanza o en la despedida que implica la muerte del personaje, se hace posible la renovación. Los testimoniantes que comparten con el personaje aportan para desarrollar interpretaciones que pueden incluso reconfigurar la memoria colectiva. El momento de la muerte para La Yumbada, es la renovación de los lazos y el surgimiento de una nueva forma de relación. En ese sentido, la memoria de Raimundo Simbaña trasciende de lo físico a lo simbólico, el momento que el relato reconfigure el valor de la memoria colectiva. Cuando las historias y relatos generados en comunidad circulen y renueven los lazos de identidad.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. 2007. *El Espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Beverley, John. 1987. Anatomía del testimonio. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIII, N° 25, 7 - 16. Lima. <https://vdocuments.mx/anatomia-del-testimonio-john-beverley.html>
- Bordieu, Pierre. 1998. “La ilusión biográfica”. En *Cuadernos de literatura*, editor Marcelo Villena, traductora Adriana Blajos, 9: 5 - 16. La paz: Facultad de humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA.
- Breilh, Nathalia. 2017. *La patrimonialización como un recurso para la preservación de la fiesta andina. Caso la Yumbada de Cotacollao*. Disertación previa a la obtención del título de Antropóloga con mención en Antropología Sociocultural. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Burke, Peter. 2006. “La historia como memoria colectiva”. En *Formas de historia cultural*, 65-85. Madrid: Alianza.
- Camacho, Margarita. 2018. *Cosmovisión de la muerte en el ritual festivo del día de difuntos en cementerios de Quito y sus alrededores*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. <http://hdl.handle.net/10644/6369>
- Carnovale, Vera. 2006. “Memoria y política en la situación de entrevista”. En *Historia, memoria y fuentes orales*, compiladores Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga, 29 - 44. Buenos Aires: Ediciones Memoria Abierta.
- Castillo, Daniela. 2013. *Análisis semiótico de las manifestaciones culturales, identidad y formas de comunicación en la Yumbada de Cotacollao*. Trabajo de grado previo a la obtención del título de Licenciada en Comunicación Social. Quito: Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social.
- Cerón, Bayron. 2019. Entrevista personal por los autores. 20 marzo.
- Civallero, Edgardo. 2017. *Pinkillo, un acercamiento inicial*. Madrid: Edición digital. www.academia.edu/32024920/Pinkillos.pdf
- Chárriez, Mayra. 2012. “Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa”. En *Revista Griot*, 5(1): 50 - 67. Universidad de Puerto Rico. <https://revistas.upr.edu/index.php/griot/article/view/1775/1568>

- Fernández, Francisca y Francisca Michel. 2014. “Resignificación de la muerte en los andes: la festividad del Wiñay Pacha o todas almas en Santiago de Chile”. En *Revista Antropologías del Sur* N°2, 55 - 65. Chile: Escuela de Antropología Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <http://revistas.academia.cl/index.php/rantros/article/view/842/966>
- Fine-Dare, Kathleen. 2007. “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”. En *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión*, compiladores William F. Waters y Michael T. Hamerly, tomo II: 55 - 72. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Izco, Xavier. 2017. *Conociendo Quito. El noroccidente del DMQ, un territorio de alta biodiversidad, cultura y emprendimientos sostenibles*. Quito: Instituto de la Ciudad.
- James, Daniel. 1992. “Historias contadas en los márgenes. La vida de Doña María. Historia oral y problemática de géneros”. En *Entrepasados Revista de Historia*. Año II. No. 3: 7 - 24. Buenos Aires: Juan Suriano.
- _____. 2004. “Escuchar en medio del frío. La práctica de la historia oral en una comunidad de la industria de la carne Argentina”. En *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, 123 - 159. Buenos Aires: Manantial.
- Jara, Holguer. 2005. “La presencia milenaria de los yumbos”. En *Patrimonio de Quito* 02: 55 - 59. Diciembre. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL.
- Kornblit, Ana. 2007. “Historias y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas”. En *Metodologías cualitativas en ciencias sociales*, coordinadora Ana Lía Konrblit, 1: 15 - 33. Buenos aires: Editorial Biblos.
- Males Carlos. 2019. Entrevista personal por los autores. 17 marzo.
- Mullo, Juan. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura.
- Naranjo, Marcelo. 2007. “Música, danza y teatro popular”. En *La cultura popular en el Ecuador*, tomo XV Pichincha, capítulo X, 810 - 881. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.

