

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

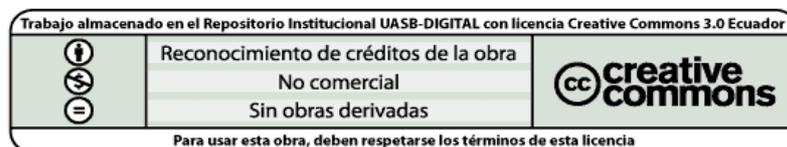
Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Políticas culturales

Ritualidad mortuoria de quichua hablantes de Otavalo y
Cotacachi, Provincia de Imbabura - Ecuador.

Geovanny Villegas Sánchez

2014



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS/MONOGRAFIA

Yo, *GEOVANNY VILLEGAS SÁNCHEZ*, autor/a de la tesis intitulada *Ritualidad mortuoria de quichua hablantes de Otavalo y Cotacachi, Provincia de Imbabura - Ecuador*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en *Estudios de la Cultura con mención el Políticas Culturales* en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura.
Mención en Políticas culturales.

Tesis:

Ritualidad mortuoria de quichua
hablantes de Otavalo y Cotacachi,
Provincia de Imbabura - Ecuador.

Autor:

Geovanny Villegas Sánchez

Tutor:

Xavier Andrade

Quito - Ecuador

2014

ABSTRACT

Esta tesis explora algunos aspectos del complejo ritual mortuoria de niños y adultos quichua hablantes de una zona de la Provincia de Imbabura - Ecuador a través de las imágenes del fotógrafo indígena Rafael Perez Anrango.

Desde la idea de que las fotografías no necesariamente tienen capacidad discursiva por sí solas, se plantea la construcción de un contexto informativo que permita catalogar e interpretar los elementos o símbolos contenidos en cada foto para comprenderlas con más amplitud. En el presente estudio de caso, el contexto se alimenta de datos históricos, de fuentes escritas y de la recopilación de testimonios orales de algunos informantes claves de la comunidad.

Este trabajo está dedicado al mestizaje
ideológico, cultural, lingüístico, culinario,
genético, estilístico, fotográfico, histórico,
antropológico, visual, tecnológico, espiritual,
físico, amoroso, creativo y un largo etcétera...

La producción agradece:

[i]

Infinita y especialmente a Paula Daza, Pedro Villegas Daza, Teo y a las respectivas familias.

[ii]

A los que directa e indirectamente ayudaron a moldear este trabajo: Guillermo Echeverría, X Andrade, Marco Andrade, Frank Salomon, Hernán Reyes, Ariruma Kowii, Alexandra León, “Susó” Frérez, Alex Schlenker y Christian León.

[iii]

A Luis Enrique Cachiguango, Manuel Cabascango, Luis Alberto Loza, José Luis Pichamba, José Joaquín Guandinango, José Emilio Guandinango, Rafael Perez Arango, José Benjamín Inuca, testimoniantes que se suman a varias personas y locaciones que aunque retratadas por años, no tuve la precaución de guardar, recordar o recoger sus nombres.

[iv]

A los años dedicados a la fotografía, esa gran puerta y ese gran pretexto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	09
[A] Titulándolo mejor	09
[B] Tres momentos que me llevaron al tema	09
[C] La pureza como ceguera	10
[D] Tomando un nuevo rumbo	12
[E] El trabajo con testimonios	12
[F] La propuesta	14
[G] Fotografía y muerte en el Ecuador	16
[H] De cómo trabajé con las fotos de Perez	17
[I] Sobre el contenido de la tesis	18
CAPÍTULO 1.	
CONSIDERACIONES PRELIMINARES	21
1.1 Fotografía	21
[A] Hablar de cultura fotográfica es más pertinente	21
[B] La fotografía “nace” positivista	22
[C] Fisuras de la objetividad	23
[D] El discurso de la fotografía	26
[E] Un rompecabezas llamado foto	28
1.2 Ritual mortuorio de quichua hablantes en una zona de Imbabura - Ecuador	32
[A] Inserciones en el tiempo	32
[B] El contexto necesario para la ritualidad	34
[C] El origen de la muerte	37
[D] Actores y momentos del ritual	39
CAPÍTULO 2.	
LAS FOTOS DE RAFAEL PEREZ ANRANGO COMO HERRAMIENTA PARA CONOCER EL RITUAL MORTUORIO: DE LO VISTO A LO INFERIDO	40
2.1 Rafael Perez Anrango	40
[A] Perfil biográfico	40
[B] Su interés por la oralidad	41
[C] Perez y el ritual mortuorio	41
[D] Deviene fotógrafo	41
2.2 El ritual bajo la mirada fotográfica de Perez	45
[A] Lo que no fotografió Perez, pero sus fotografías lo contienen	45
1. Bailando con la muerte, la ritualidad de niños. El caso del hijo Kury Yupanqui Perez	45
2. Bailando y jugando con la muerte: la ritualidad de solteros y solteras	52
[B] Las fotos como testigos del velorio: ritual de adultos, el caso de José Manual Menacho	53
1. Bien presentados para ser reconocidos: baño de purificación y vestimenta	53

2. Compartiendo con la muerte: el velorio	55
3. Jugando con la muerte	61
4. Convocando a los guías: el grito ceremonial Wantiay	64
5. Encargos y cosas indispensables para el viaje	66
6. Con los pies por delante: despedirse de la casa para ir al cementerio	67
7. Reposar antes del viaje: el entierro	69
[C] Otras cosas que las fotos de Perez no cuentan	71
1. Como si estuvieras aquí: la recordación	71
2. Hoy te voy a ver: días y fechas para recordar	73
3. Estito te traje: ofrendas y presencias	74
4. Lo que no es de uno	75
5. Preparando la comidita	75
CONCLUSIONES	78
ANEXOS	82
Archivo No. 2099	82
Archivo No. 50	82
Archivo No. 55	83
Archivo No. 69	83
Archivo No. 100	84
Archivo No. 67	84
Archivo No. 72	85
Archivo No. 56	85
Archivo No. 57	86
Archivo No. 77	86
Archivo No. 96	87
Archivo No. 101	87
Archivo No. 113	88
Archivo No. 115	88
Archivo No. 119	89
Archivo No. 122	89
Archivo No. 127	90
Archivo No. 128	90
Archivo No. 130	91
Archivo No. 132	91
Archivo No. 136	92
FUENTES	93
[A] Bibliográficas	93
[B] Orales	95
[C] Virtuales	95
[D] Visuales, fotos de Perez Arango, Rafael	95

INTRODUCCIÓN

[A] Titulándolo mejor

La necesidad de buscar otro título para la tesis surgió tras la revisión de los lectores Alex Schlenker y Christian León; pero, por cuestiones formales de la UASB - Ecuador, no fue posible incluirlo en la versión final. Es por eso que planteo aquí un título que resume mejor el contenido del presente trabajo: *A la muerte se la fotografía cantando y bailando: Rafael Perez Anrango y su registro del ritual mortuorio de quichuas en Imbabura - Ecuador.*

[B] Tres momentos que me llevaron al tema

Durante muchos años fotografié junto a mis compañeros de taller de fotografía la costumbre católica del 2 de Noviembre dedicada a los *fieles difuntos* que, entre otras prácticas, implica que los familiares acuden masivamente a los cementerios para visitar a sus parientes fallecidos.

A finales de los años 90 en una clase de fotografía con Guillermo Echeverría¹ vi por primera vez el ensayo fotográfico “Huañurca”² de Hugo Cifuentes Navarro (1923 - 2000) y su hijo Francisco Cifuentes Garzón (1951). Esas fotografías me produjeron cierta fascinación, no sólo por los *slides* nítidamente proyectados en la pared sino que me revelaron elementos del mundo indígena que me costaron entender, sobre todo esa niña indígena rodeada de símbolos en la cual se centra el registro con cuidadísimas composiciones; y, finalmente, percibí cierto respeto hacia los retratados.

¹ Guillermo Echeverría (Quito 1965), fotógrafo y docente, expuso dentro y fuera del Ecuador.

² Ha muerto, según la traducción que hicieron del quichua sus autores. El ensayo se produjo en 1982 y para 1983 ganó el *Premio de Fotografía Contemporánea Latinoamericana y del Caribe Casa de las Américas* en la Habana - Cuba. Para referencia bibliográfica: Cifuentes Navarro, Hugo y Cifuentes Garzón, Francisco, *Huañurca*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, Premio de Fotografía, 1985.

Años después, en el año 2005, viajé a Otavalo como asistente de un cineasta quien quería filmar el ritual mortuorio de indígenas. Mi trabajo consistió en entrevistar a Luis Enrique Cachiguango, un otavaleño dedicado a recolectar la memoria oral de su comunidad y etnia. Al final de la entrevista, planificada inicialmente para media hora y terminó en algo más de dos horas, la información ofrecida por Cachiguango arrojó un amplio contexto sobre la interconexión entre vida y muerte de los cuatro mundos o planos de existencia en los que se desarrolla la vida del quichua hablante en la zona.

[C] La pureza como ceguera

La información recopilada en el 2005 me permitió releer Huañurca al que le dediqué los ensayos finales de algunas materias durante la maestría en Estudios de la Cultura en la UASB. Mientras desarrollaba esta tesis, comprendí que aquellos ensayos se basaron en lo que consideraba una información pura y auténtica. En primera instancia, incluso fue el punto de partida para formular esta tesis. Inicialmente mi idea fue encontrar pistas, testimonios y documentos lo más antiguos posibles para acercarme a esa “pureza” que me inspiraba el ritualidad mortuoria quichua otavalo. Bajo esta línea, los argumentos que planteé se basaron en el trabajo de Frank Salomon³ quien citando al arqueólogo Fernando Plaza Schuller, dice que “el control incaico alrededor de Otavalo fue tan incompleto como lo fue alrededor de Quito en la época de la invasión europea, condición que mejora el prospecto de encontrar pistas etnohistóricas con relación a formaciones más arcaicas” (Salomon, 2011: 358). Luego, José Benjamín Inuca,⁴ siguiendo la línea de Salomon, supone que las costumbres mortuorias no debieron cambiar mucho en los apenas 40 años de presencia inca en la zona y me sugirió

³ Frank Salomon (Nueva York 1946). Docente, investigador, etnohistoriador y antropólogo. Publicó varios libros sobre Ecuador y Perú.

⁴ Inuca, José Benjamín, entrevistado por G. Villegas en la Iglesia de Lourdes de San Pablo del Lago el 28 de junio de 2013. Nació en Pijal, Imbabura en 1965, vinculado a procesos de educación intercultural bilingüe y a la dirigencia campesina. Para la fecha de la entrevista cursaba el Doctorado en Historia de los Andes en FLACSO Ecuador.

visitar las comunidades campesinas más alejadas de la ciudad pues según su propia experiencia, allá se mantenían las tradiciones más puras de la zona.

La búsqueda de esa pureza comenzó a presentar problemas, iniciando por la dificultad de ubicar fuentes de consulta que no pasaron por filtros incaicos y luego hispánicos. Las referencias del ritual mortuario quichua hablante era escasa, desperdigada y poco sistematizada, fue entonces cuando opté por recurrir a testimonios orales para juntarlos con la bibliografía encontrada y compararla con el registro fotográfico de Rafael Perez Anrango⁵ sobre sus dos familiares. La intención de juntar los tres documentos de diferente naturaleza es sistematizar el ritual, por supuesto este ejercicio no es concluyente o exacto por las diferentes versiones encontradas y, evidentemente, por su constante cambio y contacto con otros elementos que ha experimentado a lo largo del tiempo. De todas formas, sí es un aporte para quienes resulte interesante la información contenida aquí.

Debo mencionar que las entrevistas representaron un gran desafío para alguien que no habla quichua. Mi primera opción fue conseguir un intérprete que posibilitara el diálogo con los más viejos de las comunidades que quizá tenían la información más valiosa pero quien ofreció ayudarme en la traducción no pudo hacerlo por lo que hice un mapeo previo de futuros testimoniantes basado en los contactos que ya tenía previamente. Esta fue la razón para priorizar testimoniantes bilingües (quichua - español) en función de la relevancia de la información que ofrecieron sobre el ritual, además de añadir detalles basados en mi experiencia. Debo destacar que las pistas más importantes sobre la música funeraria me las ofreció Marco Andrade⁶ quien, felizmente, me condujo a Perez.

Mientras sistematizaba las entrevistas se presentaron inconsistencias sobre el ritual, lo que me hizo concluir que cometí un error metodológico, la idea de la *fascinación por el otro* me hizo perder momentáneamente la distancia necesaria para abordar a los testimoniantes con

⁵ Rafael Perez Anrango (Tunibamba, Cotacachi 1960). Fotógrafo indígena, dirigente ligado a la lucha por recuperación de tierras comunales.

⁶ Fue gracias a X. Andrade, tutor de esta tesis, que llegué a este ecuatoriano que investiga los procesos etnomedicinales en Cotacachi.

sentido más crítico lo que me resultó doblemente paradójico pues en lo que a fotografía documental se refiere, prefiero las posturas que cuestionan la mirada vertical, cosificadora y utilitarista del documentalismo clásico.⁷ Además me sentí un entrometido que ni siquiera se dio tiempo para aprender quichua. Esto me llevó a relacionar este trabajo con aquellas jornadas que registraron fotográficamente los tipos humanos⁸ a finales del XIX e inicios del XX.

[D] Tomando un nuevo rumbo

Esta tesis sufrió un largo estancamiento. Busqué varios pretextos para no continuar con su desarrollo porque costaba desprenderme de algo en lo que creía, el mundo andino separado del mestizo, a pesar de que mi formación universitaria tuvo un fuerte componente intercultural. Ahora que regreso a ver, me resulta increíble constatar la especie de ceguera que me produjo la búsqueda de la esencia, razón por la cual este trabajo está planteado en contexto de interculturalidad e interdisciplinariedad, pues incorporo datos históricos que permitieron ubicar las inserciones en el actual ritual mortuorio de quichua hablantes.

[E] El trabajo con testimonios

Michel de Certeau⁹ en su obra habla de la obsesión de occidente por atesorar, acumular y dominar el pasado como si pudiéramos casi congelarlo y traerlo hasta nosotros sin ninguna modificación, lo puso en estos términos: “aun cuando el historiador pudiera remontar la corriente hasta las fuentes más primitivas, escrutando sin cesar en los sistemas históricos lingüísticos hasta encontrar la experiencia que ocultan al desarrollarse, nunca capta el origen

⁷ Entre otras breves referencias visuales, me refiero a los viajes expedicionarios del siglo XIX, los inicios de la revista *National Geographic*, los encargos fotográficos de *Farm Security Administration* entre 1935 y 1942 para retratar la Norteamérica rural, etc.

⁸ Este tipo de fotografía se refiere a la catalogación racial y morfológica que hicieron varios antropólogos europeos y norteamericanos en poblaciones alrededor del mundo que no correspondían al canon del hombre blanco. Un largo abordaje del tema se encuentra en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)* editado por Juan Naranjo y publicado por la editorial Gustavo Gili en 2006.

⁹ Michel de Certeau (Saboya, Francia 1925-1986). Religioso, docente, filósofo e historiador.

sino solamente los estadios sucesivos de su pérdida” (de Certeau 1985: 36). A los relatos se los lee en tiempo presente y se encuentran interpretaciones, ausencias y modificaciones del otro, hay “una selección entre lo que puede ser ‘comprendido’ y lo que debe ser ‘olvidado’” (de Certeau 1985: 18). Como vemos, nos enfrentamos a una carga subjetiva de quien lee y bien podemos extenderla a los testimoniados. Maurice Halbwachs¹⁰, en su propuesta de *los marcos sociales de la memoria*, (Halbwachs, 2004) dice que la memoria funciona como una especie de contenedor que cuando alude al pasado, no lo refleja sino que lo reconstruye, por lo tanto, no hay garantías de que lo narrado sea como fue, pero que de todos modos la memoria hará uso de su entorno social, familiar, religioso, clasista, étnico, etc., para garantizar un nivel de recuerdos, en palabras de Alessandro Portelli:¹¹ cuando se aborda a un sujeto que hace parte de una comunidad, el relato individual podría convertirse en colectivo. (Portelli 1989: 5-32).

Adicionalmente hay que tomar en cuenta que “toda entrevista está parcialmente inducida en la medida en que se encuentra sobrecargada de complejas negociaciones entre el investigador y el entrevistado...” (Vich, Zavala, 2004: 32)¹² Lo que los autores señalan es que interpretar y analizar la oralidad, no sólo dependerá de lo que el narrador enuncia sino también hay una serie de condicionantes como el contexto social, material, simbólico donde fue enunciado, el condicionamiento del entrevistador en cuanto a sus preguntas e intereses específicos, las condiciones de poder que voluntaria e involuntariamente atraviesan y/o reproducen el narrador, entrevistador y las audiencias donde circulará la narración. Si la circulación es a través del lenguaje escrito, debe anotarse que esto implica un nuevo filtro por su “traducción” a este lenguaje.

Otros elementos a consideración son el acto performático de quien pronuncia el discurso, las palabras, que en cierto contexto y escenario, no hay correspondencia entre lo

¹⁰ Maurice Halbwachs. Francia 1877 Sociólogo fallecido en el campo nazi de Buchenwald en 1945.

¹¹ Alessandro Portelli. Italia 1942. Historiador oral, profesor de Literatura Americana y articulista.

¹² Ensayistas y docentes del Departamento de Humanidades - Sección Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

dicho y lo significado. Por esta complejidad de acciones en doble vía, Vich y Zavala sostienen que el discurso oral es un proceso de coautoría puesto que “aunque la oralidad no es la expresión única ni mucho menos la más auténtica de la subalternidad (Beverly, 2993: 488) sabemos, de todas formas, que lo subalterno ha sido construido como un lugar callado y como un sujeto que constantemente ha sido representado por otros pero imposibilitado de representarse a sí mismo.” (Vich, Zavala, 2004: 106) Extrapolando esta idea a mi trabajo interpretativo, posiblemente las fotos de Perez nos dan la posibilidad de acercarnos a una representación del otro que se aleja de toda folclorización y exotismo con las que comúnmente se suele ver a lo indígena andino desde lo mestizo. Entonces es posible escudriñar en la mirada de Perez que registra el ritual lleno una carga simbólica expresada en sus encuadres, es decir, sus fotos no son inocentes porque nos mostrarían toda una cosmovisión y un posicionamiento político, social y religioso frente al mundo.

[F] La propuesta

Partiendo de la pregunta central ¿cómo la fotografía de Rafael Perez Anrango ayuda a conocer la actual ritualidad mortuoria de quichua hablantes de Otavalo y Cotacachi en la Provincia de Imbabura en Ecuador?, el objetivo general planteado es utilizar la fotografía como medio de recopilación informativa sobre la ritualidad mortuoria de quichuas hablantes de Otavalo y Cotacachi de la Provincia de Imbabura, Ecuador. Mientras que los objetivos específicos son analizar las fotos sobre el ritual en función del contexto testimonial y bibliográfico para finalmente abordar los problemas de representación que tiene la fotografía. Metodológicamente me sirvo de *reconstruir el contexto* en el que se tomaron las fotografías porque así estoy en la capacidad de deshilvanar los elementos contenidos en cada imagen. Frente a lo expuesto, afirmo que entender a la fotografía en términos funcionalistas, elimina su riqueza discursiva y la subjetividad del lenguaje, más aún en el campo de las ciencias sociales donde las fotografías se reducen a documentos. En otras palabras, la foto no cuenta

algo de por sí misma como se suele pensar. Entonces resulta enriquecedor el método de Boris Kossoy¹³ quien plantea que la fotografía es una productora de pequeñas biografías, esto da pie para afirmar que lo que vemos no son fotos simplemente sino, para el caso de Perez, son parte de su historia de vida y por lo tanto el registro está motivado por sus propios intereses y necesidades pues nadie le encargó o contrató para registrar los funerales. Sus testimonios visuales reafirman su identidad.

