



REVISTA SARANCE

Sonidos y gestos del luto entre los Kichwa Otavalo. Una investigación etnomusicológica en los Andes septentrionales de Ecuador ¹

*Sounds and Gestures of Mourning among the Kichwa Otavalo. An Ethnomusicological
Study in the Northern Ecuadorian Andes*

*Kichwa Otavalo runakunapa wañuymanta uyariykuna. Hana Antis Ecuador
mamallaktamanta taki yachaykunata taripay*

Matteo Carrozza

matteo.carrozza@uniroma1.it

 ORCID: 0009-0002-9716-090X

Università degli Studi di Roma. La Sapienza.

(Roma. Italia).

Revista Sarance

ISSN: 1390-9207

ISSNE: e-2661-6718

Fecha de recepción:

16/09/2025

Fecha de aceptación:

19/11/2025

Resumen

El artículo explora la concepción de la muerte y los ritos funerarios de adultos entre los Kichwa Otavalo, pueblo indígena originario de la provincia de Imbabura (Andes septentrionales del Ecuador), a partir de una investigación de campo realizada en los cantones de Otavalo y Cotacachi entre 2022 y 2024. Con base en los estudios de antropología de la muerte y de etnomusicología, se analiza el valor funcional de las expresiones sonoras, coreúticas y gestuales en el proceso de superación del luto dentro de una cultura con una noción circular del tiempo. Según la perspectiva émica, la música, la danza y las ofrendas de alimentos constituyen los principales medios mediante los cuales el mundo de los vivos puede entrar en contacto con el de los ancestros. Las piezas instrumentales acompañan todos los momentos del duelo. Además de estas, cada fase posee acciones sonoro-gestuales propias: juegos y gritos rituales durante el velorio; lamentaciones fúnebres (en ocasiones interpretadas incluso en los días previos) y danzas circulares en el

Cita recomendada:

Carrozza, M. (2025).
Sonidos y gestos
del luto entre los
Kichwa Otavalo.
Una investigación
etnomusicológica
en los Andes
septentrionales de
Ecuador. *Revista
Sarance*, (55), 17 -
41. DOI: 10.51306/
ioasarance.055.02

¹ Este trabajo se realizó en dos fases, que se verán reflejadas en los ejemplos y material recolectado. La primera, en el año de 2022, y la segunda en el 2024. Esta segunda etapa se realizó como parte de una estancia de investigación de 3 meses en el Instituto Otavaleño de Antropología.



entierro; cantos fúnebres y oraciones en la conmemoración. Finalmente, la particular relación que los Kichwa establecen con los muertos se manifiesta anualmente en el Día de los Difuntos mediante las visitas masivas a los cementerios indígenas locales para organizar abundantes banquetes funerarios acompañados por interpretaciones musicales de diferentes formas, que van desde los grupos panandinos modernos hasta los más tradicionales *ángel kalpay*, niños y jóvenes que rezan por los difuntos haciendo sonar una campana.

Palabras clave: música; ritual funerario; muerte; kichwa; indígena; etnomusicología

.....

Abstract

*This article explores the conception of death and the funerary rites of adults among the Kichwa Otavalo, an Indigenous people of the northern Ecuadorian Andes (Imbabura province), based on fieldwork conducted in the cantons of Otavalo and Cotacachi between 2022 and 2024. Drawing on studies in the anthropology of death and ethnomusicology, the functional value of sonic, choreutic, and gestural expressions in overcoming grief is analyzed within a culture that conceives of time as circular. From an emic perspective, music, dance, and food offerings constitute the main means through which the world of the living can come into contact with that of the ancestors. Instrumental pieces accompany all stages of mourning. In addition to these, each phase includes its own sound-gestural actions: ritual games and shouts during the wake; funeral laments (sometimes performed in preceding days) and circular dances at the burial; along with funeral songs and prayers during cemetery commemorations. Finally, the distinctive relationship that the Kichwa establish with the dead is manifested annually on the Day of the Dead through mass visits to local Indigenous cemeteries to hold abundant funerary banquets accompanied by all kinds of musical performances, ranging from modern pan-Andean groups to the more traditional *ángel kalpay*, in which children and youths pray for the deceased while tolling a bell.*

Keywords: Music; Death ritual; Death; Kichwa; Indigenous; Ethnomusicology

.....

Tukuyshek

Kay killkaypimi rimarin Hana Antis Ecuador mamallaktamanta, Imbabura markapi imasha Kichwa Otavalo ayllullaktakuna shuk hatun runa wañukpika imashalla aylluta kunpan. Kay taripaytami ruralishka ishkay waranka ishkay chunka watamanta, ishkay waranka ishkay chunka chushku watakaman wañuymanta kawsaykunata Otavalo kitillipi, Cotacachi kitillipash tapuchishpa pallashkata. Kay killkaytaka wañuymanta yachaykunata antropología ukumanta yuyaykunawan wankurishpa yuyarishka kan shinallatak, runakunapa takina yachay yuyaykunawanpash wankurishpa rikushkami. Chaypami, mayhan pitapash chinkachishpa yallihukpika rikuna imashalla wakan, takin, tushun, kuyurin chay llakita alliyachinnkapak. Kay pachaka muyuhunmi yashpapash shinaman llakitaka yallinka. Runa kawsay ukupika,



takipash, tushuypash, mikunata karanakunapash maymanta tiyana kan, chayta rurashpami wañushkakunawan chayshuk pachaman alli richun yashpa kunpay kan. Chayta rurankapakka, tawka tunukunatami shukwan shukwan takin. Kaypa katika wakaytapash wakan, kaparin: velashpa pukllan, mañashpa kaparin; chaypa katipi wandyan — wakinpikarin puntamanta ña shina rurashpa katimun— allpapi pampankapakka muyushpa tushun; wañuymanta takin, ashtakata mañan. Tukuriypika rikurin imasha Kichwa runakunaka Aya Marka Punchapi wañushka ayllukunawan pakta tuparinata maskan, chaypaka runakunapa ayapampaman ashtakapacha rin, chaypika sumaklla mikunawan altarkunata churan, kaykunataka takikunawan kunpashpa yallin. Kay takikunataka antismanta runakunapa takiwan, shinallatak wawakuna, wambrakuna angel tikrashpa shina shutirishkakunata mañachun minkan, paykunaka shuk campanatami wakachishpa mañan.

Sapi shimikuna: taki; wañushkata kunpay; wañuy; runa; etnomusicología.



1. Introducción

La humanidad, desde sus inicios, ha desarrollado prácticas simbólicas destinadas a resolver la crisis existencial y social desencadenada por la muerte. Estas acciones rituales son funcionales para superar el luto e integrar al difunto en la comunidad de los muertos. En este sentido, las expresiones sonoras y gestuales en los ritos funerarios marcan la transición del grupo hacia un nuevo estatus positivo, garantizando su éxito. A través de la celebración de la muerte, los hombres, en todo lugar y tiempo, reafirman la vida².