- Paredes, Jaime. 2019, Entrevista personal por los autores. 17 marzo.
- Portelli, Alessandro. 2016. *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Pujadas, Joan. 2000. El método biográfico y los géneros de la memoria. *En Revista de Antropología Social*, 9: 127 - 158. Universidad Rovira i Virgili. revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/viewFile/RASO0000110127A/9967
- Pujadas, Juan. 2002. “El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales”. *En Cuadernos metodológicos* 5. Centro de investigaciones sociológicas. www.uv.mx/mie/files/2012/10/MetodoBiografico.pdf
- Ricoeur, Paul. 2003. “El Testimonio, El archivo, La prueba documental.” *En La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Romano, Margarita. 2013. *Análisis semiótico de la manifestación y reproducción de expresiones culturales indígenas y mestizas durante la Yumbada de Cotacollao, contadas desde sus actores y visibilizadas mediante la producción de un video documental*. Trabajo de grado previo a la obtención del título de Licenciada en Comunicación Social. Quito: Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social.
- Rubio, Graciela. 2013. “Memoria, ciudadanía y lo público en la elaboración del pasado reciente en la experiencia chilena”. *En Memoria y sociedad*, 164 - 183. Bogotá. <http://www.scielo.org.co/pdf/meso/v17n35/v17n35a10.pdf>
- Salomon, Frank. 1992. “La ‘Yumbada’: un drama ritual quichua en Quito”. *En Ciudades de los andes. Visión histórica y contemporánea*, compilador Eduardo Kingman Garcés, 457 - 480. Quito: Institut Francais d' Études Andines.
- Sarlo, Beatriz. 2005. “Crítica del testimonio: sujeto y experiencia”. *En Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, 27 - 58. Buenos Aires: Siglo veiniuno editores Argentina s.a.
- Sautu, Ruth. 1999. “Estilos y prácticas de la investigación biográfica. *En El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*, compiladora Ruth Sautu, 21 - 60. Buenos Aires: Fundación Editorial de Belgrano.

- Simbaña, Freddy. 2011. *La yumbada de La Magdalena y su violencia ritual*. Tesis para obtener el título de maestría en antropología. Septiembre. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO.
- Simbaña, Julián y Simbaña, Blanca. 2019. Entrevista personal por los autores. 3 marzo.
- Simbaña, Miguel y Simbaña, Verónica. 2019. Entrevista personal por los autores. 26 febrero.
- Suquillo, Luis. 2019. Entrevista personal por los autores. 1 marzo.
- Trujillo, Jorge. 2005. "Yumbos y yumbadas en Quito". En *Patrimonio de Quito* 02: 64 - 73. Diciembre. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL.
- Traverso, Enzo. 2007. "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, compiladoras Marina Franco y Florencia Levín, 67 - 96. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.

Anexos



(1) Yumbada, Carapungo, 2016. Fotografía: Gabriela Arguello.



(2) Personajes de La Yumbada y un músico, de izquierda a derecha: yumbo, yumba, yumbo mate, músico de orquesta, pingullero y mono, San Luis de Calderón, 2016. Fotografía: Vinicio Benalcázar.



(3) Raimundo Simbaña, San Luis de Calderón, 2016. Foto: Proyecto Calderón Memoria, archivo en línea.



(4) Raimundo Simbaña junto a la Yumbada del Inca. s.f. Foto: Carlos Males, archivo familiar.



(5) Raimundo Simbaña junto a la Yumbada de Calderón, s.f. Foto: Miguel Ángel Simbaña, archivo familiar.



(6) Raimundo Simbaña, s.f. Foto: Enrique Simbaña, archivo familiar.



(7) Raimundo Simbaña ejecutando tambor y pingullo, s.f. Foto: Enrique Simbaña, archivo familiar.



(8) Raimundo Simbaña junto a la Yumbada de Calderón, 1998. Foto: Enrique Simbaña, archivo familiar.



(9) Raimundo Simbaña a los 90 años interpretando el violín, San Luis de Calderón, 2016.
Fotografía: Vinicio Benalcázar.



(10) Traslado del cuerpo de Raimundo Simbaña, Centro Parroquial de Calderón, 2018.
Fotografía: Vinicio Benalcázar.