Entonces, mi propuesta es desarrollar un análisis iconológico e iconográfico de las fotos de Perez para abrir algunas puertas de la ritualidad mortuoria en la zona mencionada; pero, limitando nuevamente mi alcance, debo decir que entablar una profunda relación con la ritualidad mortuoria en la zona de Imbabura es altamente complejo por la cantidad de elementos que intervienen en él; es decir, la ritualidad está cargada de actos, sonidos, olores, sabores y símbolos que la fotografía no es capaz de dar cuenta por sí sola. Si bien las imágenes de Perez son un buen punto de partida, al mismo tiempo se limitan por su propia condición de lenguaje iconográfico, no multisensorial, por lo que es preferible añadir *planos narrativos*: textos orales y escritos y a la vez colocarme como una voz complementaria basado en las experiencias arrojadas por los años de documentación fotográfica sobre la ritualidad.

Queda claro entonces que mi interés no es interpretar la complejidad de la religiosidad en esta parte de los Andes, sino que mi interés se explica con la propuesta de Vich y Zavala: “la densidad de [los] (...) significados [de la tradición oral] se observa mejor en función de las relaciones que ellos mismos van estableciendo entre sí. Por lo tanto, su interpretación debe partir de reflexiones sobre la posición que dicho relato ocupa en un campo discursivo más amplio; un campo que puede comenzar por la densa descripción de la comunidad y su simbología.” (Vich y Zavala, 2004: 81, citando a Mannhein) Bajo esta fórmula, el alcance de

¹³ Boris Kossoy (São Paulo, Brasil 1941). Historiador de la fotografía, docente, fotógrafo, museólogo y arquitecto. Premiado en su país por su obra fotográfica y referenciado por su producción académica, investiga la historia de la fotografía en Brasil y en Latinoamérica, además del trabajo de la iconografía como fuente de investigaciones en las ciencias humanas y sociales aplicadas.

mi contribución al conocimiento del ritual es precisamente una descripción que intenta ser profunda con la esperanza de que alimente alguna investigación en el futuro.

[G] Fotografía y muerte en el Ecuador

Aunque pueden haber otros, a continuación menciono algunos trabajos producidos en el Ecuador cuyos ejes son la muerte y la fotografía para marcar su cercanía y distancia con mi propuesta.

Cómo se entiende e interpreta el adiós es el trabajo que se encuentra en Birte Pedersen.¹⁴ Por más de 10 años, ella registró al rededor de sesenta cementerios con la intención de ver “el testimonio de la espontaneidad artística del pueblo ecuatoriano” a través de las “últimas moradas” (tumbas), tal como se dice en la solapa del libro “Entrada al cielo. Arte funerario popular del Ecuador” (Pedersen, 2008). En el texto de introducción al libro, Rodrigo Gutiérrez Viñuales¹⁵ se refiere al ritual de la *muerte niña*: “el niño muerto, cuya alma no requiere ni oraciones ni tristezas porque tiene garantizado el cielo, es colocado generalmente en un cajón blanco, antes de proceder a una festiva procesión que tiene como punto de llegada el enterramiento en el cementerio o en otro lugar simbólico, como el frente de la vivienda familiar.” (Gutiérrez en Pedersen, 2008: 9). En la fotodocumentación de Pedersen es evidente que la muerte niña es un tema que le sensibilizan por la carga de textos y fotos referidos a *la muerte de angelitos*. En este sentido hay una coincidencia con Huañurca¹⁶ de los Cifuentes, al igual que “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura. Fotografía *post mortem* infantil en la ciudad de Loja (1925 - 1950)”, tesis de maestría para el Programa de Antropología Visual en FLACSO Ecuador, escrita por Rosa Inés Padilla Yépez en febrero de 2014, que es un estudio del archivo del fotógrafo lojano J. Reinaldo Vaca Piedra quien retrataba a niños y niñas en medio de los altares que se les construían para su velorio (la

¹⁴ Birte Pedersen, Alemania 1951. Fotógrafa radicada en Ecuador desde 1979.

¹⁵ Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada, España.

¹⁶ Una breve referencia visual y breve texto del fotógrafo Pedro Meyer se puede encontrar en el número 34 de “Luna Córnea” (Centro de la Imagen del Consejo Nacional de la Cultura Las Artes de México, 2013: 101-111)

muerte niña). Padilla analiza las implicaciones de la fotografía con la dinámica de una porción de la economía local de la época y cómo una porción de la sociedad lojana proyectó su entendimiento del mundo y acercamiento simbólico a la muerte.

Si bien Huañurca y Entrada al cielo contienen fotos, en el trabajo de los Cifuentes se aborda a un grupo étnico específico de la Provincia de Imbabura -cercanía con mi trabajo- mientras que Pedersen mira panorámicamente al Ecuador a través del arte popular expresado en las lápidas. Huañurca tiene que ver con “Cuando se muere la carne...” y con el presente trabajo porque explícitamente aparecen imágenes de niños fallecidos pero que parecerían dormidos por todo el *decorado* que les rodea. Con Pedersen, en ningún caso aparecen cuerpos sin vida, pero sí hay, en algunos casos, referencias de lo que los difuntos fueron en vida.

La tesis escrita por Padilla complementaría a la mía pues profundiza el tema de los angelitos en cuanto a sus orígenes e implicaciones sociales, mientras que mi interés es abordar el corpus fotográfico de Perez y vincularlos con otros planos narrativos. Abría que marcar una diferencia importante: el fotógrafo J Piedra participaba en el registro de una teatralización o escenificación que podría sugerir la construcción de una identidad que el niño no llegó a tener en vida, mientras que Perez registra a su hijo en las condiciones que *manda la tradición*.

[H] De cómo trabajé con las fotos de Perez

Perez me entregó 66 fotos en formato digital. Para facilitar el proceso de sistematización las imprimí en formato 4R (10x15cm). Verlas panorámicamente me dio una idea clara de todo el material. Hice una primera división: un grupo sobre el ritual de niños -1 foto- y el segundo sobre la ritualidad de adultos -las 65 restantes. Otro paso dado fue la revisión de los *metadatos*¹⁷ de las 66 fotos para verificar posibles inconsistencias cronológicas, averiguar si Perez usó más de una cámara fotográfica para el registro y ver la

¹⁷ Para la fotografía digital, se trata de datos que se almacenan en segundo plano bajo la normativa internacional *exif* en cada archivo, entre otra información contiene la fecha y hora de almacenaje del archivo en la tarjeta de memoria, la fecha de modificación, tipo, modelo, marca y serie de la cámara y su configuración al momento de la captura, etc

configuración con la que prefiere trabajar con su cámara. Como no hubo novedades subdividí las fotos del ritual de adultos basado en tres criterios: número de archivo, fecha y hora de almacenaje en la tarjeta de memoria y momento del ritual. El resultado que obtuve fue estos subgrupos: juegos mortuorios (19 fotos), retratos del difunto (2), ataúd (3), retrato frente ataúd (1), gente al rededor del ataúd (6), en la cocina (2), “castigo” de los juegos (14), preparativos antes de sacar el cuerpo de casa (2), ataúd en patio (5), procesión a la iglesia y misa (5), procesión al cementerio y entierro (6). El tercer paso fue seleccionar una o dos fotos por cada momento según la relevancia informativa que contenían. Finalmente, cree copias optimizadas para impresión de las 21 fotos seleccionadas en el paso anterior.

[I] Sobre el contenido de la tesis

El primer capítulo expone el contexto necesario para entender de dónde veo la fotografía y desde qué lugar narro el ritual gracias a datos históricos. En la 1.1 me ocupo de cómo el positivismo del siglo XIX instaló la noción de verdad y representación fiel de la naturaleza de lo que hoy conocemos como fotografía. Menciono brevemente que desde el inicio hubieron usos distintos de esta tecnología de producción de imágenes que no tienen nada que ver con los usos objetivistas que aún persisten hasta hoy. En la parte final del subcapítulo, incluyo un posible camino de interpretación o lectura de imagen basado en el método de Kossoy quien propone reintroducir los elementos que quedaron fuera del encuadre al momento de la toma, lo que significa acudir a varias fuentes que ayuden a contextualizar las imágenes. Cumplido este paso, hay que identificar los elementos constitutivos de la imagen (denotación) para luego relacionarlos y ensayar una lectura (connotación). Este camino de análisis posiblemente reduce la subjetividad de quien se acerca a las imágenes dado el carácter polisémico de la fotografía. La sugerencia final, es que las imágenes no siempre tienen el poder discursivo inherente a ellas mismas como se suele asumir, más aún cuando contienen una carga simbólica que se expresa en la presencia de pequeños detalles que

apuntan a información precisa como el caso de la ritualidad mortuoria de quichuas de Otavalo y Cotacachi.

El subcapítulo 1.2 se refiere al contexto del ritual. Parto de las ideas de Thomas Cummins¹⁸ y Juan Carlos Estenssoro¹⁹ quienes ofrecen datos sobre cómo inicia la intervención hispánica en la ritualidad y espiritualidad de los Andes del siglo XVI durante la campaña de evangelización y extirpación de la idolatría. Planteado el contexto histórico, esbozo los elementos previos necesarios para comprender la visión de quichua hablantes con respecto a la vida ligada a la muerte. Desarrollo la mutua relación que hay entre el *Hawa pacha* (mundo de arriba), *Kai pacha* (este mundo), *Uku pacha* (mundo de abajo) y *Chaishuk pacha* (el otro mundo) o lo que se acepta como los planos de existencia en la visión quichua de Otavalo y Cotacachi.

El segundo capítulo se compone por dos subcapítulos. En el 2.1 presento a Rafael Perez Anrango en varios contextos para apuntar que sus fotografías no son inocentes. En el 2.2 ubico sus fotografías como vehículo para conocer la compleja ritualidad mortuoria: la vida del otavalo se desarrolla en el *Kai pacha* y cuando muere, su espíritu debe ir al *Chaishuk pacha* sin dejar de pasar por los otros mundos, este paso no lo hace sólo sino que los familia y la comunidad deben ayudar. Los roles por cumplirse están estrechamente relacionados por la condición de soltero, niño o adulto que en vida tuvo el difunto.

Para comprender la magnitud informativa que cada foto contiene, las ligo con fuentes escritas y orales. Los testimoniantes principales son Luis Enrique Cachiguango (noviembre de 2005 en Las Cascadas de Peguche), Manuel Cabascango (lo encontré junto con su esposa y hermana en el cementerio de Otavalo, trabajó en el Municipio de esa ciudad, los referido en esta tesis es de la entrevista del 24 de junio de 2013 en el Cementerio indígena de Otavalo), Luis Alberto Loza (pastor evangélico entrevistado el 24 de junio de 2013 en la capilla del

¹⁸ Thomas B.F. Cummins. Docente de historia especializado en arte precolombino y colonial. Fue director de The Center of Latin American Studies de la Universidad de Chicago. Tuvo una permanencia en el Ecuador fruto de lo cual publicó *Huellas del Pasado: Los Sellos de Jama-Coaque* publicado por el entonces Banco Central del Ecuador.

¹⁹ Juan Carlos Estenssoro, historiador peruano doctorado de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París.

Cementerio indígena de Otavalo), José Luis Pichamba (el 24 y 28 de junio de 2013 en el Taller de instrumentos andinos Ñanda Mañachi de Peguche), José Joaquín Guandinango (arpero, 26 de junio de 2013 en San Pedro de Cotacachi), José Emilio Guandinango (arpero, 26 de junio de 2013 en San Pedro de Cotacachi), Rafael Perez Arango (26 de junio de 2013 en Tunibamba de Cotacachi) y José Benjamín Inuca (28 de junio de 2013 en San Pablo de Lago).

CAPÍTULO 1.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1.1 Fotografía

[A] Hablar de cultura fotográfica es más pertinente

Definir fotografía resulta fácil desde su etimología: *photo* = luz y *graphien* = diseñar; es decir, dibujar, diseñar o escribir con la luz. Esta definición resulta deficiente y esquemática para esta tesis. Es más enriquecedor mirar lo que la fotografía produce y genera, para esto es útil revisar a Joan Fontcuberta²⁰ quien dice que “la fotografía, como condensación de la visualidad empírica, no sólo participa poderosamente en la transmisión de esa experiencia sino que también se incrusta en los sucesos y contribuye a fraguar nuestro efecto de realidad.” (Fontcuberta, 2011: 23). Generalmente no nos cuestionamos sobre el contenido de una imagen porque nuestra mirada testimonia a su favor, habría que tener cuidado porque puede tratarse de un montaje o de una lectura de imagen disparatada y para saberlo hay que rodearse de testigos que ayuden a interrogarla. A la fotografía hay que verla con otros ojos para no esencializarla, sólo así podremos hablar de fotografía en sentido amplio y sin reducciones, más en el contexto del siglo XXI donde las fronteras de las artes y discursos se diluyeron. No se trata de definir a la fotografía sino revisar qué es la cultura fotográfica porque “es un concepto más amplio, y abarca toda una serie de elementos no solamente instrumentales sino incluso de visión, culturales, ideológicos e históricos que tienen que ver con las causas de la aparición de la fotografía en el siglo XIX.” (Fontcuberta & Zelich, 2001: 76)

²⁰ Joan Fontcuberta (Barcelona, España 1955). Fotógrafo, docente, curador e investigador. Recibió varios premios por sus producciones fotográficas y ensayísticas, ambas apuntan a criticar la noción de fotografía como evidencia de lo real.

[B] La fotografía “nace” positivista

Hay una gran confusión con respecto a la fecha de nacimiento de la fotografía pues se afirma que existe desde el 19 de agosto de 1839 gracias al francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Lo que sucedió ante *La Academia de Ciencias en París* en aquella fecha fue la presentación oficial del *daguerrotipo*, un procedimiento que fijaba imágenes en una placa de plata o de cobre plateado luego de someterla a vapores de mercurio. Daguerre tuvo el suficiente olfato comercial y las conexiones diplomáticas necesarias para vender al estado francés la patente del daguerrotipo con el argumento de que sería la mejor contribución para los más altos intereses de la ciencia. El suceso dio inicio a la hegemonía de la imagen moderna.

A su vez, el auge del positivismo científico y la revolución industrial del siglo XIX trajeron consigo un ímpetu por remirar el mundo. El cambio de enfoque se acompañó de la idea de que la imagen producida por una máquina eliminaría la subjetividad del operario porque captaría el mundo con extraordinaria precisión y objetividad. William Henry Fox Talbot (1800-1877), otro de los protagonistas en el origen de la fotografía, en su libro “*The Pencil of Nature*” publicado en 1844, formula que la cámara oscura es el lápiz de la naturaleza, la propia pintura del sol, no de la imaginación.

Las condiciones técnicas necesarias para que la fotografía aparezca en libros y revistas se dieron a finales del XIX, así por ejemplo, *The Illustrated London News* publicó el 15 de abril de 1848 la primera fotografía en su página principal (Ledo; 1998: 68)²¹ y para 1890 surgió la primera revista pensada exclusivamente para contenidos fotográficos, la *American Illustrated*. (Vázquez, 2010: 15).²² La fotografía de prensa también hizo un aporte cuando reafirmó la noción de que las imágenes eran una verdadera representación: “la foto no podría pensarse como foto de prensa, como un material para narrar a partir de lo real, si durante el

²¹ Margarita Ledo (Castro del Rey, España 1951) Periodista, cineasta y docente. Premiada por su cine documental y exiliada por su activismo político, escribió varios textos literarios y académicos.

²² Alejandro Vázquez (Arenales-Trujillo, Venezuela 1956) Con varios premios por su labor fotoperiodística, ejerce la docencia en su país. Cuenta con varias publicaciones sobre el papel de la fotografía dentro de la comunicación.

siglo XIX no fuésemos sustituyendo, en el discurso público, la idea de élite [...] por la de representación; la de intuición y genio por la cita y observación. La literatura testimonial es el paralelo de la fotografía informativa con sus cuadernos de viaje, sus cartas...” (Ledo, 1998: 69)

Cuando la cámara llega a América del Sur, los antiguos asistentes de los científicos extranjeros -entiéndase cargadores de equipos- devinieron en los primeros fotógrafos de la región. El aprendizaje o la asimilación de la técnica también permeó formas de representar el mundo y a sus habitantes. Por supuesto, hubo procesos de reinterpretación de esta tecnología de la imagen, que lo desarrollo a continuación.

[C] Fisuras de la objetividad

Hubo grupos inconformes con el tratamiento que se le daba a la foto y se negaron a seguir la tradición de la pintura para aplicarla a la fotografía o simplemente vieron en ella una herramienta expresiva. Uno de esos casos es el de 1857 cuando Oscar Gustave Rejlander²³ (1813 aprox. -1875) dio a conocer su obra “Las dos sendas de la vida”, imagen que Rejlander consiguió con la combinación de treinta y dos negativos diferentes y se constituyó en el primer fotomontaje de la historia, pero no el primero, pues debemos suponer todo un proceso previo de ensayo-error.

Por otro lado, a finales del XIX la *Eastman Kodak Company* lanzó la cámara de rollo que permitió el acceso masivo para encargar, producir y consumir fotos. Este hito del mercado dio el impulso final para que la imagen ocupara todos los espacios imaginables de la representación. Mucho después, en la década de 1990, inició el *boom* comercial de la fotografía digital y ahora el siglo XXI vive la postfotografía.²⁴

²³ Fotógrafo sueco que trabajó en Inglaterra. Utilizó la fotografía para proponer sus inspirados en la pintura.

²⁴ Prescindiendo de la cámara fotográfica y prefiriendo cualquier dispositivo multifunción, como los smartphones por ejemplo, esta fotografía está centrada en la circulación instantánea de imágenes por internet lo que supone una avalancha abrumadora de producción y cambio de sentidos de la imagen. Es recomendable la lectura de *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* de Joan Fontcuberta (Editorial GGili, España 2013) y *Fotografía y dispositivos móviles. Escenarios de un nuevo paradigma visual* de Jacob Bañuelos y Francisco Mata (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México 2014).

Ahora ¿por qué la imagen al servicio de la verdad/objetividad se instala en el paradigma del siglo XX? Posibles pistas apuntan nuevamente a fenómenos del mercado y a intereses propagandísticos, un caso emblemático fue el encargo que la Reina Victoria (1819-1901) hizo en 1855 al pionero de la fotografía de guerra, el británico Roger Fenton (1819-1869). Las indicaciones fueron claras: representar la guerra de Crimea sin muertos ni sangre. Posteriormente la imagen propuesta por Fenton se reprodujo para su venta como postal.

Regresando a *The Pencil of Nature* (1844) de Talbot, el primer libro ilustrado que incluyó fotografías, en la lámina X titulada “El montón de heno”, se lee: “una ventaja del descubrimiento *del arte* fotográfico será el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minúsculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representación, pero que ningún artista se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza.” (Fontcuberta, 2003: 51, las cursivas son mías)

Resulta útil notar que el texto apunta a darle valor artístico a la entonces reciente técnica de producción de imágenes. Talbot soporta su argumento en lo pictórico, un arte de amplia tradición que ya gozaba de gran prestigio. Probablemente, dentro del círculo de Talbot ya se discutía la imposibilidad de hacer arte con máquinas; pero, lo interesante es el planteamiento de representar fielmente la realidad, en otras palabras, se trataba de la posibilidad real de ficcionar la realidad. A partir de este breve contexto es posible comprender lo que significa para la teoría fotográfica plantear la idea de que tras las imágenes se encuentra la subjetividad del fotógrafo, debate del que a su vez se desprende otra controversia en torno a si abordar la fotografía como lenguaje o herramienta.

“La cámara -cualquier tipo de cámara- no sólo permite al fotógrafo tomar fotografías, sino que le dice qué fotografías hacer y cómo” (Felizardo, 2000: 69 traducción libre)²⁵ Esto es

²⁵ Luiz Carlos Felizardo (Porto Alegre, Brasil 1949) Graduado de arquitecto, es fotógrafo paisajista y de arquitectura. Es una de las figuras importantes dentro de la historia de la fotografía en su país natal. Cuenta con varias exposiciones dentro y fuera de Brasil.

lo que el autor llama *sintaxis de la cámara* que deviene en una *sintaxis de la fotografía*. Es decir, las características técnicas de la máquina fotográfica (diafragma, óptica, formato, tamaño, peso, etc.), imponen un modo de uso y condiciona el resultado que llamamos *imagen visible* -foto- que a su vez es una representación de lo registrado. Este argumento hecha por tierra la supuesta objetividad o neutralidad del aparato fotográfico y ya nos da la posibilidad de pensar la imagen con más amplitud.