Los Kichwa Otavalo, pueblo indígena originario de la provincia de Imbabura, ubicada en los Andes septentrionales de Ecuador, tienen una concepción fundamentalmente circular del tiempo, inscrita en un sistema religioso caracterizado por el sincretismo del culto heliolátrico andino con el cristianismo impuesto por los colonizadores españoles³. La noción de tiempo cíclico también se revela a nivel lingüístico a través de las palabras kichwa *ñawpa* y *washa*: *ñawpa* indica, en el nivel espacial, “lo que está delante”, mientras que con el valor temporal se refiere a “lo que ha pasado”; al contrario, *washa* significa “lo que está detrás”, pero también “lo que está en el futuro”.

La muerte, para los Kichwa Otavalo, coincide con el paso de la vida en el mundo de los vivos (*kay pacha*) a aquella en el mundo de los muertos (*chayshuk pacha*). Este paso está asistido por un sistema ritual específico, caracterizado por prácticas musicales y gestuales (coreúticas y lúdicas), mediante las cuales se garantiza el desapego del difunto del tiempo presente y su integración en la comunidad de los antepasados. La creencia en una vida efectiva después de la muerte implica que los vivos deben alimentar regularmente a los difuntos. En la relación entre los vivos y los muertos, las expresiones coreútico-musicales, el elemento acuático⁴ y el intercambio de alimentos adquieren una función mediadora fundamental entre los dos mundos. Así que cada fase de la vida de

² El marco teórico fundamental sobre ritos de paso y rituales funerarios se encuentra en la tríada clásica de Van Gennep (1909), Hertz (1928) y Eliade (1948); véase también, para un análisis antropológico de la muerte y su dimensión regenerativa: Thomas (1975), Huntington & Metcalf (1979) y Bloch & Parry (1982). Para una revisión más reciente, véase Davis (2017).

³ Para una introducción general a la cosmovisión andina, véase Estermann (2006). Para un estudio específico de la espiritualidad de los Kichwa Otavalo, véase Cachiguango & Pontón (2010).

⁴ El agua se considera un ser vivo capaz de relacionar el “mundo de arriba” con el “mundo de abajo”, el cielo con la tierra, la temporada de sequía con la estación de lluvias (Estermann, 2006; Cachiguango & Pontón, 2010).



los Kichwa Otavalo está marcada por acciones musicales y ofrendas ceremoniales que marcan los momentos más significativos.

Según la perspectiva émica, el medio privilegiado a través del cual los vivos, los muertos y los espíritus de la naturaleza entran en contacto es la acción coreútica⁵. La danza tradicional de los Kichwa Otavalo consiste en un movimiento circular basado en el gesto y el sonido del zapateo. Los bailarines, con coordinación y compostura, levantan un pie y bajan enérgicamente el otro, marcando un ritmo binario que sigue la agógica de la música de acompañamiento. El movimiento “en espiral” de la danza kichwa refleja la concepción andina del tiempo circular, manifestándose como la concreción del universo andino (*pacha mama*) (Cachiguango, 2006, p. 26). Materializar la idea del tiempo cíclico permite a los humanos ejercer control sobre fenómenos que de otro modo serían inmanejables e impredecibles. Como afirma Curt Sachs, la reproducción de la naturaleza cíclica del calendario agrario asegura la regularidad de los fenómenos relacionados con él, asegurando la continuación de la vida (Sachs, 1933). Por lo general, el desarrollo circular de la danza kichwa alterna periódicamente el sentido horario y antihorario. Sin embargo, a partir de la documentación recogida en el trabajo de campo, se observa que un rasgo distintivo de los ritos funerarios de los Kichwa Otavalo, que los diferencia del resto de las ceremonias que celebran, es el predominio de movimientos circulares en sentido antihorario desprovistos de zapateo.

El siguiente artículo resume los resultados de una investigación que se llevó a cabo entre los Kichwa de la provincia de Imbabura, en los cantones Otavalo y Cotacachi, en dos fases distintas: de noviembre de 2022 a septiembre de 2023, y de septiembre a diciembre de 2024⁶. Durante los periodos de permanencia en el campo se documentaron las prácticas rituales asociadas al velorio, al entierro y a la conmemoración de los muertos en sus contextos funcionales. Finalmente, fue posible asistir a la fiesta del Día de los Difuntos en 2022 y 2024⁷.

⁵ Michelle Wibbelsman afirma que los kichwa, al danzar, se convierten en *human chakana*: intersecciones entre los diversos mundos del universo andino (Wibbelsman, 2009).

⁶ Durante estos tres meses, el autor de este artículo fue acogido por el Instituto Otavaleño de Antropología, al que agradece su disponibilidad. Otro agradecimiento especial se expresa a la comunidad kichwa, cuya colaboración, generosidad y apoyo hicieron posible la realización de estas documentaciones sensibles.

⁷ Además, se registraron fuera del contexto de uso tres ejemplos de *vacación*. Esta forma musical se interpreta con arpa o violín durante los funerales de niños y de jóvenes solteros, eventos a los cuales no fue posible asistir. Para profundizar sobre el rito funerario dedicado a los niños, diferente del celebrado para los adultos, se remite a Schechter (1992).



2. Metodología

La investigación de campo se llevó a cabo principalmente mediante grabaciones audiovisuales de las prácticas coreutico-musicales en sus respectivos contextos funcionales. Se adoptó un enfoque dialógico basado en el modelo teórico-metodológico del *dialogic editing* elaborado por Steven Feld (1987), por lo que se previó la participación activa de la comunidad kichwa en los procesos de reflexión y producción de los datos. Se redactó, por lo tanto, una etnografía basada en la relación de reciprocidad entre investigador e interlocutores, y se valorizó tanto los puntos de vista éticos como los émicos⁸.

Las documentaciones fueron analizadas desde una perspectiva semiótica, es decir, los sonidos fueron entendidos como signos que vehiculan determinados significados contextuales (cfr. Beaster-Jones, 2019). Al igual que las lenguas habladas, la música no es un lenguaje universal, sino más bien un comportamiento compartido por todos los seres humanos⁹. Es necesario considerar que las razones y los valores de las expresiones sonoras varían según cada contexto. Sin embargo, en las culturas tradicionales suele existir una estrecha conexión entre las estructuras cosmológicas y el pensamiento musical. A propósito, Feld observa:

For any given society, everything that is socially salient will not necessarily be musically marked. But for all societies, everything that is musically salient will undoubtedly be socially marked. (Feld, 1984, p. 406)

3. Velorio

El funeral de los Kichwa Otavalo se articula en dos noches de velorio en la casa del difunto, luego un tercer día en el que se celebra misa en la iglesia y se realiza el entierro en el cementerio. El cuerpo, antes de ser colocado en el ataúd, se rocía con agua y romero. El uso de esta hierba aromática cumple con el propósito material de prevenir los malos olores, pero también cumple la función simbólica de ahuyentar las energías negativas emitidas por el cadáver¹⁰. Después de eso, el cuerpo se envuelve con un paño blanco (*maito*)¹¹. A veces, se colocan

⁸ El término “émico” se refiere a la perspectiva interna de una cultura, es decir, a lo que corresponde al “punto de vista del nativo”. Por el contrario, “ético” remite a la perspectiva externa del observador. Para el uso de estos términos en el ámbito etnomusicológico, véase Giannattasio (1992).