El destino o uso del producto que llamamos imagen visible depende de los ojos del operario y de quien la usa; es decir, la foto puede ser un *documento* o un *instrumento*. Documento cuando partiendo de la imagen se construye todo un discurso de lo que fue; e instrumento cuando se la usa como ilustración o prueba “neutra” de lo que queremos mostrar o representar. En otras palabras, a la fotografía se la puede tomar como *lenguaje*, lo que implica toda una *gramática visual*, una serie de parámetros para poder hacerla y leerla, o como *herramienta*, aquí se pone al servicio de una disciplina, oficio, arte, etc.

La creencia y práctica de que la fotografía debe decir y contar algo por sí sola termina imponiendo un cliché que llamamos *mensaje*. Cuando se fotografía con la fórmula *foto = mensaje*, aceptamos que la imagen por sí sola tiene capacidad discursiva. Esa interpretación olvida que el discurso depende de elementos externos y además tropieza con el hecho básico de que el interlocutor debe interesarse en entablar un diálogo con la imagen. En última instancia, la fotografía puede ser un pretexto para dialogar en forma mediada, aunque sin control sobre el camino que pueda tomar ese diálogo. Para ejemplificar esto se puede recurrir a la fórmula funcionalista de la información: el emisor (fotógrafo) emite un mensaje (foto) a un receptor (la persona interesada) esperando -o no- un *feedback* que podría afectarse si hay interferencia. Aquí nos situamos en el corazón del uso que se le da a la imagen en algunos medios entre los que se encuentra las ciencias sociales, pues una foto *dice* o *se le hace decir*, es *registro* o *discurso*. El registro es aparentemente objetivo y produce *documentos*, mientras que el discurso al ser subjetivo termina en la *construcción*. Lo paradójico del asunto es que la

fotografía sirve a ambos bandos (objetivos y subjetivos), dependiendo del contexto en el que se le inserte porque, al igual que las citas textuales usadas en la academia, se las puede descontextualizar o juntarlas con otras citas para que diga lo que interese, esta idea se puede graficar con la figura del ventrílocuo y su muñeco.

Servir a ambos bandos podría representar una doble moral o una ambivalencia, pero la *paradoja bipolar de la luz* apunta a que no “si se admite que la luz, agente sustanciador de la imagen fotográfica, presenta un doble comportamiento corpuscular y ondulatorio, ¿por qué la fotografía no puede ser también, a la vez y por contradictorio que se nos antoje, registro y discurso, descripción y relato?” (Fontcuberta, 2011: 46)

Más allá de que me parece magistral esta formulación, creo que precisamente depende de qué lado vemos a la fotografía para tomarla como lenguaje o herramienta.

[D] El discurso de la fotografía

Para hacer una lectura de imagen más amplia es necesario aceptar que la foto es un lenguaje, de esa manera se puede deshilar la información contenida en los elementos icónicos. Además, durante la lectura de imagen se generan dos procesos inseparables: la *denotación* (identificar los elementos que conforman la imagen) que da paso a la *connotación* (acto interpretativo); pero, en el acto interpretativo hay que tomar en cuenta la subjetividad del fotógrafo y la del lector. Mientras el lector podría caer fácilmente en la fabulación o en la imposibilidad de lectura si no reconoce el contenido, el fotógrafo puede cometer una serie de “errores” al momento de producir su discurso como en el caso del *sobreentendido*: presuponer que el lector verá y entenderá lo mismo que él cuando se sabe que la *polisemia de la imagen* no siempre juega a favor del autor y tampoco tendría por qué hacerlo.

Por otro lado, si comparamos a la fotografía con otros lenguajes, podremos anotar dos aspectos: el primero -conciliador- se refiere a que “las tecnologías visuales atraviesan las fronteras de aquello que con frecuencia entendemos como culturas y clases diferentes y

separadas” (Poole, 2000: 12)²⁶ lo que haría posible entrelazar los discursos del fotógrafo y del lector. El segundo -disociador- que apunta a la debilidad en intención narrativa de la foto porque

preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. En este sentido, las fotografías podrían compararse a imágenes almacenadas en la memoria. Sin embargo hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes recordadas son el *residuo* de una experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo.

Y en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significados en sí mismos. [Dar] significado a un suceso [...] es [dar] una respuesta no sólo a lo conocido, sino también a lo desconocido: significado y misterio son inseparables... (Berger & Mohr, 2007: 89).

Para que la significación se presente, la imagen necesita de las capacidades sensoriales e intelectivas del destinatario para que cobren sentido; pero, por más que sean “visibles de manera aparentemente inmediata e innata, no por eso [son] fácilmente comprensibles, sobre todo si han sido producidas en un contexto alejado del nuestro (en el espacio o en el tiempo, y las imágenes del pasado son a menudo las que más interpretación necesitan).” (Aumont, 1992: 265)

Para bajar la dosis de subjetividad podemos recurrir a la relación *dentro-fuera de la imagen*, esto se refiere a buscar la forma de reintroducir los elementos que quedaron fuera del encuadre durante la toma para evidenciar los residuos de la experiencia. Una forma de lograrlo es (re)construir el *contexto* en el que se produjo la foto. El contexto es el andamiaje por construir para que la imagen tenga más discurso y para esto acudimos al poder evocador del lenguaje oral, escrito e icónico mismo. Para explicarlo de mejor forma, es útil acudir a una

²⁶ Deborah Poole (Findlay, Ohio 1952) Antropóloga, ensayista y docente. Investiga aspectos de la visualidad de los Andes peruanos.

herramienta muy común en el campo del fotoperiodismo: el *pie de foto* que es un texto en tono descriptivo que resume la fotografía, su función es “hacer que el lector vuelva a mirar la imagen, vea más hechos (datos) en ella y los conecte con otros hechos; así el relato queda cotextualizado” (Fontcuberta, 2011: 33, citando a John R Whiting).

[E] Un rompecabezas llamado foto

Boris Kossoy propone que “el hombre, el tema y la técnica específica son en esencia los componentes fundamentales de todos los procesos destinados a la producción de imágenes de cualquier especie.” (Kossoy 2001: 30) Además sostiene que “toda fotografía [...] representará la creación de un testimonio”. (Kossoy 2001: 42) Los dos argumentos plantean una plataforma para el proceso de lectura de imagen, el autor además propone un método específico de análisis que si bien lo pensó para aplicarlas con fotos históricas, es adaptable para este proyecto.

Metodológicamente Kosoy propone un *análisis iconográfico* que “tiene como meta detallar e inventariar sistemáticamente el contenido de la imagen en sus elementos icónicos formativos; el aspecto literal y descriptivo prevalece” (Kossoy 2001: 75) Un segundo momento consiste en buscar “el significado interior del contenido, en el plano de la interpretación iconológica [...] Para tal búsqueda, la reflexión se ha centrado, desde el inicio, en el individuo como intérprete de su propia historia.” (Kossoy, 2001: 77).

Aunque parezca paradójico, el primer paso para que se cumpla el proceso de lectura es tomar las fotos como herramientas para buscar la información. Al final del proceso podrían tener la condición de documentos por la cantidad de capas informativas que añadidas. Se puede pensar entonces que una foto es documento por la información que la soporta y la califica como tal. Nuevamente Fontcuberta arroja luces para despejar la paradoja:

podríamos establecer dos líneas de actuación fotográfica que se nos presenta como posibles: hay fotógrafos que utilizan la fotografía para conocer el mundo, y otros que se plantean que antes deben conocer la fotografía misma. No se trata de dar preferencia a una opción sobre la otra, o de presentarlas como posiciones antagónicas, sino que son complementarias y se enriquecen recíprocamente. [...] Una apunta hacia fines documentales y la otra hacía fines expresivos. Lo cual no implica que lo documental no sea artístico ni lo artístico documental. (Fontcuberta & Zelich, 2001: 35-37)

Fontcuberta instala aquí dos posiciones que sirven para conducir el análisis y la lectura con respecto al trabajo del fotógrafo: una expresiva dentro del campo del arte u otra comunicativa ligada al registro. Sin pretender dar más valor a ninguna, pues no tiene sentido, ambas posiciones tienen en común la circulación; es decir, visibilizarse en un medio específico y a su vez está implícito el hecho de un público compuesto por lectores quienes soportados de uno o varios argumentos mostrarán preferencia, indiferencia o rechazo a los discursos iconográficos. El circuito circulación-lector-reacción, a mi entender resulta problemático frente a fotografías como las de Perez, el fotógrafo que me proporcionó las fotos para esta tesis. En este sentido Jorge Massucco²⁷ afirma que

la historia recoge obras casuales o anónimas, que hoy convocan el interés de los entendidos. Sin embargo cabe anotar que la producción fotográfica raramente es valorada al margen de su autor [...]

El fotógrafo de élite que propone una forma de expresión -mucho más racional o racionalizada- llamada a provocar reflexiones, a pensar, acerca de la realidad, de la imagen, del fotógrafo y del entorno.” (Massucco 2007: 26-27)

Vemos cómo para Massucco la academia, la estética, la hegemonía de la cultura y las relaciones de poder son importantes en el sentido de dotarán de coherencia narrativas a las fotos. Si bien aquí piso en los terrenos del arte y mi interés dista mucho de entrar en los

²⁷ Jorge Massucco (Argentina 1936) cineasta, fotógrafo y docente. Radicado en Guayaquil desde 1976 se lo considerado uno de los pioneros de la cinematografía ecuatoriana.

entrapados debates sobre la estética, me interesa ver lo problemático que resulta mirar a la fotografía desde lo docto pues al final del día es un parámetro que segrega a otros quehaceres fotográficos, reduce el entendimiento sobre la estética -precisamente- y quita agenciamiento político e identitario al quehacer fotográfico. Consciente de esto, Armando Salazar²⁸, por ejemplo, prefieren alejarse de la dualidad arte-registro: “trato de estar alerta en no meterme mucho en el territorio del “arte”, lo siento casi siempre distante de lo mío. Hacer arte es ver el mundo y reinterpretarlo, es un discurso que construyó esa perversa idea de que hacer fotografía es mentir...”²⁹ En la otra orilla, inconscientemente están los casos como el de Perez que “simplemente” fotografía y desmonta el argumento de que la fotografía es y siempre ha sido una actividad de la élite como lo afirma María del Carmen Oleas³⁰: “Con el tiempo, la práctica fotográfica no ha cambiado de manos; ha sido una práctica realizada desde clases sociales acomodadas...”³¹ La autora en el mismo artículo menciona a el ahora famoso fotógrafo indígena peruano Martín Chambi (1891-1973) como ejemplo de un fotógrafo que dedicándose a la documentación, alcanzó el estatus de artista, lo que resulta contradictorio porque Chambi tiene un origen humilde. Ahora, me parece que el tema central no está en la condición social del fotógrafo, ni en qué tipo de fotografía hace, sino en quién facilita la circulación de las imágenes en los círculos artísticos y/o especializados y tengo la sensación que tanto Oleas como Massucco olvidan que esos círculos y/o sus estructuras, o bien son elitistas o queriéndolo -o no- nacieron elitista desde el siglo XIX. Aquí Nelly Richard³² me ayuda a soportar este argumento:

La contrastación sostenida entre lo artístico y lo no artístico, dentro de los estudios de la cultura visual, serviría para demostrar el carácter históricamente construido -y

²⁸ Armando Salazar (Quito, Ecuador 1966). Fotodocumentalista, director de fotografía, asesor de guiones y docente.

²⁹ Salazar, Armando, *Fotografía y cercanía emocional: reflexiones sobre la práctica documental* en Schlenker, Alex (editor), *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*, Quito, Plataforma_SUR Ediciones, 2013, pp215-223

³⁰ María del Carmen Oleas (Quito, Ecuador 1980). Socióloga, gestora cultural y docente.

³¹ Oleas, María del Carmen, *Fotografía: ¿arte o documento?* en Schlenker (editor), *Trascámara...* pp25-34

³² Nelly Richard (Caen, Francia 1948) Residente en Chile, es teórica cultural, crítica, ensayista, académica, autora de numerosos libros y fundadora de la Revista de Crítica Cultural. En 1996 recibió la Beca Guggenheim.

socialmente deconstruible- de las afirmaciones del valor estético. Serviría también para revisar los sistemas de valoración social del arte -sus criterios de distinción- según las formulaciones culturales en las que institucionalmente se generan, descartando de partida cualquier absolutismo del “valor” o de la “calidad” universales. (Richard, 2007: 100)³³

Dicho todo lo anterior, ¿si Perez nunca hizo sus fotos pensando en ponerlas a circular, qué valor tiene su trabajo? ¿Cómo se explica este acto de fotografiar “sin finalidad”? Afirmar que Perez registró el ritual mortuorio sin finalidad es un acto especulativo y falso. En primer lugar hay que resaltar que las fotografías adquieren cierta etiqueta dependiendo del lugar de circulación y eso ya condiciona al lector. No es lo mismo ver una imagen en un *mass media* que en una sala expositiva, en la calle adherida a la pared o en una gigantografía, por supuesto con esto no quiero decir que una imagen adquiere niveles de valor y estética dependiendo de dónde se ubica.

Entonces, considero central situar al fotógrafo indígena Rafael Perez Anrango en un lugar, a riesgo de esencializarlo y de caer en el purismo que tanto me congeló para abordar esta tesis, creo que su lugar no está en el arte ni tampoco en el documentalismo porque no pensó en poner a circular las fotos que hizo, sino que, soportado por la ecuación “como soy, vivo, veo y, por lo tanto, fotografío”³⁴ es un acto afirmativo, identitario, urgente y además es un acto político ya que responde a su entorno sociocultural, cito nuevamente a Kossoy: una foto se constituye en una pequeña biografía.

³³ Esto nos remite a la discusión que mantuvieron los marxistas Adorno, Horkheimer y Benjamin. Adorno y Horkheimer criticaron fuertemente a las máquinas productoras de imágenes (cine y fotografía) para fines artísticos porque quedarían atrapadas en la “industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 1998: pp165-166); es decir, pasaban a ser “meras mercancías” (Adorno y Horkheimer, 1998: 179) vaciadas de contenido crítico y llenas de ideología afines al poder y por ende, atrapadas en la racionalidad al igual que el conocimiento. Bajo este panorama, el único camino posible para salvar al arte de la vulgar cotidianidad era mantenerla en un esfera diferenciada y alejarse del culto efímero a las celebridades. Benjamin, por su parte, otorgó un poder transformador a la cámara porque la reproductibilidad de la imagen apuntaría a desestabilizar el sello artístico del siglo XIX: *el aura*, lo auténtico y los valores de la alta cultura. Este movimiento suponía una nueva práctica política en la que el arte podría convertirse en un disfrute por las masas y no en un asunto reservado a la élite. Aura “resulta ser el término [...] para lo que más habitualmente llamamos experiencia estética, es decir, un modo de experiencia que suele describirse como trascendente respecto de nuestras formas cotidianas de relacionarnos con el mundo” *Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy*, en Uslenghi (comp), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*, Argentina, Eterna Cadencia Editora, 2013, pp99-140.

³⁴ Villegas, Geovany, *La Edición hegemónica*, en Schlenker (editor), *Trascámara...* pp209-214

1.2 Ritual mortuorio de quichua hablantes en una zona de Imbabura - Ecuador

[A] Inserciones en el tiempo

Thomas Cummins sitúa algunos puntos de reflexión aplicables al caso de la religiosidad otavaleña a pesar de que su investigación se refiere a la campaña de evangelización en los Andes peruanos durante la conquista española. El autor plantea que para concretar el proceso de evangelización, los andinos: [i] debían entrar en la dinámica de la veneración a la imagen católica como representación; es decir, lo que se denominó latría; [ii] la “religión andina” debía abandonar sus prácticas idólatras. La latría, en la religión católica, es una representación del Dios verdadero a través de las imágenes, mientras que la idolatría es una desviación de la latría pues “representa la adoración de la imagen como si fuera Dios.” (Cummins, 2002: 112). Según los evangelizadores, los pueblos americanos adoraban a la imagen considerándola el dios mismo por lo que se los consideró idólatras, así se explicaría la destrucción de lo que consideraron dioses precolombinos para remplazarlos por las imágenes cristianas (poner cruces en las huacas, por ejemplo); pero, con esta práctica generaron un mensaje contrario: las imágenes cristianas se referían a Dios mismo. [iii] Debían entrar a un campo de entendimiento común con los catequistas lo que se dio con el lenguaje. Aquí cabe una acotación, la orden más importante en lo que conocemos como el actual Ecuador fue la jesuita cuya estrategia de evangelización fue estudiar las lenguas nativas mas no su contexto sociocultural. Desde los estudios de la lingüística se sabe que el lenguaje depende y hace parte del complejo tejido social. El efecto fue la paulatina imposición del quichua como lengua franca en muchas comunidades a través de la introducción de varios diccionarios y gramáticas que se usaron para difundir los conceptos de la evangelización y explicar la idolatría a los andinos, además de cambiar el sentido de algunas palabras andinas este *lenguaje común*, creado por los catequistas permitió

ver que el “éxito” de la extirpación [de las idolatrías] no fue quitar la religión andina sino cambiar el discurso de su representación. Pero este cambio no es indicio de una aceptación pasiva de la enseñanza doctrinal. Fue un contexto concreto en que los andinos pudieron combatir con, defender contra, o poder expresar, la angustia de ser cristiano, andino tradicional, o ambos. Éste es uno de los contextos de creación de una cultura colonial. (Cummins 1998: 26)

Una vez expuestas las formas en las que cambiaron las creencias andinas tradicionales, es necesario revisar cómo cambiaron las prácticas simbólicas en los Andes, para esto acudo al trabajo de Juan Carlos Estenssoro sobre el baile ceremonial indígena en Perú entre 1560 a 1660 que igualmente podría ofrecer pistas para comprender el caso de los quichua hablantes ecuatorianos. Los evangelizadores buscaron formas para moldear un grupo homogéneo de andinos para facilitar el proceso de adoctrinamiento, lo que produjo la eliminación de “las señas de identidad regionales y se crea una nueva identidad indígena colonial global” (Estenssoro 1992: 383) y esto se logró cuando intervinieron en las prácticas simbólicas religiosas de los pueblos andinos, como es el caso de los bailes. Los evangelizadores supusieron que “las manifestaciones culturales indígenas no eran contrarias, sino que más bien eran afines con la moral cristiana. Esa postura sostenida abiertamente [...] parece haber sido el motor que impulsó desde muy temprano a miembros de la orden [dominica] a asimilar los bailes de celebración del Inti Raymi sin más al Corpus Christi en el Cuzco en 1554.” (Estenssoro, 1992: 361).

Una pista para entender esos puntos de coincidencia entre las dos morales de las que habla la cita de Estenssoro, la encontramos en lo planteado por Estermann³⁵:

para el *runa* andino [...] todo es ‘sagrado’ (o ‘sacramental’) porque forma parte de este orden cósmico y divino, y, por lo tanto, toda relación en cierto sentido es ‘religión’, nexos (directo o indirecto) con lo divino como fundamento inmanente de la

³⁵ A pesar de que este texto fue “el fruto de ocho años de convivencia con el *runa* andino” (Estermann 1998: 05) en el siglo XX, hay otros autores de corte histórico que apuntan a que efectivamente religión y vida diaria no estaban separadas.

racionalidad. De la misma manera, las actividades económicas y laborales tienen un aspecto 'sagrado', como las fiestas ceremoniales y rituales; [...] Cada una de las partes del universo, cada una de las relaciones (*chakanas*), (re-) presenta el orden divino a través del sistema holístico de la relacionalidad. (Estermann, 1998: 264)

Por otro lado, la asimilación de la que habla Estenssoro, agenció a los evangelizadores para que planteen ciertas políticas culturales; es decir, acciones específicas dentro del territorio:

Una de las piezas importantes para la construcción de un proyecto de sociedad de acuerdo a las ideas del buen gobierno, los bailes eran también una realidad que la primera evangelización no podía eludir. Las primeras políticas implementadas fueron las de adecuación y asimilación a las ceremonias católicas. Sustituidos los objetos a los que rendían culto los bailes, el problema estaba resuelto. (Estenssoro, 1992: 383)

Desde 1565 se produjo un segundo momento, inicia la prohibición de bailes tradicionales no cristianizados para posteriormente prohibirlos definitivamente por considerarse prácticas idólatras. Para asegurar la erradicación de bailes antiguos y manifestaciones católicas derivadas de la primera evangelización, se institucionalizaron los controles anti idolatrías; pero, ya se introdujeron nuevos elementos, como los que menciona esta cita: “Paralelamente, la evangelización logró por medio de la creación de nuevas coreografías, música, textos poéticos e incluso vocabulario, basados en un conocimiento de la cultura indígena, y de nuevos instrumentos musicales, una cierta homogenización de los bailes de los indios.” (Estenssoro, 1992: 383)

[B] El contexto necesario para la ritualidad

La vida diaria del quichua otavalo está íntimamente ligada a las prácticas, la religiosidad, las creencias y las tradiciones ya sean propias, incorporadas o adaptadas, fruto

del contacto con otras culturas, razón por la cual, antes de abordar y entender el ritual mortuorio es necesario explicar algunos elementos previos:

1. Si comparamos la mirada del mundo desde lo andino y lo occidental, hay una diferencia fundamental: mientras que occidente se apega a un tiempo lineal -para nacer, desarrollarse y morir- y el hombre está por encima de la naturaleza por lo que tiene que gobernarla; para lo andino o las sociedades fuertemente ligadas a la tierra, el hombre está estrechamente relacionado con la naturaleza porque hace parte de ella, en este sentido, se habla de ciclos donde todo vuelve a empezar; es decir, se vive un tiempo circular.

2. Los pasos que se deben cumplir durante el ritual mortuorio dependen de la condición del difunto: por adulto se entiende a alguien que contrajo matrimonio independientemente de su edad, por lo general puede ser a partir de los 16 años aunque no es una regla. Como se nota, no tiene nada que ver con la concepción jurídicamente blanco-mestiza donde se es adulto a partir de los 18 años de edad.

Se es soltero mientras la persona tenga entre 15 y hasta 30 años y no se haya casado, aunque parezca obvia la definición, en términos del ritual mortuorio implica una diferencia con el del adulto, lo explicaré en su momento.

De la definición de soltero se puede inferir que se es niño hasta los 14 años de edad. Hay la idea de que solteros y niños guardan cierta pureza lo que posibilita que compartan ciertos pasos del ritual mortuorio aunque José Benjamín Inuca especifica que un niño todavía no alcanza a tener su propio *supay*³⁶, una especie de ángel guardián que acompaña durante toda la vida al quichua otavalo.

³⁶ Además Inuca puntualiza que durante el proceso de evangelización y en el contexto de la Extirpación de las Idolatrías de los siglos XVI y XVII, "los curas fueron los que pusieron en el diccionario *supay* [como sinónimo de] diablo y al averiguar muy bien en los primeros diccionarios que aparecen en quichua, sobre todo [en] el Perú y [en] esta parte de aquí del Norte, *supay* dice "ángel bueno", en algún diccionario dice solo "ángel". Luego esta palabra tomaría connotaciones negativas hasta convertirse en diablo o demonio.

3. Según Luis Enrique Cachiguango³⁷, no se debería hablar de muerto sino de difunto.

El difunto es alguien que se convierte en un eterno presente cuando abandona lo corpóreo y pasa al estado espiritual.

4. Inuca explica lo que debemos entender por espíritu:

En quichua nosotros todavía decimos *shungo* [que] es la parte espiritual [...] No es el espíritu algo como un fantasma que nos hacen entender desde la lógica católica, aquí es la persona en sí, es como la esencia de la persona la que se queda, sólo el cuerpo es el que estamos enterrando, pero la esencia se queda, se queda en la familia y de ahí viene lo del ancestro; es decir, los antepasados, la raíz de donde yo vengo sigue viva porque si se hubiese muerto, tampoco yo estuviera vivo. [...] El cuerpo es simplemente como un préstamo, vine con este cuerpo pero de ahí ya (...) me quedo existiendo.³⁸

Además agrega que en la actualidad se traduce erróneamente³⁹ *shungo* al castellano como corazón y a los ancestros a los que se refiere son su padre y madre: “nos dieron la vida y a partir de ellos yo también sigo siendo un retoño, traducido al castellano porque en quichua es *malqui*, un *tronco común* [...] del cual yo broté y después [me] convertiré en malqui, [...] para que siga brotando.”⁴⁰

5. La vida de los quichua otavalos se desarrolla en cuatro dimensiones o planos de existencia⁴¹: *Hawa pacha*: la traducción al español sería “mundo de arriba” y le corresponde el punto cardinal Sur. Lo habitan cuerpos y espíritus del tamaño de sauces y *achill taita* o *hawa pacha taita*. Se cree que el humano es más pequeño por las pisadas de estos seres.

³⁷ Entrevistado en noviembre de 2005 en Las Cascadas de Peguche. Indígena otavaleño de la comunidad de Kotama, estudioso y docente de temas relacionados a la sabiduría andina.

³⁸ Entrevistado el 28 de junio de 2013 en San Pablo del Lago. Vive en la comunidad de Pijal y pertenece al pueblo cayambi. Para la fecha de la entrevista cursaba el doctorado en Historia de los Andes en FLACSO Ecuador. Fue docente bilingüe, trabajó en Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe del Ministerio de Educación.

³⁹ Este cambio de sentido o traducción distinta de la palabra se explicaría por las intervenciones que hicieron los jesuitas durante la evangelización de la población andina durante el siglo XVI y XVII.

⁴⁰ Idem 38

⁴¹ Cachiguango, Luis Enrique. *Wakcha Karai: Una praxis de la religiosidad andina en Cotama, Otavalo, Ecuador*. En: *Manos sabias para criar la vida: Tecnología andina: simposio del 49 Congreso Internacional de Americanistas*. (Quito, julio de 1997) Abya Yala 2000.

Kai pacha: (este mundo) o la tierra con todos sus elementos incluyendo la vida. Le corresponde el punto cardinal Este (*causai quinrai* o el lado de la vida.) Esto explicaría por qué se considera hasta hoy al Sol como el Padre de la Vida y a la *Pachamama* como Madre Engendradora de la Vida.

Uku pacha: ubicado al Norte, sería el mundo de abajo. La tradición oral dice que está habitado por seres más pequeños y parecidos a los humanos y que su estatura se debe a nuestras pisadas. Además viven los *aya* (difuntos) que a veces salen a este mundo. En Cotama, comunidad de Otavalo, también es conocido como *urai* (abajo).

Chaishuk pacha: ubicado al Oriente, es el otro mundo, una réplica del *kai pacha*. Lo habitan los espíritus de los ancestros; es decir, los familiares que fallecieron y ansiosamente esperan la llegada del resto de familiares. Habitar aquí garantiza alcanzar la sabiduría.

[C] El origen de la muerte

Cachiguango recopiló un relato de José Antonio Cachiguango⁴² el cual dice que la muerte surgió por obra de *Apunchik Achill Yaya*, la suprema divinidad prequichua de los pueblos indígenas de la región septentrional del Ecuador:

Dicen que en la antigüedad no había muerte y por esta causa, como la gente no moría, se llenó la tierra de tanta gente; tanto así que en esos tiempos no había donde vivir, ni donde sembrar por lo que la gente hasta sembró en las laderas más altas de los cerros. La gente de esos tiempos tenían dientes de marfil y por eso podían comer hasta las cosas más duras como la carne con sus huesos. Por falta de espacio para sembrar, buscaron piedras grandes y planas, pusieron tierra encima y hacían producir los granos. Vivía tanta gente que en estas tierras también las malas costumbres crecieron. Ante esto, *Apunchik Achill Yaya* pidió a las nubes que hicieran llover durante días y noches para que esta gente muriera, pero la gente seguía flotando junto a los troncos de los árboles sin morirse. Nuevamente *Apunchik Achill Yaya* pidió al Sol que mandara fuego a la tierra. Luego de llover agua llovió fuego, y esta vez sí, murió esta

⁴² Noviembre de 1997 en la comuna de Cotama. Ver la nota número 37 para revisar la referencia bibliográfica.

gente. Pero subiendo al cerro Imbabura y escondiéndose en una cueva lograron salvarse una pareja con su perro. Cuando terminó la lluvia de fuego la pareja pidió ayuda a *Apunchik Achill Yaya* porque tenían hambre, pero no fueron escuchados. Entonces la pareja decidió comerse al perro, y el animal dándose cuenta de su suerte, porque pensaba y hablaba igual que nosotros, aulló lastimosamente mirando al *Hawapacha*. Al oír esto *Apunchik Achill Yaya* se compadeció del perro e hizo caer una mazorca de maíz sobre la *llapa-mama* [Madre tierra]. Al ver esto, la pareja cogió rápidamente la mazorca. Una parte se la comieron, otra parte guardaron para sembrar y solamente la tusa y algunos granos le dejaron al perro. Por eso en la *chakra* [parcela] a la mazorca que sólo tiene algunos granos hasta ahora le decimos *allku kiru* o diente de perro. Luego de comer los granos de maíz, la pareja quedó dormida y *Apunchik Achill Yaya* les quitó de la boca los dientes de marfil y en su lugar puso maíz blanco. Desde este momento existe la muerte.⁴³

La muerte, dentro de la visión indígena, está ligada al ciclo vital de cualquier ser vivo. El mismo Cachiguango dice que “la muerte no es el final de todo. Es el inicio de otra vida. Es el ciclo del fin de la ignorancia y el comienzo de la sabiduría universal. Es el reencuentro con los antepasados y el fin del tiempo y el espacio.”⁴⁴ Inuca, por su parte, resalta la importancia de lo que considera los dos actos fundamentales dentro de la vida familiar: el matrimonio y la muerte. El matrimonio porque “es la unión, no [sólo] de 2 personas como en la lógica occidental, [sino que] aquí es de 2 familias [...] nuestra vida está entre [...] la alegría y la tristeza diríamos, [...] entre lo bueno y lo malo, entre lo más gratificante y lo más doloroso, en ese sentido es también tomado en cuenta la muerte.”⁴⁵ Inuca también dice que el matrimonio además podría acarrear problemas cuando no hay aceptación por parte de una de las familias, produciéndose una serie de recursos que apuntan a acercar a la familia en desacuerdo, entre ellas el *escape* de los novios a otra comunidad por una temporada.

⁴³ Cachiguango Cachiguango, Luis Enrique. ¡ Wantiay...! El ritual funerario andino de adultos en Otavalo, Ecuador. Chungará, Arica 2001. En http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562001000200003&Ing=es&tIng=es.

⁴⁴ Idem 46

⁴⁵ Idem 38

En una comunidad de Cotacachi se comentó que cuando una persona muere, su espíritu podría viajar al otro mundo en forma de colibrí o mariposa. También los sueños⁴⁶ anuncian la muerte al igual que podrían hacerlo el canto de una lechuza durante la noche, el perro que aúlla como llorando durante la noche, el correteo y silbido agudo de un pájaro delante de una persona o cuando un anciano convoca a sus hijos e hijas para despedirse.

[D] Actores y momentos del ritual

Durante dos o tres días, hay varios momentos que se deben cumplir en función del horario, se pueden clasificar así: el anuncio, los preparativos previos al velorio, el velorio, el entierro, la recordación y las ofrendas en días especiales.

En cuanto a los personajes que intervienen, depende de la condición de cada difunto, esto es: con adultos participan los *acompañantes* (hombres, mujeres y niños que asisten a las distintas etapas del ritual mortuorio), familiares, *taita maestro* (Cachiguango en el 2005 me dijo que generalmente se trata de un anciano elegido por los espíritus rectores para garantizar su sabiduría, su papel es dirigir algunas etapas del velorio, el entierro y la recordación).

Para solteros y niños, a los personajes ya mencionados antes se suman los padrinos y los músicos.

⁴⁶ Los 532 sueños proféticos recopilados por Fabián Potosí en Otavalo, fueron analizados por Juan van Kessel, este trabajo se lo puede revisar en www.iecta.cl/biblioteca/cuadernos/html/cuaderno_13.htm

CAPÍTULO 2.

LAS FOTOS DE RAFAEL PEREZ ANRANGO COMO HERRAMIENTA PARA CONOCER EL RITUAL MORTUORIO: DE LO VISTO A LO INFERIDO

2.1 Rafael Perez Anrango

[A] Perfil biográfico

Nació el 8 de julio de 1960 en la comunidad de Tunibamba en Cotacachi, Provincia de Imbabura - Ecuador donde vive actualmente con su esposa e hijos. Como es común en la vida indígena del sector, su casa tiene una pequeña parcela para autoconsumo que la trabaja junto a su esposa e hijos.

Tunibamba fue una gran hacienda que tras la muerte de su dueño se dividió en parcelas para repartirlas entre la familia de los ex huasipungueros. Como es común en la zona, la adjudicación de terrenos generó disputas legales por lo que Perez dedicó 12 años de su vida a la lucha por la recuperación de la tierra comunitaria, a raíz de esto, además de las respectivas fricciones dentro y fuera de su comunidad, enfrentó amenazas como llevarle ante la comunidad para ortigarlo y bañarlo con agua helada, lo que desde el mundo mestizo se suele reducir como el *ajusticiamiento indígena*. Si bien Perez no mencionó esto nunca, sí lo hizo un comunero que pidió permanecer en el anonimato pues en el sector ya se produjeron fuertes amedrentamientos a quienes apoyaron y apoyan la gestión de Perez.

La religiosidad es un elemento muy importante en la vida de Perez. En su perfil público de la red social *Facebook*⁴⁷ indica que su creencia religiosa es *Achil Taitiku Pachakamak* (Dios de la naturaleza) y su ideología política es *la vida comunitaria*, por lo que no resulta extraño la temática de los posteos que hace en su muro: dirigiendo ceremonias religiosas en honor a la naturaleza donde exhibe una *chacana* (cruz cuadrada escalonada) de

⁴⁷ <https://www.facebook.com/rafael.perezanrango>

gran tamaño, en uniones matrimoniales de comuneros, fotos junto al papa Juan Pablo II durante el encuentro con los pueblos indígenas del Ecuador en enero de 1985 en Latacunga, en encuentros de fe y política y varias imágenes en las que aparece Monseñor Leonidas Proaño⁴⁸ (cura comprometido con los postulados de la Teología de la Liberación). No faltan las imágenes alusivas a Jesucristo y a la Virgen María. Todos estos elementos se pueden encontrar a la entrada de su casa.

[B] Su interés por la oralidad

Recopilar costumbres y tradiciones de su comunidad desde la oralidad fue inculcada por su padre, quien durante las meriendas les contaba cómo era la vida antes de la llegada de la electricidad, según su propio testimonio. Este trabajo no lo hace con fines de publicación sino para transmitirlos a familiares y comuneros.

[C] Perez y el ritual mortuorio

Perez vivió el ritual mortuorio en varias ocasiones a lo largo de su vida. Es relevante centrarse en su trabajo porque en julio de 2011 registró fotográficamente el ritual de José Manual Menacho, su suegro que murió por causas naturales. Para noviembre del mismo año registró el velorio su hijo Kury Yupanqui Perez, fallecido en un accidente doméstico.

[D] Deviene fotógrafo

Optó por la fotografía luego de una invitación de la fundación ‘Pueblo indio del Ecuador’:

⁴⁸Como ejemplo se puede ver la imagen <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=306340166190957&set=pb.100004449282190.-2207520000.1409326559.&type=3&permPage=1> que parece ser una fotocomposición fotografiada y publicada por Perez donde podemos ver en primer plano y ligeramente hacia la derecha del centro, una foto recortada de Mons. Proaño mirando hacia un lado y sonriendo, parecería regocijarse por la escena a sus espaldas: un grupo de personas que están trabajando la tierra con azadones en medio de plantas altas que les llegan un poco más arriba de la cintura. Por otro lado, se puede encontrar referencias de la vinculación de Perez con Proaño en <http://jubileomlp.blogspot.com/2009/08/fundacion-pueblo-indio-del-ecuador.html>

al paso me tocó comprar una cámara [...] para utilizar personalmente. Regresé de Italia y algunos comuneros me dijeron que les tome a ellos y [luego me] compraban las fotos y así fue que inicie el trabajo de fotografía. En ese tiempo la cámara [era] de rollo [de 35 mm], un rollo de 36 fotos más o menos [...]

No solamente en esta comunidad, aumentaron los clientes, pasaron los años y he tratado de comprar [una] cámara profesional. Aumentaron más clientes y me han llevado a que tome [fotos de] bautismo, matrimonios, casas nuevas, graduaciones, en programas sociales; en todos los actos he participado. Actualmente hay muchos clientes, ese es mi trabajo.⁴⁹

Actualmente trabaja en soporte digital. Como no tiene computador en casa, acude a un *cibercafé* para descargar los archivos de la tarjeta de memoria y almacenarlos en CD que va rotulando con marcador según el tema fotografiado. No es muy metódico para gestionar sus archivos lo que de alguna forma los pone en riesgo. Un ejemplo de esto es cuando me entrego sólo una foto del velorio de su hijo porque creyó que todas las imágenes se encontraban en el disco que llevó el día de nuestro tercer encuentro el 27 de junio de 2013 en la Plaza Bolívar de Otavalo, Provincia de Imbabura, Ecuador. El mismo día me entregó 65 fotos del registro que hizo del velorio de su suegro. Aquí cabe señalar que Perez fotografía todo el tiempo su entorno familiar: dentro de la carpeta que contenía los archivos del velorio de Kury, hay dos subcarpetas con un total de 114 imágenes de registros de varios rituales, celebraciones religiosas, ofrendas a Pachakamak, trabajos comunales, etc. Lo que más me llama la atención son las fotos de cuando él atendió el parto de su esposa para recibir al hijo no nació tiempo después de la muerte de Kury. Los detalles de las fotos se centran en el corte del cordón umbilical del recién nacido con una hoja de sigse y parecería que el lugar destinado para recibir al bebé fue el mismo donde se veló a su suegro. Evidente Perez pidió a alguien que fotografiara por él, pero esto podría revelar su preocupación por registrar su cotidianidad, costumbres y prácticas y, por otro lado, que la cámara fotográfica se integra sin fricciones ni

⁴⁹ Perez Anrango, Rafael, entrevistado por G. Villegas en su casa de la comunidad de Tunibamba el 26 de junio de 2013.

tensiones en la vida de su familia. Lamentablemente no puedo incluir las fotos que menciono porque sólo pedí su autorización para usar las fotos de los velorios.

Abordando el método sugerido por Kossoy en cuando a los datos clasificatorios⁵⁰ comunes para todas las fotos, debo mencionar que se encuentra en su archivo personal, en la Comunidad de Tunibamba en Cotacachi. El estado actual de conservación de las fotos es regular porque sólo tiene un respaldo de los archivos digitales que están almacenados en varios CD (medio magnético) que a su vez se encuentran en fundas plásticas bajo condiciones ambientales variables.

El análisis de los metadatos de cada archivo revela que Perez no hace ningún proceso de posproducción y prefiere operar la cámara en modo *programa* (grado alto de automatismo), cuando el modelo que usa le permite trabajar en modo *manual* o *semiautomático* donde podría tener mayor control de la cámara. Esto explicaría porqué en varias fotos el flash disparó produciendo *sobre exposición* (exceso de luz) en los elementos más próximos a la cámara.

En general, en sus tomas ubica centro del encuadre tanto el *punto de foco* como el *centro de atención* de la foto. De las selección de fotos anexadas para esta tesis, en 21 optó por usar el mayor ángulo visual que ofrece el lente de la cámara, es gracias a esto que consigue algo más de nitidez en las tomas pues el valor de *diafragma*⁵¹ más usado es el 2.8 lo que reduce la *profundidad de campo* (definición de la imagen delante y detrás del punto de enfoque) por efecto de *dispersión de la luz*. Dado el modo preferido para operar la cámara, este resultado es accidental; es decir, Perez no lo hizo conscientemente.