⁹ Sobre la relatividad cultural del concepto de “música”, se remite a textos clásicos de la etnomusicología: Merriam (1964).

¹⁰ En los ritos funerarios, el cadáver a menudo se carga con energías negativas que se eliminan ritualmente. Véase De Martino (1958), Bloch & Parry (1982), Davies (2017).

¹¹ Curiosamente, se sigue la misma práctica para cuidar a los recién nacidos.



ramitas de romero, rosarios o efectos personales sobre los restos. El ataúd se coloca en la sala común de la casa sobre una estructura elevada, rodeado de velas doradas, cruces y flores. Detrás del ataúd se monta una poderosa cortina púrpura, mientras que a los pies se colocan cestas de plástico con alimentos (panes, frutas, huevos), un platillo con dinero, una comida caliente y una foto de la persona fallecida.

Gradualmente, la casa se llena de familiares y varios miembros de la comunidad que acuden a visitar a los dolientes, entregando canastas de comida o bebida. Los presentes son invitados a sentarse, mientras que las mujeres se encargan de preparar alimentos en abundancia para servir a los huéspedes. Al lado del ataúd, sentado o de pie, el maestro de ceremonias (*taita maestro*) canta el rosario (Ave María, Padre Nuestro, Dios te salve María) en forma responsorial junto con los asistentes.

Se documentaron dos ritos. En el primero, en la comunidad de San Luis de Agualongo, la persona fallecida era una mujer anciana. Durante la tarde y la noche del velorio, algunas mujeres realizaron lamentaciones fúnebres que, debido a la falta de confianza con la familia, no fue posible registrar. En el segundo, en Otavalo, no se cantó ningún llanto ritual. En esta ocasión, los familiares del fallecido, un hombre de aproximadamente cuarenta años, permitieron la filmación del evento. Este velorio estuvo acompañado por fandangos y sanjuanitos¹² tocados por un grupo de amigos del difunto con arpa, quenás, guitarras, violines y bandolín, intercalando las piezas musicales con recreaciones

¹² El sanjuanito y el fandango son géneros musicales tradicionales de los Kichwa Otavalo. No es esta la ocasión para discutir adecuadamente la historia y evolución del sanjuanito, desde su repertorio popular tradicional hasta su consolidación como género nacional. Aquí solo se citan algunos de los textos más relevantes: Mullo Sandoval (2009); Wong (2013); Coba Andrade (2021). Es necesario, en cambio, señalar el debate en torno a la relación entre sanjuán y sanjuanito, entre quienes afirman su sinonimia (Banning, 1991) y quienes destacan diferencias formales sustanciales (Vallejo, 2014). Según los Kichwa, ambos términos son casi siempre intercambiables, es decir, la adición del sufijo diminutivo depende simplemente del grado de devoción al santo. Sin embargo, en este artículo se aplica una diferenciación para referirse a dos formas reconocidas por la comunidad como distintas: con sanjuanitos se hace referencia a una composición musical bipartita heterorrítmica con compás anapesto (u u — u u — o — — u u —), generalmente interpretada por conjuntos pan-andinos, grupos musicales y en arpa; con sanjuán se indica, en cambio, una pieza bipartita heterorrítmica con compás spondeo (— —) marcado por el zapateo. Estos últimos se tocan tradicionalmente con armónica, melódica y flautas trasversas de caña (*gaitas*) durante la fiesta solsticial de San Juan-Inti Raymi. La única excepción se ha registrado en la parroquia Imantag (cantón Cotacachi), donde a veces se marca un ritmo anapesto con los pies tocando cordófonos. El fandango se toca tradicionalmente durante los velorios de niños y los matrimonios, acompañando una danza en pareja omónima, aunque se puede ejecutar también en otros contextos funerarios, sin acción coreutica. Véase: Kockelmans (1989); Peña Mosquera (2020).



de recuerdos felices de la persona que murió prematuramente. Al llegar al sitio, al final de la tarde, se observó un grupo musical de la parroquia interpretando canciones de contenido religioso. En contextos funerarios, cantar y tocar en grupo es una actividad colectiva que ayuda a los dolientes a compartir el dolor, algo que se percibe simbólicamente como un opuesto al sufrimiento individual¹³.

Sin embargo, en ambas ocasiones, el elemento sonoro que más caracterizó las ceremonias fueron las carcajadas. De hecho, en los ritos funerarios de los Kichwa Otavalo se busca constantemente el expediente cómico, espoleando bromas y chistes para arrancar una risa, sobre todo, a los familiares cercanos del difunto. La tradición funeraria kichwa codifica la risa a través de un ritual que consiste en un juego de equipo llamado *chunkana*, cuyas raíces se rastrean hasta la época prehispánica (Hartmann, 1980). Esta práctica todavía se mantiene vigente hoy en día, aunque en una medida considerablemente reducida respecto al pasado. En los dos casos documentados, solo la familia de Otavalo organizó los ritos funerarios relacionados con el velorio, que constan de dos fases: el juego del *chunkana* y el grito ritual del *wantyay*.

3.1. *Chunkana: los juegos rituales*

El *chunkana* es un ritual lúdico que comienza a la medianoche de la última noche del velorio y se prolonga hasta las 5:00 de la mañana. De acuerdo con la tradición, solo pueden participar los hombres, aunque actualmente se acepta la participación de mujeres. Cerca de la hora de inicio, se libera un amplio espacio frente al ataúd y se coloca en el suelo un paño rectangular blanco (*fachalina*), en cuyo centro se coloca una vela (Fig. 1). Los asistentes se ofrecen voluntariamente como jugadores. Estos se dividen en dos equipos de igual número de participantes, y a cada equipo se le asigna veinticuatro granos de maíz que deberán mantenerse ocultos bajo la doblez de dos esquinas opuestas del paño (arriba a la derecha y abajo a la izquierda). Además, se queman parcialmente seis granos, de modo que aparezcan amarillos por un lado y negros por el otro. Luego, el oficiante elige a otro jugador *inter partes* como juez, quien deberá sostener una vela encendida en la mano, durante toda la duración del rito. Él será el único jugador que podrá interactuar con el oficiante. El inicio del juego lo marca el *taita maestro*, quien invita a los jugadores a arrodillarse a los pies del ataúd para un momento de oración. Posteriormente, los jugadores se sientan en el suelo alrededor del paño.

¹³ Sobre el valor de las ejecuciones musicales grupales por la superación del duelo, véase Caswell (2012).