En cuando a la composición de sus imágenes, en repetidas ocasiones hay elementos incluidos parcialmente o en ínfimas proporciones lo que provoca *ruido visual* o distracción para la lectura.

⁵⁰ Algunos elementos del método de Kossoy no los tomé en cuenta porque apunta a construir un acervo y no es mi caso. El método completo se lo puedo consultar desde la página 71 de su libro, par ver la respectiva referencia, revisar la bibliografía.

⁵¹ Componente cuya función es controlar la cantidad de luz que ingresa por el lente, opera con diámetros de apertura.

En cuanto a los aspectos visuales, la fotografía de Perez es bastante directa con encuadres intuitivos. Ésta podría ser la razón para que prefiera encuadres horizontales (sólo 12 de las 66 fotos entregadas son verticales), porque plantea una mirada más apegada a la vista apaisada del ojo humano.

En todas las fotos hay una actitud de espera por parte de Perez, si hablamos del *punto de vista* (la ubicación por la que opta el fotógrafo para hacer el registro), su rol es el de testigo pero es uno familiar. Al estar inmerso en el proceso, al saber lo que ocurre, al ser parte de la comunidad, hay una comunicación más directa con lo que fotografía, esto es evidente cuando los sujetos miran directamente a la cámara sin presentar incomodidad. Cada fotografiado le conoce, esta familiarizado con su presencia lo que explicaría la ausencia de *poses* -sin querer decir que posar es malo para una foto- exceptuando por unos niños (consultar el archivo 57 en anexos) y su esposa (archivo 69) donde al saberse fotografiados, optan por cierta posición corporal para construirse como sujetos que quieren ser percibidos de una forma específica. La actitud de la gente que aparece en las fotos frente a la muerte es de naturalidad, si bien hay algunas que connotan dolor, en general no se percibe excesos pasionales.

Cuando analizaba los archivos anexados, me preguntaba por qué usaba tanto el gran angular y creo que se debe a que este lente plantea una mirada abarcativa, grande, general, multirelacional, por la visión panorámica que propone y, desde donde le veo, se conecta con la cosmovisión multirelacional de la vida, “si no hay como cubrirlo todo, voy a ver lo más amplio posible” pensará él, por eso no hay detalles ni acercamiento en ninguna de sus fotos.

2.2 El ritual bajo la mirada fotográfica de Perez

[A] Lo que no fotografió Perez, pero sus fotografías lo contienen.

1. Bailando con la muerte, la ritualidad de niños. El caso del hijo Kury Yupanqui Perez

El archivo No 2099 nos muestra un ataúd forrado de terciopelo blanco -al lado izquierdo la tapa del ataúd que en su momento se usarán clavos para colocarla- en medio de una habitación de ladrillos de adobe. En su interior yace el Kury Yupanqui Perez, fallecido el 2 de noviembre de 2011 como consta en la cruz de madera que está en un costado. El cuerpo está amortajado de blanco de tal forma que sólo aparece su rostro. Sus labios y fosas nasales brillan por algo que le untaron. En su cabeza hay una corona de romero con claveles rojos y blancos. En su pecho se colocó una *chacana* (cruz cuadrada escalonada) de madera color naranja y al lado izquierdo aparece su mano sujetando un ramo de flores sobre las cuales hay dos motas de lana de borrego. Tras el ataúd aparece una parte de lo que parece un piedra brillante pintada con una Virgen. Más atrás se ve parte de una *whipala* (bandera de 7 colores usada por algunas etnias de los Andes) invertida que al parecer está sujeta por un marco de ramas verdes. Al lado de la tapa del ataúd aparece parte de un arpa.

Dentro de la concepción quichua otavala, se cree que los niños son espíritus que mantienen su pureza o no están contaminados con las malas costumbres de la tierra. Su muerte supone cierto sentido de fiesta porque se dice que pasan al cielo directamente; pero, al cielo hay que entenderlo como el *Chaishuk pacha*; es decir, la reunión con los familiares.

La foto da cuenta de que los padres ya comunicaron sobre la muerte del niño a sus padrinos porque ya está vestido. Perez⁵² anota que si la familia del niño es católica, los

⁵² Perez Anrango, Rafael, entrevistado por G. Villegas el 24 de junio de 2013 en el Cementerio indígena de Otavalo.

padrinos (*achi taitico*, padrino y *achi mamita*, madrina) serán los mismos del bautismo o de la confirmación, en su defecto, el papel lo cumple un comunero de gran prestigio.

El papel de los padrinos es central porque el velorio inicia con su llegada para *hacer el mortuorio* que consiste en amortajar siempre de blanco al cuerpo con la camisa, pantalón y alpargata en el caso de los niños o un vestido y alpargatas para las niñas que previamente debieron comprar. Perez también precisó que además se necesita de una cinta con la que se forma una cruz amarrando las manos y la cintura del cuerpo. A la par, los acompañantes preparan una corona con plantas de romero y flores que se adorna con una cruz que posteriormente los padrinos colocarán en la cabeza del niño antes de depositar el cuerpo en el ataúd. Perez me dijo que el ataúd se instala en una habitación aparte y sobre un altar llamado *el cielo* hecho con carrizos. La mortaja finaliza cuando se coloca un mantel rosado sobre el ataúd, evidentemente la foto se tomó antes de este momento.

Además los padrinos deben contratar los músicos que acompañarán el velorio y el entierro, así se explica la presencia del arpa en la foto. Mientras llega la noche, la familia prepara la comida que se brinda a los acompañantes. El arpero José Emilio Guandinango⁵³ precisó que el velorio generalmente se desarrolla de 19 a 3h00. Por su parte el músico José Luis Pichamba⁵⁴ con conocimiento de causa señaló que todo el proceso se acompaña con la música interpretada por el arpero que puede o no acompañarse de un guitarrista y violinista. Los dos arperos Guandinango⁵⁵ coincidieron en que se toca “al niño que manda al cielo”, mientras transcurre la mortaja. La función de la música es provocar el llanto de los presentes.

El elemento arpa también nos permite hablar del final del amortajamiento. Los padres reciben la invitación de los padrinos para bailar por lo menos tres canciones. Sólo entonces es

⁵³ Guandinango, José Emilio, entrevistado por G. Villegas en su casa en la comunidad de San Pedro de Cotacachi el 26 de junio de 2013.

⁵⁴ Pichamba, José Luis, entrevistado por G. Villegas en su taller de elaboración de instrumentos andinos de viento en la comunidad de Peguche el 28 de junio de 2013. Es director musical del famoso conjunto musical *Nanda Mañachi* (préstame el camino). Parte de su trabajo es recopilar la tradición oral de la zona en lo que a música se refiere, los resultados, según afirma, se palpan en el rescate de ciertos instrumentos andinos de viento como las gaitas, pingullos, pacllas, irves y las yakuchimbas. Además ha reincorporado en sus repertorios algunos ritmos que afirma son preincas.

⁵⁵ También entrevisté a José Joaquín Guandinango, arpero de 73 años de la misma comunidad de San Pedro y a su esposa María Ester Chávez Cabascango de 64 años, el 26 de junio de 2013. Vale acotar que los arperos no guardan ningún parentesco familiar; pero, José Joaquín tuvo algo que ver con el aprendizaje de José Emilio.

momento para que la madre del niño entregue *el mediano* a los padrinos que es un plato generoso de comida que en el velorio de Kury, según recuerda Perez, fue papa, mote, gallina y cuy asado, mientras que a los acompañantes les brindaron plátano con pan y *api* (mazamorra o colada), según dicta la costumbre. Durante toda la noche se brida chicha y agua caliente. Terminada la comida, nuevamente los músicos tocan para que ahora bailen todos hasta que amanezca. A la mañana del tercer día el ataúd se saca al patio para *la despedida*, el arpero debe tocar “*vacación*” o “música de despedida”. Es la segunda instancia para que los acompañantes lloren mientras los padres dan buenos augurios al hijo en su nueva vida y le piden futuras visitas y protección.

El ataúd se *amarca* (carga en brazos) hasta el cementerio para enterrarlo con el respectivo acompañamiento musical. Inuca fue enfático en afirmar que el lugar para enterrar a los niños está apartado del de los adultos, posiblemente esto se da por el sentido de pureza que hay sobre la muerte de los pequeños.

El regreso a casa es obligatorio para *la purificación*. Las versiones recopiladas no guardan consenso de a quién se purifica, puede ser a toda la familia, a los padres o sólo a la madre. Inuca sostiene que la purificación es una forma de cambiar la energía de la madre y de la familia a través de un baño con ortiga y flores mientras se aconseja un mejor cuidado si en el futuro la pareja vuelve a tener descendencia, lo que es muy común. Finalmente se brinda comida y bebida a los acompañantes.

Otro elemento que está fuera de la foto, pero vale la pena mencionar pues fue el mismo Perez que me lo contó es que como su hijo falleció en un accidente doméstico, la policía quiso practicar una autopsia en la morgue, la familia se negó argumentando que el espíritu del niño no podía ir en retazos a la otra vida. Como vemos esto guarda estrecha relación con la cosmovisión quichua: el mundo espiritual donde viven los difuntos es semejante al material de los vivos.

Descripción aparte merece la música que acompaña el ritual mortuoria de niños y niñas. Sus funciones, a parte de las ya mencionadas, es ayudar al alma en su viaje al cielo además de mitigar el dolor de los padres por la pérdida, animar a los acompañantes y evitar el sueño. Aunque actualmente hay excepciones como en Tunibamba, normalmente cada comunidad cuenta con músicos locales que atienden las celebraciones, matrimonios, funerales, pases de santos, etc.

Pichamba tiene la percepción de que la música funeral en Imbabura es igual desde la Parroquia Gonzalez Suárez, ubicada a 14 kilómetros al Sur de la ciudad de Otavalo, hasta Ibarra; y, que la forma de preparar la comida que se brinda a los acompañantes no es igual en cada localidad. No estaría en la posibilidad de confirmar o negar esta idea por la cantidad de comunidades asentadas en el territorio referido por él.

De todos los músicos, el arpero es el más importante. El tipo de arpa que toca es la de origen celta que se alcanza a ver en el archivo 2099. Esta se caracteriza por la voluminosa caja de resonancia de cuya base salen pequeñas patas de cada lado que sirven para apoyar el instrumento. Al arpero le pueden acompañar un guitarrista, una persona que toque el güiro y un violinista. Pichamba dice que el violín es más pequeño de lo normal y se lo usa con cuerdas de metal y en afinación *galindo*.⁵⁶

Según Pichamba, la melodía de las canciones son autóctonas y su origen es producto de escuchar a las aves y mamíferos cuya imitación generó silbos y gritos que se transformaron en música. Esto posiblemente confirma el dato que le dieron los ancianos de su comunidad: antes se utilizaba la ocarina para acompañar los funerales, pues se sabe que los instrumentos de cuerda los introdujeron los jesuitas durante el período de evangelización de los Andes.

Por recopilación de los testimonios de los músicos Guandinango y Pichamba, sé que los ritmos que se tocan son dos: [1] *el fandango* que se caracteriza por ser rápido y bailarse en

⁵⁶ Luego de una larga búsqueda bibliográfica sin resultados, fue Honorio Granja, en una conversación en su oficina en abril de 2014, quien me dio datos sobre esta afinación, se trata de una adaptada a la tonalidad de voz natural de quien canta; es decir, no se sujeta a ninguna escala musical clásica occidental.

Granja (Ecuador, 1953) tiene estudios en historia y música, durante años ha trabajado en el acervo fotográfico y sonoro del ex Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, hoy a cargo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

parejas por lo que a veces se lo refiere como *pareja* cuyo baile inicia inmediatamente después de la mortaja. Se toca “achi mamita comari” que es cuando los padrinos invitan a bailar a los padres del niño fallecido. La forma de bailar es con pequeños saltos hacia delante y atrás mientras se “aplaude” con la palma de la mano izquierda recibiendo la parte de arriba de la mano derecha. Recién en la segunda o tercera canción bailada se suman los acompañantes. [2] *Los sanjuanitos*, Pichamba explica que pueden tener cinco melodías diferentes con afinación particular. Se lo baila bamboleando el cuerpo y en grupo formando un círculo. Si los acompañantes no baila bien, tendrían que pagar su falta con botellas de licor o lo que se les imponga.

Los bailes además pueden ser el *pavito* que consiste en poner una copita en el piso para que el danzante se acerque con pequeños saltos -imitando al ave- e intente tomar la chicha. Otro es el *pajarito* que se baila imitando el raspando que hacen las aves en para buscar comida.

Pichamba arrojó otros datos sobre la música que acompaña el velorio, a excepción de las canciones interpretadas durante la mortaja y el entierro, en el resto se puede bailar y cantar, aquí el *alentador* es el encargado de cantar improvisando versos que los intercala con otros base que dicen:

Achi taitico, Achi mamita tienen que zapatear,
Achi taitico, Achi mamita tienen que bailar.
El dueño de la casa tiene que bailar,
no tiene que llorar,
no tiene que ponerse triste
porque que la vida es así.

A José Emilio Guandinango le pregunte qué se toca durante el entierro, su respuesta fue “Niñito Jesús” o “Vasija de Barro”. Vale la pena detenerse en este dato. Al arpero le pregunté si sabía el origen de la segunda canción y me respondió que se trataba de un tema de

tiempos inmemoriales. Seguí la pista de esta canción⁵⁷ y encontré que data de 1954. Fácilmente podríamos concluir que se trata de un caso de asincronía que dicho sea de paso, está presente en cualquier sociedad occidental u occidentalizada. Evidentemente se trata de una incorporación de un producto cultural (la canción) ocasionada por la cercanía o permeabilidad de las culturas occidental e indígena. ¿Cómo se pudo dar esta incorporación? Los tres músicos a los que entrevisté (los dos arperos Guandinango, y a José Luis Pichamba en Peguche), dijeron que su aprendizaje musical fue *de oído*; es decir aprendieron escuchando e interpretando el arpa y con alguna que otra indicación de alguien que ya tocaba en su entorno inmediato. Como se sabe, los quichua hablantes aún tienen usan lo oralidad para transmitir conocimientos, saberes y costumbres, esto nos puede conducir a una posible respuesta para incorporar Vasija de Barro al repertorio del arpero, en algún momento la escuchó o directamente le enseñaron a tocar esa canción y se incorporó en la tradición.

Otra cosa particular es que cuando pregunté a Guandinango por la importancia de tocar y bailar en los funerales de los niños, parte de su respuesta fue: “esa mentalidad es patrimonio cultural de nuestra vida de las comunidades. Esa fe que siempre tenemos y mantenemos y servimos a los parientes de las comunidades. Desde tiempo antiguo mismo, ha sido arpa el instrumento, el primero, el original, por eso no debe desaparecer.”⁵⁸ Me llamó la atención que el tema del patrimonio cultural aparezca en ese escenario e inmediatamente pensé en cómo manejar el tema. La explicación llegó cuando al final de la entrevista me mostró un volante (*flyer*) del programa que Guandinango hizo parte en el 2012 en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito donde el entonces Ministerio de Cultura del Ecuador, constaba como auspiciante, vale recordar que en el 2007 se instaló en el Ecuador toda un

⁵⁷ Vasija de barro está cargada de mitos. Hay una interesante discusión de su origen pues personajes como Oswaldo Guayasamin (pintor), Jorge Enrique Adoum (escritor), los Benítez y Valencia (músicos), entre otras personalidades constan como compositores de la canción. Para revisar brevemente el tema, basta con poner “origen de la canción vasija de barro” en cualquier buscador de internet y veremos los más diversas versiones. Este tema no es poca cosa porque incluso se coloca esta canción como un elemento identitario, incluso un segundo himno del Ecuador. Un ejemplo claro que apunta en las dos cosas antes señaladas se puede ver en el clip http://youtu.be/FtUk_rXw0L0 publicado en el *YouTube* del programa www.expresarteecuador.com a cargo de la productora Satré y financiado por el Ministerio de Cultural y Patrimonio del Ecuador, la Sociedad General de Autores y Compositores (SAYCE) y la Secretaría Nacional de Comunicación, lo que de por sí ya nos conduce a una posible intencionalidad del tema.

⁵⁸ Guandinango, José Emilio, entrevistado por G. Villegas en su casa en la comunidad de San Pedro de Cotacachi el 26 de junio de 2013.

discurso y política de patrimonialización.⁵⁹ Pierre Nora en “Lugares de la memoria” (1984), sugiere que la idea de patrimonio surge como un proyecto del Estado para instalar en la población lo necesariamente recordable y conmemorable para garantizar la historia de un país; es decir, son elementos que se introdujeron desde fuera de una comunidad y que en algún momento se instalan como si fuesen propios. Ahora bien, al inicio de la entrevista el arpero indicó que vivía exclusivamente de la música hace 34 años, además de tocar el arpa en varias fiestas y celebraciones, canta y toca otros instrumentos. Otra forma de comprender el acto de autocolocarse en medio del discurso patrimonial de Guandinango es para investir un valor y trascendencia a su oficio; es decir, de acceder al otro con mayor estatus. Con este movimiento me daba un mensaje en segundo plano: no entrevistaba a un “simple” arpero sino a un auténtico *representante de* la identidad, que es una forma de darse un valor agregado que, al mismo tiempo, conecta con el sentido práctico de cómo se gana la vida.

Prosigo en el ritual: de regreso a la casa de los padres se baila nuevamente Achi mamita comari para despedir a los padrinos. Para finalizar, cito:

El deceso de un niño tiene un significado diferente al de un adulto. El indio cree que si un niño ha sido bautizado antes de morir, se convierte en un ángel y va directamente al cielo. La muerte de un niño bautizado, es pues, motivo de regocijo y no de pena. Los parientes del niño que han quedado en el mundo, tienen ahora quien interceda por ellos en el cielo, ayudándoles a ganar el paraíso cuando mueran. Sientan al niño como si estuviera vivo, sobre una mesa o plataforma improvisada manteniéndolo así por medio de cuerdas. Un arco de ramas y flores le hace marco. Las velas flamean a ambos lados.

Parientes y amigos se reúnen en la casa del finado. Mientras velan el cuerpo [...] bailan al son de flautas y rondadores (Buitrón y Collier, 2001: 168)

⁵⁹ El 21 de diciembre de 2007, durante la presidencia de Rafael Correa Delgado, se declaró en estado de emergencia el sector de Patrimonio Cultural, el decreto salió en el Registro Oficial n°816. Desde el 2008 se inició una catalogación de bienes patrimoniales materiales e inmateriales. Los inmateriales generaron, dentro de círculos académicos, un debate sobre la noción que debía tener, aun así, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), se inclinó por creer que las expresiones culturales y/o ancestrales, equivalían a piezas museográficas intocables cuya desaparición u alteración representaría una terrible pérdida en términos del catálogo patrimonial, no se lo veía como un proceso propio de la cultura: el cambio

El texto definitivamente hace mención *al velorio del angelito* cuyas referencias visuales de la fotografía *post mortem* de niños y análisis del tema se puede revisar en la tesis de maestría de Rosa Inés Padilla.⁶⁰ Por otro lado, habrá que resaltar que el relato de Buitrón y Collier apuntan a una tradición católica del bautismo y aseveran que sólo los niños bautizados van al cielo y se merecen el festejo, cuando, como vimos, los relatos mencionados líneas arriba sugieren que en general hay ese sentido de fiesta, no e necesita inscribirse en el catolicismo. Además anotaré que evidentemente se está hablando de las incorporaciones de las que hablo en el Capítulo 1, de las que Perez comulga de alguna forma, basta con revisar la gran chacana colocada sobre el pecho de Kury (archivo 2099) que nos habla de su creencia, más aún cuando se nota claramente, por coincidencia de elementos presentes en las fotos que menciono que se incluyeron “accidentalmente” y que no puedo mostrar, que esa cruz escalonada es la que Perez usa en sus ceremonias. No hay que olvidar que el paso del tiempo y la repetición de acciones están encaminadas a inventar tradiciones. (Hobsbawm y Ranger, 2002). En este sentido creo prudente decir que “sabemos, de todas formas, que el subalterno ha sido construido como un lugar callado y como un sujeto que constantemente ha sido representado por otros pero imposibilitado de representarse a sí mismo.” (Vich y Zavala, 2004: 106)

2. Bailando y jugando con la muerte: la ritualidad de solteros y solteras.

Perez no me entregó ninguna foto que visualice esta parte, aún así debo mencionar que hay partes que coinciden con el velorio de niños por lo es oportuno incluirlo:

Tres sacristanes llevando cruces, encabezaban la marcha funeraria. Iban vestidos con traje ceremonial. Atrás de los sacristanes iba el sacerdote, también vestido con ropajes especiales, y detrás de este marchaban los músicos: un violinista y un guitarrista. Ejecutaban una música monocorde y tristona con un ritmo que obligaba a caminar con

⁶⁰ Una referencia de esta investigación se la puede ver en una nota de prensa publicada en www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/registro-de-la-muerte-nina-la-tradicion-del-velorio-del-angelito.html

pasos cortos y pausados. A los lados de los músicos marchaban las mujeres llevando coronas y ramos de flores. Otras llevaban la comida que sería servida en el cementerio después de haber enterrado al difunto. Detrás de este grupo iba el cadáver en el ataúd destapado, para que el muerto pudiera despedirse de su tierra. Iba cargado por cuatro hombres que se turnaban de trecho en trecho. Llegaban hasta la entrada de la iglesia donde el ataúd era tapado para continuar con la misa y demás ceremonias.

A la entrada del cementerio, el ataúd era nuevamente destapado. Detrás de este marchaba un indígena cargando la tapa, mientras que otros llevaban una barra y una pala, y también una cruz para colocarla en la tumba. Un familiar cercano portaba un recipiente con agua bendita y finalmente varias mujeres llevaban comestibles y bebidas. (Moreano, 2003: 95)

Este relato que no está contextualizado en la publicación de Moreano genera información errónea, pues se podría concluir que todo cortejo fúnebre incluye música como se puede ver en los archivos 122, 128 y 130; pero, la presencia de música nos habla de que se trata de la procesión dedicada a un soltero, para decir esto me baso en la información proporcionada por los testimoniantes Inuca, José Emilio Guandinango y Pichamba. Quedaría por acotar que el velorio se desarrolla por dos o tres días, como es costumbre. De igual forma se entrega el mediano al padrino, se baila y canta acompañados por el arpa, se reza y se *chunga* (juega del que daré cuenta más adelante). Esto sugiere que el mantenerse “soltero” alude a estar exento de los pecados de la carne, como algunas religiones basadas en la creencia de Jesucristo profesan.

[B] Las fotos como testigos del velorio: ritual de adultos, el caso de José Manual Menacho

1. Bien presentados para ser reconocidos: baño de purificación y vestimenta

Llama la atención que Perez dedicó mucho registro fotográfico a su suegro que falleció por causas naturales a los 72 años de edad. Este dato no es irrelevante porque significaría el prestigio y estatus de este hombre en el contexto de una cultura apegada a los ancestros como guardianes de los saberes.

Inuca relató que cuando un comunero anciano siente que abandonará su corporalidad, convoca a sus hijos e hijas para despedirse, esta sería otra forma de anunciar la muerte, incluso me contó el caso de un padre que esperó algunos días en su lecho hasta que llegue el último de sus hijos para morir, según Inuca, fue la sustancia del padre la que esperó mas no el cuerpo. Llegada la hora, los familiares avisan a la familia cercana y a la comunidad que a su vez anuncian a las comunidades vecinas. La noticia del fallecimiento antes del velorio se lo hace en términos de *se fue* el familiar. Es durante el velorio que el anuncio cambia a *se murió y estamos velando* en tal lugar. Pasado el entierro, nuevamente se regresa a *se fue*. Este cambio en la forma de anunciar tiene relación con el tránsito que va experimentando el alma de la persona mientras llega al *Chaishuk pacha* (otro mundo) para el reencuentro con los familiares.

En el archivo No. 50 podemos ver el cuerpo de un anciano que está al interior del ataúd amortajado con camisa blanca abotonada hasta el cuello y envuelto en sábana blanca. La foto se tomó delante del vidrio de la tapa pequeña que generalmente tienen los ataúdes. En la parte inferior del encuadre hay un reflejo de la luz que viene desde el techo. Sólo se aprecia el rostro del difunto que tiene vellos largos en el labio superior y en la quijada. Al rededor de la cabeza hay una funda plástica negra y envolviendo a esta una tela celeste clara, casi blanca a cuadros. Sobre el vidrio hay un hoja de romero que se torna casi invisible, pero está ubicada a la izquierda, cerca del cuello de la camisa. Este último detalle da cuenta del primer acto luego del anuncio: el *baño de purificación* para iniciar el nuevo ciclo de vida hacia el *chaishuk-pacha*. Según Cachiguango, es importante usar agua viva que es cualquiera proveniente de ríos, *pogyos* (vertientes naturales de agua) o alguna fuente natural. Inuca relata que la costumbre era bañar el cuerpo directamente en esas fuentes de agua, pero a partir de una epidemia de cólera⁶¹ se prohibió lavar los cuerpos directamente en estas fuentes.

⁶¹ Aunque Inuca no lo dice, posiblemente se refiere a la epidemia que llegó desde el Perú en los años 90. Según un informe de la Organización Panamericana de la Salud, del 28 de febrero al 15 de mayo de 1991, en el Ecuador hubo 13904 casos de cólera. En Imbabura, la tercera provincia más afectada, se registraron 1077 casos y 35 muertes. El informe se lo puede consultar en <http://bvs.per.paho.org/texcom/colera/IBarragan.pdf>

Concentrados en casa del difunto, se puede convocar a una persona para ayudar en el baño en caso de que ninguno de los familiares esté capacitado hacerlo. Si la esposa del comunero está viva, será la encargada del baño que puede ser en el patio. Al agua se le agrega romero -evocador de la eternidad según Cachiguango- y flores rojas. Otra versión apunta a algo más terrenal, el romero “evitaba que [el cuerpo] despidiera mal olor por cuanto podían pasar hasta cuatro días para el entierro” (Moreano, 2003: 94). Posiblemente este uso se incorporó con la llegadas de los procesos evangelizadores, pues esta planta es originaria de la región mediterránea.

Al final el agua se bota en un lugar apartado. La purificación transcurre en medio de llantos y con frases dirigidas al difunto en tiempo presente que “reclaman” el sentimiento de desarraigo, orfandad u abandono que provoca su partida. También se le recomienda atención durante el tránsito al otro mundo y se le pide protección para los que se quedan en la tierra.

La madre o la esposa del difunto, según el caso, serían las encargadas de peinar y trenzar la cabellera para luego vestir al cuerpo con la mejor ropa que tiene, esto es subrayado por Inuca y Perez, la idea es que cuando los familiares y ancestros que habitan en el otro mundo salgan a recibir al viajero, este presentable y lo reconozcan fácilmente y su alma no quede vagando. Esta es la razón por la cual es muy común que la mejor ropa que tienen los comuneros la usen sólo en ocasiones especiales y cuando regresan a casa, guardan las prendas cuidadosamente.

2. Compartiendo con la muerte: el velorio

En cuanto a qué habitación se destina para colocar el cuerpo purificado y envuelto en sábanas blancas, la referencia que encontré dice que “todo el área de la casa era desocupada y se convertía en una sala funeraria. Esto daba paso a la preparación de los ritos fúnebres.” (Moreano, 2003: 93).

Es común que el ataúd o el cuerpo se coloquen en medio de velas mientras se quema *palo santo* (árbol suramericano que se considera sagrado) según versión de Cachiguango. El archivo 55 da cuenta de esto porque vemos un ataúd -cuya pintura recuerda al mármol- en medio de una habitación de ladrillos de adobe en ligero ángulo 3/4. El féretro tiene la tapa superior abierta que podría pasar desapercibida porque coincide con una de las 4 lámparas circulares puestas en soportes de madera y en cada esquina que reemplazan los velones que generalmente se usan. En la parte inferior del encuadre se alcanza a ver 9 velas encendidas, el enfoque total de la escena está en estos elementos. Hay una referencia visual clara de las creencias religiosas de Perez, pues en la parte superior hay un cuadro de una virgen y a cada lado de ella hay un santo, el encuadre sugiere que la presencia de este elemento es intencional. Inmediatamente abajo y a la izquierda hay una especie de nicho en cuyo interior hay lo que parecen ser carteles envueltos en forma de tubo. Al final del encuadre hay otro nicho donde se ve un plato verde hondo al parecer de plástico y otro pequeño de metal al lado. A la misma altura y en la mitad del encuadre aparecen 5 paquetes de velas cerrados sobre lo que parece una mesa.

Por los metadatos de la foto, se trata de la primera noche del velorio que es el tiempo para que las comunidades vecinas y las más alejadas visiten la casa del difunto con algún tipo de colaboración en granos, papas, bebidas, flores y dinero como muestra de solidaridad con la familia del difunto. Lo recibido se suma a lo que agrega la casa anfitriona, tras los preparativos, se ofrece comida y bebida a los *acompañantes*. De esto da cuenta el archivo 69 donde vemos la misma pared de adobe que está prácticamente negra por lo que se nota que ese es el lugar fijo para cocinar, de hecho vemos el fogón que está delante, sobre este hay dos ollas grandes humeantes igualmente negras que se asientan en varillas de hierro que a su vez se soportan en tres segmentos formados por tres ladrillos de adobe cada uno, entre los dos espacios que dejan los bloques hay madera ardiendo. Vemos a la esposa de Perez mirando directamente hacia la cámara sin ninguna incomodidad, lo que nos habla de la familiaridad

que tiene ella con la cámara o, por otro lado, la confianza que siente al ser su esposo el que la retrata. Ella está de pie junto a las ollas mientras sujeta con sus dos manos una *mana cuchara* de palo. Viste alpargatas negras, anaco azul, blusa blanca y una chalina gris que la cubre desde el pecho a la cintura. Está despeinada y con ojos rojizos, seguramente por el humo expedido de la madera ardiente; pero, definitivamente se la ve extenuada por la labor que representa cocinar y por lo afligida que debe estar por la partida de su padre. Junto a la punta de su pie izquierdo hay un pedacito de cebolla larga con hojas y una pequeña parte de tallo quemado. Tras ella, en el piso de tierra hay varios platos hondos de hierro enlozado. En la esquina inferior izquierda del encuadre se ve parte de una lavacara azul de plástico donde se nota que se mezcló algún tipo de harina destinada, seguramente, para preparar una de las coladas que se ofrecen a los acompañantes.

Otro archivo que cuenta el acto de cocinar es el 100, su relevancia de contenidos está en que tres hombres y dos mujeres -que ríen a carcajadas- están sentados al rededor de un costal repleto de papas. De la esquina inferior izquierda salen los brazos de una mujer de blusa tradicional y bordados morados. Inmediatamente arriba y al costado, un hombre de medio cuerpo, ambos pelan papas con cuchillos metálicos. Esto ya supone un dato revelador, pues generalmente el rol de preparar y cocinar es destinado a las mujeres. Posiblemente, las acciones encausadas a un cambio de mentalidad por las tierras comunitarias que encabezó Perez, también apuntarían a replantear los tradicionales roles de una sociedad machista. En esta foto también está presente la esposa de Perez que mirando a alguien fuera del encuadre, estira su brazo para entregar una taza de metal sujeta con su mano con algún tipo de bebida. Ahora ella además lleva una chalina morada envuelta en su cuello. Este color se va presentando progresivamente en las siguientes imágenes, no tengo ningún testimonio ni bibliografía que hable del tema; pero, partiendo del análisis de las fotos puedo ensayar algunas respuestas. En los archivos 119, 122, 128, 130, 132 y 136 aparecen tres mujeres que usan alguna prenda morada o púrpura, una de ellas es la hija del difunto y a su vez es la

esposa de Perez, las otras dos aparecen en cercanas al ataúd y encabezan las procesiones, esto me sugiere que son familiares cercanos quienes, por rito o tradición, deben usar alguna prenda de este color, al igual que en la costumbre mestiza se sugiere el usar prendas negras. Ahora bien, vestir alguna prenda morada posiblemente se relacione con elementos de la fe católica. Por ejemplo, en Semana Santa, fecha relacionada con la muerte, la resurrección y la penitencia, aparece este color por todos lados, casi que se vuelve el predominante en todos los actos oficiados por los participantes de los diferentes ritos, lo que afirmo tendría sentido si se establece una relación con el sacerdote indígena que aparece a partir del archivo 127, que usa una casulla morada.

Lo que se cocina generalmente es alguna sopa con carne, mazamorra de maíz morado con papa y *champús* (bebida espesa y dulce a base de maíz) que algunas versiones apuntan a decir que este plato dulce se sirve exclusivamente el 2 de noviembre en finados, aunque en el año 2005, luego de un entierro que estaba fotografiando en el cementerio indígena de Otavalo, el hijo del difunto -quien se presentó como *yachak* (persona que se dedica a la medicina ancestral andina)-, nos invitó a su casa, una vez allí nos brindaron dos platos de champús, uno de sopa de carne y uno de mazamorra. Cuando le pregunté por qué se debe servir los cuatro platos, me respondió que guarda relación con las cuatro puertas que el espíritu debe atravesar en su viaje al *chaishuk-pacha*. Aunque resulte anecdótico, quiero contar que luego de la comida nos invitó a la cabaña donde practicaba sus curas y tras una limpia al cineasta que acompañaba, mi cámara de 35mm dejó de funcionar. Casi desde esa época dejé de disparar con negativo de pequeño formato.

Por dos o tres días se extiende el velorio que inicia a últimas horas de la tarde. La primera noche es para *ponerse en común* (recibir las visitas de familiares y comuneros) y se podría convocar al taita maestro para que dirija algunas plegarias y cánticos.

La posición que ocupan los acompañantes en la habitación no es casual. “En la segunda noche y en “la sala de velación, deudos y amigos se ponían en cierto orden

jerárquico. Los hombres se sentaban en bancas alrededor del féretro y las mujeres se sentaban en el suelo. El ritual continuaba con el rezo del rosario que era dirigido por una persona especializada en ello [el taita Maestro]. En cada misterio se rociaba, con un clavel blanco, agua bendita sobre el cadáver. (...) Este rito continuaba hasta el día del entierro.” (Moreano, 2003: 93) Todo lo descrito se revela en el archivo 67: gente que rodea al ataúd, unos en sillas blancas de plástico y otros sobre esteras. A la izquierda: un hombre mayor con poncho azul oscuro está sentado y sujeta algo con sus manos, lo reconozco, es un taita maestro porque alguna vez lo vi en un cementerio indígena. A la derecha, hay un hombre de pie sujetando un libro y con los ojos cerrados, parece dirigir alguna plegaria o canto, delante de él hay 2 mujeres, una con chompa morada se agacha cubriendo su rostro con las manos, a su lado hay una niña seria mirando a la nada y no usa ropa tradicional. A su lado una mujer con collar largo rojo envuelto en muñeca izquierda, mira al hombre de pie, ella viste anaco y a manera de chalina una tela roja y blanca a cuadros, además de un largo collar dorado. En la esquina inferior derecha, parte de una chalina azul de otra mujer. Al final de la foto, se ve una ventana cerrada y se alcanza a ver parte de una foto enmarcada. La pared es de adobe y adelante hay 3 sillas plásticas, una ocupada por una adolescente de negro. Al otro lado aparece el cuadro de la virgen.

La información de los metadatos del archivo 67 nos indica con certeza que se trata de la segunda noche que es el inicio propiamente dicho del velorio, es cuando se asiste en parejas, mientras la mujer llega con comida dulce o salada, el hombre lleva flores, bebidas y alcohol. Perez e Inuca, enfatizaron varias veces que es importante la asistencia de niños y niñas no sólo a los rituales mortuorios sino a todos los que haya participación comunal, la intención es fomentar el sentido de solidaridad desde corta edad. El archivo 72 es explícito en cuanto a la presencia de niños pues de las 12 personas presentes, 5 son niñas. Se puede ver que el acto solemne continúa, pero esta vez una mujer joven con ropa tradicional sujeta y mira

una hoja y en su mano derecha sujeta un llavero grande de peluche. Todos prestan atención, el silencio en esta foto casi que se puede sentir.

Cada cierto tiempo a lo largo de la noche y madrugada, la mujer más próxima al familiar fallecido brindará comida a los acompañantes y en medio de sollozos proclama “reclamos” en tiempo presente por el abandono a la familia para luego pasar a recordar los buenos momentos vividos. Finalmente se lanzan augurios para que en la nueva vida sea feliz y se le expresa la esperanza de que cuando otro familiar muera, esté listo para recibirlo. Estos sollozos se asemejan a cánticos agudos que serán mucho más acentuados cuando se trata de los padres, pues ellos son los *malquis* -una alusión a las ramas de un árbol de los que me habló Inuca- responsables de la descendencia familiar que a su vez generarán nuevos brotes o ramas a través de los hijos e hijas. Estos relatos de vida también pueden darse en la primera noche del velorio.

Otro detalle relevante de los archivos 67 y 72 que se los puede apreciar mejor en el 56 es la presencia de una cuerda de cuero crudo enrollado, una gaita andina de carrizo y un caracol de los que se suelen usar como bocina. En algunas de las fotos que Perez publicó en Facebook, aparece el caracol en contextos ceremoniales, lo que llama la atención es que no había visto antes estos elementos tan cuidadosamente colocados para que destaquen. En un texto se señala la connotación dual que podría tener pues “parecen pertenecer a la parafernalia funeraria, mientras otros sirven como indicadores del rango [cacical] y del cargo.” (Caillavet 2008: 57) Lamento no disponer de datos biográficos del suegro de Perez para aclarar la función específica que el caracol cumple en el ritual.

Desde otra perspectiva, este archivo nuevamente arroja la posible tensión -convivencia o asimilación quizá- entre la modernidad y la referencia a la ancestralidad, pues otro elemento presente es la regleta en el piso de tierra debajo del ataúd del que salen cuatro cables que proporcionan electricidad a las luces que se ven en las esquinas del ataúd. Estos elementos nos sugieren la asimilación sin fricciones de elementos modernos.

Para complementar la información del archivo anterior está el 57, los mismos elementos se reconocen en el mismo ángulo 3/4. La diferencia radica en que ahora hay en la mitad izquierda del encuadre cuatro niños formando una “L”, están abrazados entre si. Tres miran a la cámara y sólo uno está serio sin mostrar incomodidad. Dos niños llevan saco rojo y los otros vestimenta morada. Se nota que jugaron porque su ropa está sucia. Reconozco a 2 de ellos, son hijos de Perez. Uno de los niños *le pone cachos* a su compañero. En apariencia este retrato es inocente, pero no creo que sea tan gratuito que los niños aparezcan junto al ataúd más aún cuando ocupa una porción importante del encuadre. Es casi el mismo caso del cuadro de la virgen del archivo 55, la presencia de estos elementos es planificada, hay una intensión, la vinculación del cotidiano, la muerte, la pose de los niños, con la religiosidad y las creencias, además e insistiendo en el tema, la familiaridad de la cámara operada por alguien cercano, el padre/esposo, el dirigente comunal.

3. Jugando con la muerte

Al finalizar la comida, el velorio lo encabeza el taita maestro ofrece unas plegarias en quichua y español. Luego, invita a *chungar* (jugar) a los presentes sin importar su edad. Tras analizar los tipos de juegos recopilados por testimonios y textos, los juegos mortuorios tendrían varias funciones: mitigar el dolor de los familiares que están afrontando la muerte; dar ánimo al espíritu para emprender el viaje al otro mundo; mantener en vigilia a los acompañantes hasta que llegue la hora grito ritual funerario; crear sentido de comunidad y solidaridad entre los asistentes y acentuar ciertos valores de trabajo y honestidad dentro de la comunidad que se expresan a través de los “castigos” a los perdedores. De los varios juegos que obtuve información, me limitaré a describir los que están más relacionados a las funciones mencionadas en el párrafo anterior, pero antes debo acotar que para Perez los juegos son muy importantes, posiblemente esto se debe por lo ya dicho, el sentido

comunitario que tienen. Cuantitativamente además se nota por la cantidad de fotos registradas de juegos.