Cada jugador, por turnos y en sentido antihorario, lanza los granos quemados, cuidando que no salgan nunca del paño. El jugador desplazará los granos ocultos de un lado al otro, dejando visibles tantos granos como hayan caído del lado negro, quemado. Gana el equipo que primero termine con los 24 granos, o aquel que obtenga con un solo lanzamiento seis caras negras simultáneamente. En este punto, el equipo perdedor debe enfrentar una penitencia determinada por los ganadores. El juez se acerca al *taita maestro*, escucha el veredicto y comunica públicamente el castigo que deberán cumplir los perdedores. A su vez, el juez puede ser sancionado con una penitencia también, si no sigue correctamente el juego o si se apaga la llama de su vela.

Las penitencias consisten en representaciones teatrales codificadas, en las que todos los jugadores-actores interpretan papeles cómicos que, en la mayoría de los casos, tienen claras connotaciones eróticas¹⁴. Se monta un Carnaval, en el que los roles sociales se invierten o exasperan¹⁵. Como en toda representación carnavalesca, el enmascaramiento es la manifestación concreta del caos desatado por el momento de crisis vital, cuya función es la restauración del cosmos a través de la inversión y el camuflaje de los fundamentos lógicos del sistema conductual ordinario (Eliade, 1948; Buttitta, 1996).

El número de penitencias representadas durante la noche depende de la duración que cada equipo emplee en ejecutarlas. Al término de cada penitencia, los jugadores regresan a sentarse alrededor del paño de juego y se repite la ronda de *chunkana*.

3.1.1. El *chunkana* documentado en Otavalo

Durante el *chunkana* observado en Otavalo, los equipos estaban conformados por tres personas, y el juez fue interpretado por el hermano del

¹⁴ Mircea Eliade escribe: "el vínculo entre los antepasados, las cosechas y la vida erótica es tan estrecho, que los cultos funerarios, agrarios y genéticos se entremezclan a veces hasta fundirse totalmente" (Eliade, 1974, p. 130). Para un marco de la relación entre la sexualidad y el rito funerario, véase Eliade (1948); Thomas (1976); Huntington & Metcalf (1979); Bloch & Parry (1982).

¹⁵ Nhora Benítez Bastidas atestigua la existencia de más de setenta penitencias recreativas, pero fuera del contexto funcional. Entre los más relevantes a nivel musical se encuentra el *aya tushuy* (la danza de los difuntos): los perdedores se disfrazan de muertos, aplicando el *maito* alrededor del cuerpo, y bailan en el patio acompañados por la música de las flautas traveseras (Benítez Bastidas, N., Posso Yépez, M., Echeverría Almeida, J., Naranjo Toro, M., Maldonado Mina, A. & Cevallos Calapi, R, 2021, pp. 245-246). Cachiguango también se refiere a esta penitencia (Cachiguango & Pontón, 2010, pp. 73-74).



difunto. Durante el desarrollo del rito se observó un consumo elevado de bebidas alcohólicas¹⁶. En secuencia, se dramatizaron las siguientes penitencias:

1. La primera derrota de cada equipo fue castigada con clemencia. Los perdedores debieron arrodillarse frente al ataúd y rezar: a unos se les pidió recitar un Padre Nuestro, a otros un Credo. El olvido de las palabras de la oración y las reprimendas del oficiante provocaron hilaridad.
2. La penitencia recayó sobre el juez por haber dejado que se apagase la vela. Arrodillado, debió dar una vuelta antihoraria alrededor del paño de juego.
3. El gallo: trasladados al exterior de la casa, en la calle pública, los perdedores, por turno, debieron golpearse las nalgas diez veces, imitando en voz alta el canto del gallo.
4. Golpear la mano: los perdedores se arrodillaron con un brazo extendido hacia adelante. Los ganadores golpearon siete veces con fuerza el dorso de la mano de los adversarios con el índice y el medio, pronunciando frases de reproche y recomendación severa: “¡lavarás la ropa! ¡No tocarás el chichi! ¡No te creerás! ¡No tomarás! ¡No fumarás! ¡Ahorrarás! ¡Aprenderás el Credo!”.
5. La vela del juez se apagó de nuevo. El oficiante decretó que debía declarar su amor a un muñeco. Encontrado un peluche, se arrodilló y compartió pensamientos románticos con el juguete que sostenía en las manos, mientras el público añadía comentarios de carácter erótico.
6. El mendigo: a cada ganador se le asignó un perdedor. Estos disfrazaron al derrotado como un vagabundo con materiales humildes encontrados en casa. Luego, el mendigo pidió limosna a los presentes, que mientras lo ridiculizaban.

¹⁶ La compartición recíproca de bebidas alcohólicas, como el *puro* o la *chicha*, tiene un significado importante para las comunidades kichwa. De hecho, el estado alterado de conciencia causado por el alcohol se concibe como un medio de unificación comunitaria entre las personas y el mundo espiritual. Véase Butler (1992).



7. Planchado del sombrero: el ganador extendió los bordes de un sombrero sobre la espalda del perdedor, que estaba a cuatro patas en frente al ataúd, golpeándolo con una piedra y rociándole agua por la boca en forma de neblina. Luego, el ganador comenzó a circular entre el público intentando vender el sombrero. Los compradores entregaban una moneda al vendedor, quien se encargaba de colocarla en el platillo a los pies del ataúd. Mientras tanto, el perdedor debía permanecer inmóvil manteniendo la misma postura.
8. La viuda: cada perdedor fue disfrazado de mujer y tuvo que bailar frente al ataúd con movimientos insinuantes al ritmo de una melodía silbada por el ganador. En un caso, se interpretó un sanjuán utilizando el silbido del ganador, una armónica (*rondín*) tocada por un segundo músico y zapateo.
9. Encendido de la vela: los perdedores, con los ojos vendados, se sentaron sobre una botella de vidrio vacía con las piernas cruzadas y estiradas hacia adelante. Mientras tanto, sostenían dos velas, una encendida y otra apagada. El objetivo de la prueba era encender la vela apagada usando la llama de la encendida, manteniendo el equilibrio sobre la botella.

Figura 1: Tela del chunkana.



Fuente: fotografía de Matteo Carrozza, Otavalo, 04/11/2024.

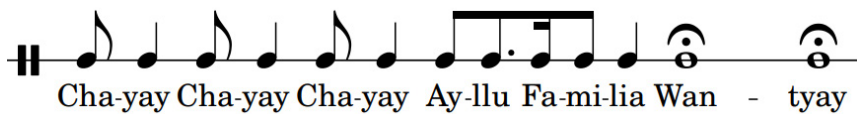


3.2. Wantyay: el grito ritual

Poco antes del amanecer, al final del *chunkana* y antes de dirigirse a la iglesia para la misa, se realiza el *wantyay* (Fig. 2). Este rito consiste en la ejecución colectiva de un grito caracterizado por un *glissato* descendente final, sin duración precisa, que disminuye en intensidad hasta el silencio, cuya función es la invocación de los ancestros para que reciban al difunto en su mundo. Las alturas de la línea melódica no están predeterminadas, por lo tanto, los participantes entonan notas distintas¹⁷:

¡ Chayay ! ¡ Chayay ! ¡ Chayay, Ayllu-Familia ! ¡ Wantyay !
¡Ven! ¡Ven! ¡Ven, Familia! ¡Wantyay!

Figura 2: Transcripción del patrón rítmico del *wantyay*.



Fuente: grabación de Matteo Carrozza, Otavalo, 04/11/2024.

La palabra *wantyay* parece ser una expresión antigua cristalizada, actualmente sin significado, que solo se utiliza en este contexto. El grito se repite tres veces en cada esquina de la casa, dentro o afuera, siguiendo un sentido antihorario. En el caso documentado, la acción ritual se desarrolló en el espacio exterior, a lo largo de las calles circundantes, y el grito se entonó en los cuatro cruces que delimitaban el edificio, donde los participantes se dispusieron en círculo alrededor del hermano del hombre fallecido, quien sostenía aún la vela encendida. El rito concluyó con un momento de recogimiento en la habitación que albergaba el ataúd.

4. Entierro

El entierro se realiza generalmente tres días después del fallecimiento, tras la misa. En el evento observado en Otavalo, la salida del féretro de la iglesia estuvo

¹⁷ En Cevallos Calopi et al. (2023), se informa que el grito ritual puede ir acompañado de un *churo* (trompeta natural de concha) o un par de *gaitas*. Para más información sobre el ritual del *wantyay*, véase: Cachiguango (2001).



marcada por los sanjuanitos tocados en el atrio por un conjunto compuesto por quena, guitarra, bandolín, arpa, violín, *chajchas*, y también por el tañido del campanario. El cuerpo fue trasladado al cementerio con el auxilio de un coche fúnebre que encabezaba el cortejo delante de los familiares del difunto, escoltado por el grupo musical. Al llegar al cementerio, la acción se trasladó a la capilla. Un grupo de mujeres recogió los alimentos y las bebidas que los participantes llevaban como ofrenda, colocándolos sobre un mantel extendido en el suelo a la derecha del ataúd. El grupo musical continuó tocando sanjuanitos, mientras el oficiante, rezando, rociaba el ataúd con agua bendita. La inhumación se llevó a cabo al final del banquete, en un ambiente de intensa emoción por parte de los presentes, sin acompañamiento musical. Mientras el cuerpo era encementado dentro del nicho, el *taita maestro* seguía recitando oraciones en español.

Durante una visita al cementerio de Otavalo, se presencié el entierro de un anciano originario de la comunidad kichwa de Peguche que, sin embargo, había pasado gran parte de su vida en Quito. Tanto el cortejo como el banquete fúnebre carecieron de acompañamiento musical. Durante la fase de sepultura, en cambio, una pareja de mestizos acompañó la conmoción de la hija del difunto con la ejecución de pasacalles y pasillos de contenido fúnebre interpretados con dos guitarras.

En el siguiente subapartado se describe el funeral documentado en San Luis de Agualongo, en que se adoptaron acciones rituales suplementarias respecto a los casos observados en el centro urbano. A diferencia del velorio, en esta ocasión fue posible filmar gracias a la relación de confianza con la familia de la difunta.

4.1. Entierro en San Luis de Agualongo: danzas circulares y llanto fúnebre

En el rito documentado en San Luis de Agualongo, desde la iglesia hasta el cementerio, el coche fúnebre precedió el cortejo transmitiendo por los altavoces sanjuanitos preregistrados. Las letras de los cantos abordaban la muerte de la madre, alternando estrofas en kichwa con otras en español. El vehículo era seguido, en orden, por algunos hombres parientes de la difunta; por un grupo de mujeres, entre ellas las hijas que llevaban en brazos una foto de la madre recién fallecida, ramos de flores y un cuenco con agua; por cuatro hombres que cargaban el ataúd en los hombros; y finalmente, por el resto de los participantes. A mitad



del trayecto y antes de atravesar la puerta del cementerio, el cortejo se dispuso en forma circular, haciendo dar al féretro varias vueltas en sentido antihorario, mientras el carro permanecía detenido con los altoparlantes encendidos.

Al llegar a la capilla del cementerio, las hijas se precipitaron sobre el féretro de su madre. Inclclinadas sobre la difunta, con el rostro oculto entre los brazos, dieron rienda suelta al dolor mediante una lamentación. Debido a la posición adoptada por las mujeres, resultó difícil comprender en su totalidad el texto entonado. De los pocos versos distinguibles se dedujo que el canto estaba construido como un diálogo, en el que las hijas de la difunta intentaban establecer un último contacto con su madre¹⁸:

<i>Nuka payaku, mamitaku</i>	Oh, “viejecita” mía, mamita
<i>Nuka mamita, mamitaku</i>	Oh, madre mía, mamita
<i>Hichushpa rikanki, mamitaku</i>	Me abandonas, mamita
<i>Manllaykuna, mamitaku</i>	Mis miedos, mamita
<i>Yarikuay yari, mamitaku</i>	Recuérdame, mamita
<i>Uyaway yari, mamitaku</i>	Escúchame, mamita
<i>Nuka mamitaku</i>	Oh, mamita mía
<i>Ay, mamitaku</i>	Oh, mamita

Fuente: grabación de Matteo Carrozza, San Luis de Agualongo (parroquia Ilúman, cantón Otavalo), 15/10/2024.

Las voces se entrelazan entonando melodías diferentes, aunque unidas por una misma estructura: un inicio ascendente seguido de una cadencia descendente de aproximadamente una tercera menor o una cuarta justa, en coincidencia con el final del verso, donde se expresa con afecto el vínculo de parentesco con la difunta¹⁹. Ernesto De Martino observa que la lamentación fúnebre consiste en una “técnica del llorar” mediante la cual se resuelve la crisis del luto, es decir, el llanto ritual permite controlar la ineluctabilidad del fallecimiento, imponiendo una “segunda muerte” simbólica que consiente el paso del difunto al mundo de los muertos y la reintegración de los dolientes en la comunidad (De Martino, 1958).

¹⁸ Una forma de lamentación análoga se practica también en el área euromediterránea (cfr. De Martino, 1958; Bonanzinga, 2017).

¹⁹ Una lamentación significativamente similar está transcrita en Viteri (1975).



La difunta fue sepultada en la misma tumba de su esposo, una vez concluido el banquete. En primer lugar, fueron exhumados los restos del hombre, que yacían sin ataúd. Antes de depositar en la fosa los restos de la mujer, los hijos de la pareja arrojaron un puñado de tierra dentro del féretro de la madre. Tras proceder a la inhumación, el ceremoniante bendijo a la difunta mediante cantilaciones religiosas y aspersión de agua. Los encargados comenzaron a llenar la tumba de tierra únicamente cuando el *taita maestro* repitió tres veces consecutivas una fórmula de *Kyrie eleison* en pseudo-latín, vertiendo agua en la fosa. Luego, se acercó a las hijas de la difunta para rezar en honor a los antepasados. En torno a unas canastas con alimentos, el oficiante recitaba sin pausa el rosario, mientras las mujeres pronunciaban los nombres de las almas por las que se debía rezar. Concluido el entierro, los participantes realizaron varias vueltas en sentido antihorario alrededor de la tumba.