La *chunkana* (llegar a diez) tiene un registro visual en el archivo 77: en una habitación de adobe con la pared derecha quemada al igual que en la cocina, están doce personas, tres mujeres, siete hombres (cuatro de ellos usan sombreros campesinos), no se le distingue a uno. Todos miran con atentamente el juego. Sólo la mujer que aparece al final usa anaco, alpargatas y una chalina color concho de vino que por su colocación sobre los hombros sugiere cierta distinción; es decir, no se la está usando para procurar abrigo, seguramente se trata de la cabecilla de uno de los grupos, pues en juego contempla nombrar un representante por grupo. Todo esto sucede sobre una guipala extendida por el suelo.

Este juego es el más más referenciado porque según Cachiguango es el “juego principal que decide perdedores y ganadores para ocupar su rol en los juegos funerarios”⁶², mientras otras versiones apuntan a que es un juego más. La *Chunkana* se desarrolla en sentido anti horario, para jugarlo se forman dos bandos de igual número (otras versiones dicen que máximo son diez personas por grupo), de todas formas siempre se debe nombrar un cabecilla. Cada grupo se sitúa en un lado para sentarse uno junto al otro y frente con frente con los del otro grupo pero se deja en la mitad el espacio suficiente para ubicar un mantel y desarrollar el juego. El taita maestro o el *taita servicio* (la persona que dirige el juego) deben preparar los *katsa* (granos mayores) que son seis granos de maíz que se queman por un sólo lado poniéndolo al fuego o también se los puede pintar de negro. Luego, cada cabecilla reparte doce granos a cada integrante de su grupo para luego reunirlos en un sólo montón que queda sobre el mantel. El juego inicia cuando se lanzan los *katsa* al mantel y tras verificar cuántos lados negros quedan visibles, se toma el mismo número de granos del montón del grupo y se los suma al de los contrarios. Habrá ocasiones en que aparezcan los seis lados negros y se lo llamará *yana wasi* (casa negra), o *yurak wasi* (casa blanca) cuando aparecen sólo lados

⁶² Cachiguango Cachiguango, Luis Enrique. ¡ Wantiay...

blancos, en ambos casos se suman veinticuatro granos al grupo contrario. Los ganadores serán quienes se queden sin granos. Mientras la versión de Cachiguango apunta a que el cabecilla debe lanzar tres veces seguidas los katsa, Perez afirma que se debe jugar doce veces.

En la chunkana se puede introducir una variante que se llama *cobrar las deudas*, consiste en que, por ejemplo, alguien del grupo dice “me debe cinco dólares”, cuando la persona del otro grupo lanza los katsa, se cuenta los lados negros y la diferencia se entrega en granos, según el ejemplo, tendría que entregar dos y recibe dos fuetazos, una referencia explícita de este tipo de castigo lo encontramos en el archivo 96 donde vemos a un joven con sombrero de pie sujetando una trenza hecha de tela y su frente otro hombre agachado como esperando el golpe, mientras una mujer con chompa morada mira la escena sonriente al igual que otras personas de la habitación. Se alcanza a ver el techo, hay algo semejante a plástico negro.

El archivo 101 registra el *uchu cotana* (moler ají) que consiste en vendar los ojos de una persona del grupo, a ciegas debe buscar en el piso el mortero donde está el ají para molerlo con la piedra. Las personas se sientan al rededor mientras van pasando una vela encendida. La persona que se queda con la vela en determinado momento es la próxima en moler. A excepción de dos hombres que están al lado derecho del encuadre, todos los presentes son bastante jóvenes.

La Crucifixión o el crucificado: cuando hay desarmonía en alguna casa este juego entra en acción. Previamente los familiares se ponen de acuerdo para que la persona que está cometiendo las faltas dentro del hogar sea el jugador. Consiste poner una serie de pruebas al jugador, los errores cometidos se pagan con prendas de vestir hasta quedar desnudo. Si fuera el caso, para recuperar las prendas se debe simular su crucifixión o se impone alguna actividad que implique mucho esfuerzo. La intención del juego es que la persona “castigada” regrese a la “normalidad”, esto es, cumpla nuevamente con las costumbres que dicta la comunidad o la familia.

Elefantes: una persona imita al elefante cuya trompa se simula con un poncho enrollado. La misión es molestar a los acompañantes, especialmente a los que están somnolientos.

Gallo: uno o varios jugadores deben imitar a un gallo, lo hacen con las manos amarradas por la espalda. Se simulará una pelea de gallos si son varios.

Kurikinki: atados de las manos por la espalda, los jugadores se agachan hasta el piso tratando de alcanzar un vaso o taza con bebida (chicha o licor).

Paya: dos jugadores se disfrazan de una pareja de ancianos que llevan harina en un platón. La harina se sopla en la cara de algún distraído o dormido.

Tanta Ukucha: vendado los ojos, una persona debe atrapar a otro jugador. El atrapado toma el papel del primero y así sucesivamente.

Yaku chimbana: (pasar por el agua) a cada lado se sientan diez personas en el piso y extienden sus pies. El jugador debe cargar a un niño y ayudado por un bastón improvisado intentará pasar entre los pies que se mueven constantemente.

Los perdedores del juego o los que se quedan dormidos recibirán castigos que pueden ser golpes en la espalda con alguna bufanda, chalina amarrada en forma de trenza, un poncho enrollado o cualquier tela que sirva para el efecto. Además los perdedores recibirán reclamos por su falta de trabajo y participación en los juegos o de solidaridad con los familiares o comuneros, esto me lo contó Perez, mientras que su esposa, que estaba a su lado al momento de la entrevista, reía.

4. Convocando a los guías: el grito ceremonial wantiay

Los juegos finalizan a las cinco de la mañana lo que ya contabiliza el tercer día de velorio y marca el inicio del proceso previo al entierro. El primer acto es el grito ceremonial *wantiay*. Fue en el cementerio indígena de Otavalo que pregunté por primera vez por el

significado de la palabra, Manuel Cabascango⁶³ si bien no supo el significado, atinó a decirme la funcionalidad del ritual que Cachiguango explica que se trata de un llamado ritual para que los ancestros abran las puertas de los cuatro planos de existencia (*hawa-pacha* o cielo, *uku-pacha* o mundo de abajo, *kai-pacha* o la tierra y *chaishuk-pacha* u otro mundo) y salgan a recibir o guiar al difunto durante el camino al *chaishuk-pacha*. Se cree que a las 05h00, hora del *wantiay*, los espíritus generalmente salen a pasear por el mundo físico. Perez⁶⁴ me contó que cuando su madre era niña, tenía la facultad de ver a las almas que andaban en el camino. Espantada por el asunto, ella pidió a sus padres que la curen. Tras buscar ayuda, el remedio consistió en poner una olla de barro nueva al fuego y echar unos granos de maíz en su interior, una vez calientes ella debía agacharse para ver el interior de la olla e inhalar el humo que expedían los granos.

Tras la convocatoria para salir al patio que hace el taita maestro, el rito inicia cuando él grita *wantiay* dirigiéndose a cada punto cardinal porque cada plano de existencia se corresponde a un punto, los familiares imitarán esta acción. Los silbidos de pájaros y aullidos de los perros anuncian la llegada de los ancestros. Según la creencia de la zona, el perro guía al espíritu durante el camino hacia el otro mundo. Los guardianes de cada puerta ofrecen al caminante carne -de caballo según la versión de Cachiguango- que si no la come le será negado el paso, aquí entra la utilidad del perro por su capacidad de tragar rápidamente la carne sin que el guardián caiga en cuenta de lo sucedido. Dada la carga sagrada del este grito ceremonial, Cachiguango afirma que está prohibido pronunciar *wantiay* cuando no sea necesario.

⁶³ Cabascango, Manuel, entrevistado por G. Villegas el 24 de junio de 2013 en el cementerio de Otavalo. Trabajó en el Municipio de esa ciudad.

⁶⁴ Perez Anrango, Rafael, entrevistado por G. Villegas el 26 de junio de 2013 en su casa, comunidad de Tunibamba, Cotacachi.

5. Encargos y cosas indispensables para el viaje

Terminado el rito, todos ingresan nuevamente a la casa para compartir la primera comida del día. Luego será el momento de colocar dentro del ataúd los utensilios esenciales que el difunto usará diariamente en el chaishuk-pacha. Esto se registra en los archivos 113 y 115. El 113 se trata de una imagen que contiene un ataúd completamente abierto y en su interior está el suegro de Perez envuelto con una sábana blanca, sólo se alcanza a ver el rostro, a su lado izquierdo hay una funda plástica negra. A la derecha del encuadre hay 5 personas de pie y mirando al interior del ataúd, parecerían rezar, pues sus cabezas están inclinadas como haciendo reverencia. Una soga blanca está atada alrededor de la cintura del cuerpo, un extremo largo corre por la pierna mientras que el otro se ven dos nudos sujetos por quien parece se ocupa de colocarlo todo. La forma de atar la soga es muy parecida a la que los sacerdotes católicos atan sus albas. La mano de una mujer, que no se la ve completamente pero amarca una niña, descansa su mano muy sutilmente en la sábana junto al rostro del cuerpo. Al inicio del encuadre, hacia la derecha, hay otra mano de mujer que sujeta suavemente el marco del ataúd. Al fondo, una pared con ventana por donde entra la luz del día. En plano mucho más corto, el 115 muestra al lado izquierdo del cuerpo, junto al cuello, una tela blanca enrollada. Más abajo y paralelo al brazo hay una rama de romero junto con la gaita andina que horas antes estaba encima de la tapa del ataúd. A la esquina inferior izquierda, lo que parece un poncho enrollado.

Ahora, paso a especificar la función de lo catalogado anteriormente e incluyo otros que no están presentes: el plato de barro y la cuchara se usará para las futuras comidas, los materiales son importantes pues en el otro mundo se sirve la comida muy caliente. En otro plato de barro o hierro se manda pan, mote, fréjol, papa, esta pequeña porción comida podría mitigar el hambre del viajero durante el camino. La cuerda de cuero enrollado le servirá para trabajar. La aguja e hilo se colocan para cocer y/o arreglar la vestimenta que en el otro mundo tendrá que vestir. El atado de romero se lo usa como escoba para la limpieza de la casa. Las

monedas servirán para pagar el acceso por las puertas a los otros mundos, otras versiones dicen que se envían granos de maíz. También se coloca algún objeto preciado por el difunto que se relaciona con el oficio que desarrolló en la tierra. Se suele enviar algún encargo para otro familiar que ya está en el otro mundo en caso de que haya pedido a través sueños, o si olvidaron poner algún utensilio. El fin de este paso marca el inicio del camino hacia el cementerio.

6. Con los pies por delante: despedirse de la casa para ir al cementerio

Varios familiares sacan el ataúd de la casa cuidando que los pies del difunto vayan por delante. Se acostumbra dar tres vueltas a la casa a manera de despedida final. Para el caso de José Manuel Menacho, el archivo 119 muestra una versión algo distinta porque vemos en el patio de la casa al ataúd con la tapa pequeña abierta. Claramente se notan gotas de agua y pétalos de flores rojas salpicadas sobre el féretro indicando una bendición al cuerpo antes del viaje. A la derecha hay dos señoras apenadas vestidas tradicionalmente, tras de ellas un niño mira curiosamente al hombre de gafas que está en la cabecera del ataúd, él mismo aparecerá en el archivo 122 cargando el ataúd junto con otras personas, lo que es señal de que se trata de alguien cercano a la familia. A la izquierda del encuadre, junto al ataúd hay dos mujeres de espaldas mirando al difunto por la ventana, junto a ellas un joven mira un tanto fruncido a alguien fuera del encuadre. Aparece un cuaderno con letra manuscrita en la esquina inferior derecha del encuadre, se alcanza a leer “otro cántico” y abajo unos versos, al parecer se ofrecieron cánticos mientras ocurría este despedida de la casa. Al otro lado del encuadre aparece la cabeza de un hombre en 3/4 que al parecer mira el plato de metal que lleva. Justo en su delante, una cabeza de niño. En el último plano se ve la entrada de ladrillo de adobe de la casa que tiene una gigantografía de lona a manera de cortina. La cabeza del difunto quedaría cerca de dicha entrada. Esta posición de cómo quedó el ataúd nos habla efectivamente que sus pies salieron primera de la casa.

Cumplido el paso anterior, es momento de llevar al cuerpo al cementerio, generalmente se lo hace en procesión. Previamente se cocina mote, habas y fréjol negro para llevar, pues antes del entierro habrá otra compartición. La procesión está integrada por familiares y algunos acompañantes quienes ayudan a llevar la cruz, ofrendas florales, alimentos, etc. En el archivo 122 se puede revisar que encabezando la procesión está una mujer joven, a excepción de la chaqueta de *jean*, viste tradicionalmente ella lleva flores rojas y cartuchos blancos en su brazo derecho. A su lado y más próximo al primer plano camina la esposa de Perez -hija del difunto- no ha cambiado su atiendo pero esta vez la chalina morada sobresale, lleva una vela larga envuelta en papel blanco y el florero de caña que veíamos en los anteriores archivos. Su mirada está perdida hacia delante y fuera del encuadre. Al otro lado de la mujer joven, hay otras dos vestidas de negro que lleva fundas plásticas que contienen, al parecer, comida. Hay tres mujeres más que llevan prendas de vestir moradas. Un par de metros atrás va el ataúd en los hombros de seis hombres y un par de metros más atrás van tres mujeres jóvenes con ropa tradicional.

No resulta extraño para el caso de la familia de Perez que la procesión en primer lugar se haya dirigido a la iglesia. Todo se detalla en el archivo 127 donde con la tapa pequeña abierta del ataúd se ve el altar y al sacerdote indígena oficiando la misa con casulla morada. Tras él se ve parte del retablo de la iglesia. Se identifican las velas largas y el mismo florero de caña con flores rojas y hojas verdes que estaban ubicadas al rededor del ataúd durante los velorios en casa.

El archivo 128 da cuenta de la calle adoquinada y los muros de ladrillo visto de la fachada de la iglesia de Imantag, Cotacachi con sus puertas abierta por donde sale el ataúd cargado. Le rodean hombres, niños y las mujeres más mayores que llevan atados transversalmente sus chalinas como cargando algo. Delante de todo el grupo está la hija del difunto que lleva una vela grande ahora prendida y un recipiente de plástico blanco pequeño. Justo a su lado una mujer joven lleva un balde metálico de los que se usa para guardar chicha.

En primer plano, se ven las espaldas de dos mujeres que miran al grupo, la una igualmente carga algo en una tela. A excepción de una mujer que está al final del lado derecho del encuadre, los (as) que usan sombrero los llevan en la mano. Usualmente tanto indígenas, campesinos y mestizos suelen sacarse cualquier accesorio que cubra su cabeza dentro de la iglesia católica, se lo hace en señal de respeto. El color que predomina en la vestimenta es el morado o lila, a excepción de una mujer mucho mayor que está de negro.

En el 130 ya vemos la procesión que caminando por la adoquinada calle Sucre con dirección al cementerio. Casi por salir del encuadre por la esquina inferior derecha, está el sacerdote que ofició la misa y la misma casulla morada, en su mano izquierda lleva el libro de salmos y un acetre (recipiente que contiene agua bendita). A su lado va otro hombre que aparece en los anteriores archivos, presumiblemente un familiar porque su camiseta se acerca a la tonalidad morada. Algunos metros atrás van las mujeres llevando baldes, velas y flores. Tras ellas se alcanza a ver la parte final de ataúd. En el último plano se ven los techos de teja de la iglesia. Por contraste -viste de blanco y mallas negras-, destaca una niña que mira a la cámara.

7. Reposar antes del viaje: el entierro

Aunque ninguna foto de Perez lo muestra, es muy común que en el cementerio se arme un *altar andino* en cuyo centro se ubica el ataúd con la tapa abierta en medio de flores, comida y otras ofrendas, escena que he visto varias veces. La idea es que el cuerpo debe descansar o serenar su alma antes del entierro, mientras tanto los acompañantes nuevamente comen en honor al difunto lo que la familia brinda sumado a las abundantes contribuciones que llegan de las comunidades. Esta vez la dinámica consiste en que las mujeres más próximas al difunto junto con la *ñaupadora* se encargan de recibir todas las contribuciones (Moreano, 2003: 98) para luego repartirlas en generosas porciones a otras mujeres que a su vez repartirán lo recibido a la asistencia que se acomoda ocupando todo el espacio disponible

excepto toda el área que queda al frente del ataúd. Al mismo tiempo otras familiares y algunos voluntarios, reparten chicha, licor o cualquier tipo de bebida.

Terminada la comida, se dirigen hacia la fosa cavada previamente para que taita maestro ofrezca las últimas plegarias en quichua y español, abre la tapa pequeña del ataúd para que el difunto vea por ultima vez este mundo y se despida, la cierra nuevamente y se procede al entierro.

En el caso del suegro de Perez, la despedida final está encabezada por el sacerdote indígena que levanta su mano derecha a la altura del pecho mientras que con los ojos cerrados dirige su cabeza hacia el libro de salmos, escena mostrada en el archivo 132. Aquí mismo aparece una pequeña parte del cementerio de Imantag. La hija del difunto -esposa de Perez- sujeta una vela larga apagada y un recipiente blanco de plástico, mientras llora rodeada por de varios asistentes que permanecen serios o casi sollozando. En el lado izquierdo, a excepción de una niña y una señora que a sus pies tiene una funda plástica negra con naranjas, se ven jóvenes y niños en actitud más calmada pero curiosa. Las dos miran hacia el ataúd. La parte inferior derecha del encuadre está ocupado por una tela sobre la cabeza de una mujer que por la sobre exposición causada por el flash de la cámara se ve rosada. Justo delante, formando un línea diagonal, sale parte del ataúd en cuyo pie se ve una cruz de madera oscura, señal de que ahí hay otra persona enterrada.

Acto seguido, la esposa de Perez se traslada al margen derecho del encuadre (archivo 136). Lloro con los ojos cerrados mientras se toma la frente con su gran mano derecha, con la otra mano sigue sujetando la vela pero esta vez apunta hacia el piso formando una línea que justo va a la tapa pequeña del ataúd que está abierta. Se ve un papel turquesa al inicio del vidrio. En la base hay un niño de no más de tres años que mirando tristemente hacia la tapa, toca el ataúd con su mano izquierda. Posiblemente se trata de un familiar porque su otra mano la sujeta una mujer adulta que igualmente mira al punto tristemente. A su lado derecho hay otra niña que curiosamente trata de ver al interior del ataúd. Al frente de la hija del difunto, un

joven la mira, a su lado, otra niña se estira intentado hacer lo mismo que la anterior. Detrás de toda la gente, sobre las cabezas, aparece una cruz de piedra, se intuye que llega el momento más fuerte del funeral, el descenso del ataúd a la fosa y su posterior entierro.

Los testimonios de Inuca, Perez y Cachiguango coincidieron en que el descanso final del cuerpo debe ser directo en la tierra y nunca en criptas, de otra forma el espíritu queda prisionero en ese espacio tan pequeño y porque los cuerpos de los familiares deben permanecer juntos. En los cementerios indígenas es muy común encontrar varias cruces de madera en un mismo lugar en señal de que ahí están enterrados varios cuerpos. Finalizado el entierro, se podría regresar a la casa donde se produjo el velorio o de otro familiar para comer y beber por uno o varios días más.