La fase final del rito tuvo lugar de noche en la casa donde se había realizado la velación. Aquí, la familia compartió con los participantes un abundante banquete. En el lugar del féretro, frente a la foto de la difunta, se colocaron cinco porciones de comida caliente, una para cada hijo, y dos botellas de gaseosa. Al lado, el ceremoniante invitó a los parientes a acercarse para que indicaran las almas de los ancestros por las que rezar. A continuación, el ceremoniante, junto con un grupo de mujeres, entre ellas las hijas de la difunta, entonaron en forma responsorial el rosario, alternándolo con cantos religiosos ejecutados en coro (*Salve Gran Señora, Halleluja, El descanso eterno*). Tras cada homilía recitada en kichwa, el oficiante llenaba un vaso con la gaseosa entregada como ofrenda funeraria y uno de los hijos de la difunta debía verterlo fuera de la casa, hasta vaciar la botella. El rito concluyó con otra homilía en kichwa del maestro de ceremonia.

5. Conmemoración

La música y los alimentos se cuentan entre los principales medios a través de los cuales la comunidad de los vivos entra en contacto con la de los muertos. La condición de convivencia estructural entre el tiempo presente de los vivos y el de los antepasados se manifiesta concretamente en los banquetes funerarios que se celebran en los cementerios locales cada lunes y jueves²⁰. Esta ofrenda

²⁰ El *wakcha karay* se lleva a cabo también durante la Semana Santa, el Año Nuevo y la fiesta de San Pedro (29 de junio) (Wibbelsman, 2009), aunque en estas ocasiones no es obligatoria la visita a los cementerios. En Peguche, por ejemplo, se comparte la comida y se reza para los muertos frente a la capilla de la comunidad.



alimenticia consumida con y para los difuntos es llamada *wakcha karay* (cfr. Cachiguango, 2000; 2006).

La tradición establece que, en tales ocasiones, se consume sobre las tumbas una comida para conmemorar la memoria de los difuntos, compartiendo un momento de convivialidad, oración y música. En primer lugar, se limpia el área de escombros y de maleza circundante. A veces se adorna con un macizo compuesto por diversas plantas y flores. Posteriormente, se deposita al pie de la lápida una porción de comida sobre un mantel. Las figuras tradicionales a las que se recurre para honrar a los difuntos son los rezadores y los músicos.

El rezador es una persona que ora en honor de los difuntos. Generalmente vestido de blanco, porta un pequeño libro de oraciones y un recipiente metálico que contiene agua, claveles y, en ocasiones, ramas de romero. Con la flor sumergida en agua, rocía la tumba y los alimentos depositados sobre ella. Los rezadores pueden ser hombres o mujeres, aunque se ha observado que la bendición con agua es una práctica predominantemente masculina. Las oraciones se recitan y/o se cantan en kichwa o en español. Quien solicita los servicios del rezador le ofrece alimentos al inicio y durante cada plegaria, mientras pronuncia los nombres de las almas por las que desea orar. A continuación, el rezador repite el nombre del difunto seguido de la fórmula «alma difunta, descanse en paz» e irriga la tumba. No es necesario que el cuerpo de la persona mencionada en la oración esté sepultado en el mismo nicho o cementerio. Además, varios rezadores pueden orar simultáneamente por el mismo solicitante.

5.1. Documentaciones en el cementerio de Otavalo

Entre los rezadores encontrados en el cementerio de Otavalo, destaca José Marielita, agricultor y cantor de la comunidad de Ambi Grande (parroquia Imantag, cantón Cotacachi). Él es depositario de la tradición de las tonadas, cantos monódicos de estructura estrófica, constituidos por una única melodía repetida para cada dístico (Fig. 3). Lamentablemente, recuerda e interpreta solo dos de ellas:



1.

Rosariolla Mamalla

Madre del Rosario

Rosariolla Virginlla

Nuestra Señora del Rosario

Chailla perdonawanki

Perdóname

Chailla yanapawanki

Ayúdame

Kunkashcalla tyahukpita

En el olvido de mi existencia

Wañuy hura chayamuwan

Mi repentina muerte ha llegado

Kunkashcalla tyahukpita

En el olvido de mi existencia

Kai turmintu chayamuwan

Este tormento ha llegado

Ay yayalla, ay mamalla

¡Oh padre, oh madre!

Nuka diuslla pushawanmi

Dios mío, tú eres mi guía

Ay yayalla, ay mamalla

¡Oh padre, oh madre!

Nuka diuswan chinkanimi

Con mi Dios camino

Adiós adiós uma mundo

Adiós mundo terrenal

Adiós adiós wasi mama

Adiós hogar materno [madre tierra]

Adiós adiós tukuy kuna

Adiós a todos

Nuka diuslla llukshinimi

Me voy, Dios mío

Sepultura hawallapi

Sobre mi tumba

Huyaipalla patisini

Estoy sufriendo

Sepultura hawallapi

Sobre mi tumba

Yawar piqui wakahuni

Estoy llorando lágrimas de sangre

Perdonaway señor nikpi

Al pedirte perdón, mi Señor

Nanatalla perdunanllu

No escucho tu perdón

Oracionwan yuyariway

Recuérdame en una oración

Responsowan yuyariway

Recuérdame en una ofrenda

Oracionwan yuyariway

Recuérdame en una oración

Padre nuestro rizachiway

Reza un Padre Nuestro por mí

Soberbio huchamanta

Por mi soberbia

Mana perdón mañashkani

sin perdón



<i>Soberbio huchamanta</i>	Por mi orgullo
<i>Mana misa uyashkani</i>	sin la palabra de Dios
<i>Ishkatilla shyarishpa</i>	Al estar frente
<i>Amo diusman cuentas kushun</i>	a Dios rendiremos las cuenta

<i>Rosariolla Mamalla</i>	Madre del Rosario
<i>Rosariolla Virginlla</i>	Virgen del Rosario
<i>Chailla perdonawanki</i>	Perdóname
<i>Chailla yanapawanki</i>	Ayúdame

2.

<i>Juicio tiempo shamukpika</i>	Cuando se acerca el momento del juicio
<i>Juicio tiempo chayamukpika</i>	Cuando llega el momento del juicio
<i>Tukuilla hataringa</i>	Todo se levantará
<i>Chaipirami manllarihushun</i>	Ahí sentiremos el miedo

Fuente: grabaciones de Matteo Carrozza, Otavalo, 07/09/2023.

Figura 3: Melodía de la tonada 1 ejecutada por José Marielita.



Fuente: grabación de Matteo Carrozza, Otavalo, 07/09/2023.

El trabajo de campo reveló que el instrumento más tocado en los cementerios hoy en día es el arpa. A los músicos se les paga con comida y/o dinero. La tarifa varía según la cantidad de piezas solicitadas. La ejecución musical siempre va precedida de la declamación de los nombres de los difuntos que se van a celebrar.

El músico más activo en el cementerio de Otavalo es Quingo²¹ (Fig. 4). Su repertorio incluye principalmente sanjuanitos y algunos fandangos, sin parte cantada. De vez en cuando, se pueden encontrar también otros músicos deambulando entre las tumbas.

²¹ "Quingo" es su apodo, prefirió mantener oculto su nombre.



Figura 4: *Quingo tocando su arpa.*



Fuente: fotografía de Matteo Carrozza, Otavalo, 03/11/2024.

6. Día de los Difuntos

En la región andina, el Día de los Difuntos se configura como un gran rito colectivo que marca el paso anual de la estación seca a aquella de lluvias²². Los rituales kichwa se desarrollan en dos días distintos: el 1 y el 2 de noviembre. La última semana de octubre se dedica a la preparación de los alimentos típicos de la festividad que se consumirán sobre las tumbas: las *wawas de pan* (niños de pan), o sea, panes rituales que reproducen la apariencia de un infante, de un caballo o de una paloma, que a veces se entregan a los niños como juguetes; la colada morada, bebida de color violeta elaborada a base de harina de maíz negro, frutas (mora, frutilla, piña, babaco, naranjilla), hierbas aromáticas; el champús, que consiste en una preparación densa y dulce de harina, maíz y hierbas aromáticas (Tejada, 1965).

Los protagonistas del Día de Todos los Santos (*Ángel Puncha*) son los *ángel kalpay* (ángel que corre), niños o jóvenes solteros, en su mayoría varones, vestidos de blanco y con la cabeza cubierta por un paño rosa o azul. Sostienen en las manos una pequeña campana, a menudo decorada con un tejido rosa,

²² Para sistemas culturales andinos similares, véase Harris (1982); Bastien (1985).



una rama de romero y/o un rosario, que hacen sonar de manera continua. Se atribuye a este instrumento la capacidad de entrar en contacto con el mundo ultraterreno, es decir, de llamar y comunicarse con las almas de los difuntos. El paso estacional queda marcado acústicamente por el estruendo de los idiófonos, un recurso sonoro recurrente en los ritos que señalan una transición natural-cósmica (cfr. Levi-Strauss, 1964; Needam, 1967; Bonanzinga, 2000).

Después de recibir la bendición en la iglesia matriz de Cotacachi, a primeras horas de la mañana, estas figuras corren por las calles de la ciudad hasta su propia comunidad, donde comienzan las rondas recolectando ofrendas. Para recibir al ángel, en cada casa se prepara un altar adornado con imágenes religiosas, sobre el cual también pueden colocarse algunas fotos de los seres queridos fallecidos. Allí, acompañados por uno o dos ayudantes, recitan sin interrupción el *Padre Nuestro*, el *Ave María* y el *Credo* recibiendo a cambio alimentos, según las modalidades tradicionales del rezador. Gradualmente, los padres del joven reúnen todas las ofrendas a los pies del altar que han dispuesto en su hogar. El esfuerzo de la carrera incesante del *ángel kalpay* se vive como un signo de penitencia y demostración de fe, un sacrificio que lo legitima para presenciar los cementerios al día siguiente.

Para el Día de los Difuntos, los cementerios indígenas se llenan de familias que organizan banquetes sobre las tumbas de sus parientes fallecidos, compartiendo con los vecinos la comida preparada para la ocasión. La celebración regular de los muertos constituye un dispositivo cultural que priva a la muerte de su naturaleza ingobernable, integrando al difunto dentro de las lógicas regulares y previsibles del ciclo anual (Bloch & Perry, 1982, p. 10): alimentar al muerto equivale a sostener la reproducción de la vida.

La música y las oraciones son los medios a través de los cuales se entrega simbólicamente la comida a los fallecidos. La ejecución musical también funciona como entretenimiento durante la festividad. Durante el día de fiesta, los cementerios indígenas acogen varios músicos dispuestos a tocar para los difuntos a cambio de ofrendas alimentarias y/o monetarias. De la documentación contextual se desprende la preeminencia de los instrumentos de cuerda. Los instrumentos suelen ser los de los conjuntos pan-andinos (por ejemplo, se ha constatado el uso de charangos bolivianos o cuatros venezolanos), aunque con una marcada preferencia por el arpa. Algunas familias optan por reproducir



canciones mediante un altavoz portátil²³, mientras que otras se encargan de las ejecuciones musicales de manera autónoma, llevando sus propios instrumentos. Los repertorios escuchables abarcan desde piezas tradicionales, hasta composiciones de autores mestizos locales, pasando por canciones *pop* extranjeras. Entre las tumbas también resuenan las oraciones y bendiciones de los rezadores, así como las de los *ángel kalpay* con sus campanas (Fig. 5).

En este punto, es necesario prestar atención a la frecuencia con que se establece la relación entre el niño y el muerto en las ritualidades del Día de los Difuntos, en particular el consumo de las *wawas de pan* y la figura del ángel, asociadas en las culturas andinas a la transformación de los niños recién fallecidos en *angelitos*. De hecho, los muertos son alimentados mediante la ofrenda de comida a jóvenes. Esta conexión, de difusión casi universal, se encuentra en la superposición sustancial que las sociedades tradicionales reconocen entre el infante y el difunto, ambos situados en una posición liminar dentro de la colectividad y simbólicamente vinculados al renacer de la vegetación²⁴.

Figura 5: Un niño *ángel kalpay* reza con su campana frente a las ofrendas de comida sobre una tumba.



Fuente: fotografía de Matteo Carrozza, Cotacachi, 02/11/2024.

²³ Ya en los años 70, Hartmann quedó impresionado por la música transmitida por un transistor (Hartmann, 1973).

²⁴ Sobre la superposición entre niño y difunto, véase Eliade (1948); Lévi-Strauss (1952); Buttiitta (1995); Bonanzinga (2000).



7. Comer, tocar y jugar con los muertos: reflexión conclusiva

Durante la investigación de campo en la provincia Imbabura se documentó la articulada tradición funeraria de los Kichwa Otavalo, grabando las expresiones sonoras, gestuales y lúdicas que caracterizan sus fases principales. Gracias a comparaciones de tipo cuantitativo y cualitativo fue posible evidenciar la función mediadora de la música y de los alimentos en la relación entre vivos y muertos.

Los ritos funerarios permiten a los seres humanos superar el duelo. En estos contextos, la música tiene el poder de transformar el dolor en fuerza vital propulsora, integrando a los dolientes en el grupo de los vivos y a los difuntos en la gran comunidad de los antepasados. Por una parte, mediante prácticas sonoro-gestuales específicas y ofrendas ceremoniales, la muerte se enfrenta como fuerza nefasta, por otra, se resignifica dentro de las lógicas del crecimiento agrario y, en consecuencia, de la continuidad de la vida. Así, la celebración de la muerte se convierte en el medio principal a través del cual se determina la existencia positiva de los vivos. Por lo tanto, el muerto es necesario para el vivo: el recuerdo y la alimentación regular de los antepasados impiden que los difuntos “mueran”, garantizando la normal prosecución de la vida tanto en el mundo de los vivos como en el de los fallecidos. Comer, tocar música y jugar con los muertos devuelve energía vital a los dolientes y, simbólicamente, nutre a los difuntos, permitiendo a ambos “vivir” bien.

Referencias bibliográficas

- Banning, P. (1991). El sanjuanito o sanjuán en Otavalo. *Revista Sarance*, 15, 195-217. <https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/174>
- Bastien, J. W. (1985). *Mountain of condor. Metaphor and ritual in Andean Ayllu*. Waveland Press Inc.
- Beaster-Jones, J. (2019). Linguistic and semiotic approaches to ethnomusicology: From abstract structure to situated practice. En H. M. Berger & R. M. Stone (Eds.), *Theory for ethnomusicology. Histories, conversations, insights* (2ª ed.) (pp. 26-50). Routledge.
- Benítez Bastidas, N., Posso Yépez, M., Echeverría Almeida, J., Naranjo Toro, M., Maldonado Mina, A., & Cevallos Calapi, R. (2021). *El ritual funerario desde la cosmovisión del pueblo kichwa de Otavalo y Cotacachi*. Editorial UTN.



- Blacking, J. (1973). *How musical is man?*. University of Washington Press.
- Bloch, M., & Perry, J. (1982). Introduction: Death and the regeneration of life. En M. Bloch & J. Perry (Eds.), *Death and regeneration of life* (pp. 1-44). Cambridge University Press.
- Bonanzinga, S. (2000). I suoni della transizione. En I. E. Buttitta & R. Perricone (Eds.), *La forza dei simboli* (pp. 23-61).
- Bonanzinga, S. (2017). Musical mourning rituals in Sicily. *Ethnomusicology Translations*, 5. Society for Ethnomusicology.
- Butler, B. Y. (1992). Espiritualidad y consumo de alcohol entre la gente otavaleña. *Revista Sarance*, 16, 31-63. <https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/181>
- Buttitta, A. (1995). Ritorno dei morti e rifondazione della vita. En C. Lévi-Strauss, *Babbo Natale giustiziato* (pp. 9-42).
- Buttitta, A. (1996). *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*. Sellerio.
- Cachiguango, L. E. (2000). Wakcha Karay: una praxis de la religiosidad andina en Cotama, Otavalo (Ecuador). En *Manos sabias para criar la vida. Tecnología andina* (pp. 301-311). Abya Yala.
- Cachiguango, L. E. (2001). ¡Wantyay...! El ritual funerario andino de adultos en Otavalo, Ecuador. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 2, 179-186.
- Cachiguango, L. E. (2006). *La sabiduría andina en la fiesta y el trabajo*. Cuadernos de Investigación en Cultura y Tecnología Andina (Vol. 23). IECTA.
- Cachiguango, L. E., & Pontón, J. (2010). *Yaku-Mama. La crianza del agua: la música ritual del Hatun Puncha - Inti Raymi en Kotama, Otavalo*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Caswell, G. (2012). Beyond words: Some uses of music in the funeral setting. *Omega*, 64(4), 319-334. <https://doi.org/10.2190/OM.64.4.c>
- Cevallos Calopi, R., Benítez Bastidas, N., & Bedón Suárez, N. (2023). Wantyay, el himno de la muerte en el pueblo kichwa Otavalo-Ecuador. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 101(209), 129-151. <http://159.89.236.61/index.php/boletinesANHE/article/view/365>
- Coba Andrade, C. (2021). *Música etnográfica y popular*. Instituto Otavaleño de Antropología.
- Davis, D. J. (2017). *Death, ritual and belief. The rhetoric of funerary rites*. Bloomsbury Academic.
- De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico: Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Bollati Boringhieri.



- Eliade, M. (1948). *Traité d'histoire des religions*. Payot.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones (II)*. Ediciones Cristiandad.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo* (2ª ed.). Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología (ISEAT).
- Feld, S. (1984). Sound structure as social structure. *Ethnomusicology*, 28(3), 383-409.
- Feld, S. (1987). Dialogic editing: Interpreting how Kaluli read sound and sentiment. *Cultural Anthropology*, 2(2), 190-210.
- Giannattasio, F. (1992). *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*. La Nuova Italia Scientifica.
- Harris, O. (1982). The dead and the devils among the Bolivian Laymi. En M. Bloch & J. Parry (Eds.), *Death and regeneration of life* (pp. 45-73). Cambridge University Press.
- Hartmann, R. (1973). Conmemoración de muertos en la Sierra ecuatoriana. *Ibero-Amerikanisches Institut*, 1, 179-197.
- Hartmann, R. (1980). Juegos de velorio en la sierra ecuatoriana. *Ibero-Amerikanisches Institut*, 6, 225-274.
- Hertz, R. (1928). *Sociologie religieuse et folklore*. Presses Universitaires de France.
- Huntington, R., & Metcalf, P. (1979). *Celebrations of death. The anthropology of mortuary ritual*. Cambridge University Press.
- Kockelmans, C. (1989). El fandango en las fiestas privadas de los indígenas de Otavalo, Ecuador. *Revista Sarance*, 13, 127-138. <https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/152>
- Lévi-Strauss, C. (1952). Le Pere Noël supplicié. *Les Temps modernes*, 72, 1572-1590.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Le cru et le cuit*. Librairie Plon.
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Needham, R. (1967). Percussion and transition. *Man*, 2(4), 606–614. <https://doi.org/10.2307/2799343>
- Peña Mosquera, D. (2020). Música de matrimonio y wawa velorio en las comunidades kichwas de Cotacachi. *Traversari, Revista de investigación sonora y musicológica*, 8, 4-17.
- Sachs, C. (1933). *Eine weltgeschichte des tanzes*. Dietrich Reimer/Ernst Vohsen.



- Schechter, J. M. (1992). *The indispensable harp: Historical development, modern roles, configurations, and performance practices in Ecuador and Latin America*. The Kent State University Press.
- Tejada, L. (1965). Día de difuntos en Otavalo. *Revista de Folklore ecuatoriano*, 1, 95-113.
- Thomas, L. (1975). *Anthropologie de la mort*. Payot.
- Vallejo, J. (2014). *La música da vida a vida: Transverse flute music of Otavalo, Ecuador*. [Tesis doctoral]. University of California.
- Van Gennep, A. (1909). *Les rites de passage*. Emile Nourry.
- Viteri, O. (1975). Lamentación de una plañidera en Otavalo. *Revista de Folklore ecuatoriano*, 1, 115-123.
- Wibbelsman, M. (2009). *Ritual encounters: Otavalan modern and mythic community*. University of Illinois Press.
- Wong, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (2ª ed.). Casa de la Cultura Ecuatoriana.