Como se puede ver a lo largo del ritual, la comida es un punto central porque supone momentos en común, de reunión con varias personas, sean o no de la misma comunidad. A través de la comida se pueden formar lazos, Inuca además apunta a otra función: “el momento que dejemos de compartir [la comida con la comunidad] donde está nuestro familiar muerto, simplemente hemos dejado de ser diferentes porque nos están homogeneizando (...) una cultura que, sí, cristianamente seguirá siendo así, pero en cambio nosotros no estamos demostrando la diversidad de nuestra fe.”⁶⁵

[C] Otras cosas que las fotos de Perez no cuentan

1. Como si estuvieras aquí: la recordación

La recordación estaría encaminada a crear sentido de pertenencia a la comunidad y por lo tanto apuntan a fortalecer -o por lo menos recordar- la identidad ya que son actos cíclicos; es decir, se repiten sistemáticamente en el año y por varios años. También lo podemos ver como una estrategia social para recapitular la historia de la comunidad que de paso introduce la idea de jerarquías, pues se narran los eventos destacados de los ancestros. Por otro lado, la

⁶⁵ Inuca, José Benjamín entrevistado por G.Villegas el 28 de junio de 2013 en San Pablo del Lago.

recordación está cargada de gratitud hacia la vida y por eso la presencia de ofrendas. Debo mencionar que lamentablemente Perez no tiene registro visual de esto, pero el aporte testimonial de Inuca es el que arroja la mayor parte de la información presentada a continuación.

Se puede cumplir el *semana karai* (recordación de la semana) y otras al mes, a los seis meses y al año. Al adulto se le recuerda en función del prestigio ganado durante su vida a través de sus obras diarias en casa, con los familiares y en la comunidad, lo que sumado a la condición económica de la familia, garantizaría actos hasta por cinco años.

Un dato que me resultó curioso fue el que me ofreció Cabascango y su esposa en el cementerio de Otavalo, ellos afirmaron que si no hay recordación, el difunto visitará a sus familiares a través de sueños para presentarles un reclamo por su abandono. Los sueños bien podrían detonarse por sugerencias o “cargos de conciencia”, pero igual se le está dando, en este caso, una instancia comunicativa entre el mundo material y espiritual.

Luego del entierro y coincidiendo con la fecha del fallecimiento, se repiten los mismos rituales del velorio. El lugar del difunto es representado por una cruz. Nuevamente se requiere la presencia del taita maestro para dirigir los juegos mortuorios y los responsos. La recordación finaliza con la compartición de la comida. Si la familia es católica practicante, al siguiente día se oficia una misa, luego se visitará el cementerio para comer en comunidad nuevamente. En ocasiones se regresa a la casa de los familiares para consumir licor, aunque según Cachiguango e Inuca, el *emborrachamiento* ya no es tan frecuente a comparación de décadas pasadas, posiblemente por la asimilación de las múltiples campañas en Ecuador que apuntan a la reducción del consumo de alcohol, basta con recapitular brevemente la serie de restricciones⁶⁶ implantadas a pequeños y grandes negocios para expender bebidas de moderación.

⁶⁶ Como referencia se puede revisar esta nota de prensa: http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=136017&umt=nuevas_medidas_para_venta_alcohol_se_prohibe_expendio_licores_domingos

Cuando se trata de niños la recordación depende de la familia, específicamente de la madre. Muchas veces no se llega ni al año porque además del sentido festivo de su muerte, también se debe a que muchas veces la pareja tiene otro descendiente antes del primer o segundo año de recordación, lo que da paso a un reemplazo u olvido.

El mismo caso de Perez nos hablo del posible olvido, pues algo que me llamó mucho la atención es que, en el peor de los casos (la pérdida total de los archivos), Perez sólo conservó una imagen del funeral de Kury, el hijo fallecido. Durante mi segunda entrevista con él también nos acompañó su esposa y su último hijo, el que nació luego de la muerte de Kury que ya tenía al rededor de dos años de edad. Cuando topamos el tema de la muerte, él continuó su relato con tranquilidad mientras que su esposa se entristeció y pareció llorar.

La muerte de una *señorita* marca una profunda tristeza dentro de la familia por lo que la recordación es muy marcada y, en ciertos casos, se lo hace mensualmente.

La recordación también depende de la proximidad de la fecha de fallecimiento de un familiar de mayor importancia o jerarquía frente a otro, si es mayor, ocupará el centro de atención lo que producirá el progresivo olvido del primero. Si el prestigio es similar, se oficiarían actos para los dos.

2. Hoy te voy a ver: días y fechas para recordar

Los días normales de recordación y ofrendas son los lunes y jueves, no me fue posible encontrar una razón para esto. Además hay cinco fechas importantes: *Capac Raymi* (fiesta en honor al sol en noviembre y están próximas a la navidad), *Paucar Raymi* (fiesta del florecimiento en marzo, coincide con la Semana Santa), *Inti Raymi* (fiesta del sol en solsticio de invierno entre el 20 y 23 de junio que durante la evangelización hispánica se “fusionó” con el Corpus Christi, también llamadas fiestas de San Juan), *Coya Raymi* (fiesta en honor a la Luna en equinoccio de primavera entre el 20 y 23 de septiembre, también llamadas Fiesta de

la María en honor a la Virgen) y el 2 de Noviembre (día de difuntos). Una explicación de por qué de las fechas la podemos encontrar en la parte A del subcapítulo 2.2.

3. Estito te traje: ofrendas y presencias

En estas fechas se practica el *wañu wakcha karai* (ofrenda a los muertos) que se trata de una visita a las tumbas de los familiares fallecidos para compartir comida entre los asistentes. El taita maestro aparece nuevamente porque su papel es *decir los responsos* (peticiones a manera de plegarias dichas en quichua y español) que los familiares le piden dirigir en honor a cada uno de los parientes fallecidos. El tiempo dedicado dependerá de la cantidad de familiares recordados y ofrendados hasta llegar a un punto en que se pide por los que ya no se recuerda. Cada responso implica un “pago” en comida ya que se cree que cuando el taita come, también lo hacen los espíritus. Normalmente se ofrece lo que le gustaba comer en vida al difunto pero además estarán presentes de los granos de temporada. Preparar fréjol, mote y papas cocinadas para brindar es lo más frecuente al igual que pan, frutas, huevos crudos de gallina y algo de carne de pollo o cuy. Algo que resulta particular que lo he visto varias veces y no he podido encontrar explicación para esto, es que los huevos se entregan exclusivamente al taita maestro o al sacerdote.

En los últimos años se volvió común la presencia de mujeres y niños vestidos de blanco que piden principalmente dinero además de la comida por sus responsos lo que no ha representado ningún conflicto. Actualmente en el mundo andino hay una confluencia, aceptación o asimilación de prácticas religiosas, especialmente sectas evangélicas, a parte de las protestas de sacerdotes católicos, por lo general hay tolerancia. En la mañana del 24 de junio de 2013 hubo un entierro de una anciana evangelista practicante, como de costumbre los acompañantes compartieron los alimentos dentro de la capilla del cementerio indígena de Otavalo luego de que el pastor indígena Alberto Loza ofreciera una oración en quichua. Cuando le pregunté por la posible contradicción de su fe con esta práctica, me contestó que es

“la costumbre [de] la cultura indígena. El muerto debe descansar antes del entierro, entonces debe llegar acá a compartir los alimentos [...] así hay tradiciones, debe haber compartición, la iglesia no tiene que ver nada en esto, somos familiares, somos indígenas, de la misma raza y compartimos todos.”⁶⁷ En este sentido, aunque hablando de un contexto religioso peruano vale tomar las palabras de Estermann cuando dice que no es ninguna sorpresa que se den estos espacios porque “la lógica incluyente del runa andino ciertamente ha contribuido (y sigue contribuyendo) grandemente a la ‘tolerancia incluyente’ con respecto a la religiosidad andina: Lo uno (cristiano) coexiste con lo otro (incaico) como complementos y correspondencias fecundos e integrativos, produciendo esta síntesis (o “sin-cresión”) que es la ‘religiosidad andina’ actual.”⁶⁸ (Estermann 1998: 262)

4. Lo que no es de uno

Al final de Inti Raymi se aprovecha para quemar todas las prendas de vestir de los difuntos que habrían quedado en casa, no conviene usarlas porque implicaría cargarse de energías que podrían afectar la salud de quien las use. Para ejemplificar esto, Inuca me contó el caso de una joven que por recordar a su abuela fallecida, se quedó con su chalina preferida y comenzó a usarla. Tras un tiempo, la mujer experimentó una serie de malestares que ningún tipo de medicina podía sanar hasta que consultaron a un sanador local quien recomendó abrir la tumba de la abuela para enterrar la chalina, sólo así terminaron sus padecimientos.

5. Preparando la comidita

Desde los recuerdos de su infancia, Inuca narró los preparativos de las ofrendas para el día de los difuntos: los niños y niñas de la comunidad recorrían cada una de las casas donde se tenían el recuerdo vivo de algún fallecido para pedir las ofrendas y para preguntar cuáles eran

⁶⁷ Loza, Alberto, entrevistado por G.Villegas el 24 de junio de 2013 en la capilla del cementerio indígena de Otavalo. Es pastor evangélico de la Iglesia “Jehová tú sanador” de la comunidad Pucará de Sagüadero.

⁶⁸ Vale acotar dos cosas: 1. habría que ampliar a otras creencias, no sólo la católica y la inca a la que se refiere la cita; y 2, aunque parecería sugerirlo con esta cita, no estoy entendiendo/reduciendo lo andino a lo incaico.

los familiares muertos. Normalmente, cuenta, que les entregaban caballitos o tórtolas de pan o pan normal a cambio de pedir por las almas de los familiares. El recorrido terminaba al amanecer.

Aquí un paréntesis, en alguna de las visitas fotográficas que hice a cementerios indígenas me dijeron que antes se usaba harina de maíz para hacer llamas -el camélido suramericano- que se entregaban en memoria de niños fallecidos mientras que la tórtola se dirigía a las niñas. Este dato luego me lo mencionó Cachiguango en el 2005.

De regreso al relato de Inuca, recuerda además que su madre solía decir “hay que preparar rápido la comida porque ya vienen las almitas” refiriéndose a los niños que visitaban su casa. Alrededor de las 8 o 9 de la mañana, se dirigían al cementerio para ofrecer el pan recolectado y recibir de cada familia la comida preparada, como por ejemplo la colada de mora y mortiño (colada morada). Actualmente, cerca de la entrada de los cementerios indígenas, es posible encontrar a varias mujeres que venden pan en forma de rosquillas, caballos montados por figuras semejantes a niños y *guaguas* de pan (palabra quichua que carece de género y se refiere a un bebé o niño pequeño), aunque no sea día de difuntos donde es más común para los mestizos el consumo de estas figuras.

Mientras que los niños preferían el pan de huevos de gallina, leche de vaca o queso, el *pambazo* (la última harina) era el más apetecido por los adultos por su alto contenido en fibras de trigo, cebada y maíz que favorecían a la digestión.

A parte de los dos o tres días que la familia dedicaba a hornear el pan, historia aparte merece la preparación de la harina que iniciaba con la recolección y luego selección del trigo, maíz y demás granos, el siguiente paso era tostarlos para finalmente molerlos lo que exigía salir de Pijal (la comunidad en la que todavía vive Inuca), hasta la comunidad de Gonzales por dos ocasiones, la primera, una semana antes para separar un turno y poder usar el molino de agua y, la segunda, para moler los granos. El molino era muy solicitado por la calidad de la harina que ofrecía, muy superior y de mayor duración si se la comparaba con la obtenida por

los molinos a motor, según el comentario que alguna vez le hizo la madre a Inuca. La harina también se destinaba para preparar la *mazamorra* (colada) de sal cocinada con huevo y una presa de cuy o gallina y la de dulce con *ishpingo* (pimienta dulce de los andes), canela y clavo de olor. Estas coladas se preparaban desde las 2 o 3 de la mañana.

CONCLUSIONES

Si comparamos a los autores citados para este trabajo -que hablan desde los archivos o desde la historicidad- con los que hablan desde el presente, podríamos situar varias tensiones del estado actual de ese proceso cultural que podríamos denominar religiosidad andina que de una u otra forma se pueden ver en las fotos de Perez. La pregunta es ¿cómo nos aproximariamos, leeríamos y entenderíamos las imágenes de Perez sin todo el contexto presentado? ¿Llegariamos a decodificar toda la simbología que contienen? Como bien sabemos al discurso visual nos acercamos desde nuestra particular forma de entender el mundo y soportándonos en la acumulación de experiencias previas que nos dice qué y cómo entender lo que vemos. Las fotos de Perez son un ejemplo perfecto para mostrar uno de los problemas de la lectura de imagen, el *sobreentendido*; es decir dar por sentado que todo lo presentado en una foto es fácilmente legible para la inmensa diversidad de públicos.

En este sentido el contexto de la documentación bibliográfica y los testimonios recolectados dan sentido a la carga visual de Perez, nos aclaran su visión del mundo que es lo relevante para esta tesis. No resulta esencial identificar el sentido de pérdida o falta de pureza generada por los procesos de acercamiento intercultural.

Frank Salomon, a propósito de una visita a su oficina con ocasión a su estancia académica temporal en FLACSO Quito en junio de 2013, al ser preguntado, me comentó que es a partir de los años 1980 que el discurso de la pachamama aparece en la literatura producida sobre o alusiva a los Andes. Si bien esta idea rompe con ese sentido de *continuum* milenario, sería fácil negar todo discurso actual que apunte a esa dirección; pero, esto resultaría problemático pues no se trata de invalidar los procesos socioculturales, educativos y políticos que esta visión genera. Creo que es tremendamente útil releer las influencias

interculturales porque “el acto de narrar es (...) el acto de construcción de un espacio de visibilización de uno mismo dentro de un determinado contexto social: una especie de catarsis destinada a la identificación pero también al espanto, vale decir, a la crítica y al rechazo de mucho de lo existente.” (Vich y Zavala 2004: 83). Habría que complementar diciendo que la propuesta que hacen estos autores es que en el acto de narrar se contiene, hace parte o se integran las acciones performáticas de quien habla. Hay dos posibles ejemplos para esto: [1] la *Korporación Kitu Kinde* que, reivindicando su origen Quito Cara, llevan todo un proyecto identitario basado en los danzantes de la yumbada en Cotacollao, al Norte de Quito, que implica acciones de defensa de los ojos de agua de su zona. [2] El mensaje que deja Doña Beatriz Coquilago Ango, nuera del inca Atahualpa, quien deja por sentado en su testamento de 1602 que sus funerales se inscriban en la religiosidad católica cuando ella ostentaba el título de cacica.⁶⁹

Entender las fotos de Perez en cuanto a su reflejo de procesos claves para la vida comunitaria es acercarse a los “efectos [...], psicológicos, sociales, sentimentales [...] al interior de la familia”⁷⁰ encaminados a formar y fortalecer sentimientos solidarios inculcados desde corta edad. Habría que introducir además el componente identitario, una persona se define basado en la diferencia, en lo que no es frente al otro como lo sugiere Stuart Hall. Sólo así se llena de sentido la frase “así es nuestra costumbre” que reiteradas veces se presentó durante las entrevistas que realicé. Si bien el contexto histórico planteado en este trabajo apunta a que las prácticas religiosas actuales son (re)interpretaciones, también habría que mirarlo como un proceso intercultural. Es verdad que no se dio en condiciones igualitarias y en muchos sentidos se impuso a sangre y fuego, pero tampoco se puede desconocer que hubo una afectación o cambió en ambas direcciones (conquistadores y conquistados), antes como ahora se siguen dando procesos de transculturación: que “expresa mejor las diferentes fases

⁶⁹ Este dato aparece en *Miscelánea histórica ecuatoriana*, No 1, Banco Central del Ecuador, Quito 1988 y se lo debo agradecer, entre muchos otros datos y fuentes, a Paula Daza, mi compañera de vida que para mi suerte es historiadora.

⁷⁰ Inuca, José Benjamín entrevistado por G.Villegas el 28 de junio de 2013 en San Pablo del Lago.

del proceso transitivo de una cultura a otra [...] el proceso implica [...] la pérdida o desarraigo de una cultura precedente [...] y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.” (Ortiz 1987: 96).

La acción fotográfica de Perez es el camino directo para acercarnos a una parte de su historia familiar. En este sentido la cámara de fotos se convierte en una herramienta útil para registrar su mundo, por eso me entrega todas las fotos *en bruto*, sin editar, sin pensar en una lógica narrativa porque implícitamente para él cada foto cuenta una parte del ritual al que se inscribe. Las circunstancias de producción de las imágenes no son parte de su interés porque no necesita ni le interesa inscribirse en estos tecnicismos. En otro sentido, pero no del todo alejado, esta su oficio de fotógrafo. Si recordamos que deviene fotógrafo por una coyuntura puntual (la invitación a Italia), es posible dejar por sentada la idea de que es una oportunidad para ganarse la vida, hay un profundo sentido práctico de supervivencia. Digo que no está del todo alejado porque finalmente registra los rituales, prácticas y creencias al rededor de su comunidad, aquí sí le convocan para encargarle un registro y qué mejor idea que contratar a alguien cercano desde el punto de vista etnolingüístico.

En algún momento creí que posiblemente mi condición de fotógrafo me daba ventaja para entender las motivaciones de Perez por fotografiar, pero al final de este estudio pude comprender que el uso de la misma herramienta -la cámara fotográfica- no es, ni de lejos, un elemento vinculante, pues las motivaciones para fotografiar son inherentes a cada fotógrafo y el acto fotográfico de Perez se constituye en un acto afirmativo, político, identitario lo que es fácil de comprobar por el perfil biográfico del fotógrafo indígena, evidentemente su acto va más allá de la “simple” documentación.

Finalmente quiero anotar la posible paradoja de esta tesis: parto de las fotos de Perez para conocer el ritual mortuorio y una vez llenadas de contenido por los contextos planteados -los planos narrativos de los que hablo en su momento-, regresan a “otra realidad, la del documento: la *segunda realidad*, autónoma por excelencia. Se inicia otro proceso: el de la

vida del documento. Éste no solo conserva la imagen del pasado, forma parte del mundo: ‘... él puede inclusive ser fotografiado’” (Kossov 2001: 37. La frase entre comillas en una cita que hace el autor de Jean Kein 1971: 64)

ANEXOS

A excepción de los archivos 122, 128 y 130, las siguientes fotografías de Rafael Perez Anrango aparecen según el desarrollo narrativo del sub capítulo 2.2.

Archivo No. 2099

		Identificación e información del documento Nombre: DSCF2099.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.8 Lente: 5.9 mm (equivalencia en 35mm: 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto		
Lugar del registro	Comunidad Tunibamba de Bella Vista, Cotacachi, Imbabura.	
Fecha y hora	04 de noviembre de 2011 - 08h 29m 48s	
Tema representado en la foto	Retrato de niño en el tercer día de velorio	
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz natural + flash Ángulo: 3/4 picado	

Archivo No. 50

		Identificación e información del documento Nombre: DSCF0050.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 800 Obturación: 1/60 Diafragma: 3 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: no disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto		
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura	
Fecha y hora	12 de julio de 2011 a las 23h 14m 21s	
Tema representado en la foto	Retrato en primer día de velorio de José Manual Menacho quien murió por causas naturales a los 72 años. Suegro del fotógrafo.	

Características de estilo	Encuadre: vertical Plano: medio corto Iluminación: poca luz natural + flash Ángulo: frontal picado
---------------------------	---

Archivo No. 55

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0055.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 800 Obturación: 1/60 Diafragma: 3 Lente: 9.3 mm (en 35mm = 52mm) normal Flash: no disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	12 de julio de 2011 a las 23h 25m 52s
Tema representado en la foto	Ataúd en primer día de velorio.
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: tungstenos + luz de velas Ángulo: frontal ligero 3/4

Archivo No. 69

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0069.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.8 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	13 de julio de 2011 a las 21h 45m 20s
Tema representado en la foto	Esposa de Perez cocinando en segundo día de velorio

Características de estilo	Encuadre: vertical Plano: general Iluminación: flash Ángulo: frontal
---------------------------	---

Archivo No. 100

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0100.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.97 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 01h 23m 59s
Tema representado en la foto	Preparando alimentos en tercer día de velorio
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: flash + fluorescentes Ángulo: 3/4

Archivo No. 67

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0067.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.8 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	13 de julio de 2011 a las 21h 37m 23s
Tema representado en la foto	Cánticos con acompañantes en segundo día de velorio

Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: fluorescente + velas + flash Ángulo: frontal
---------------------------	--

Archivo No. 72

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0072.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.8 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
---	--

Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	13 de julio de 2011 a las 22h 40m 58s
Tema representado en la foto	Acompañantes en segundo día de velorio
Características de estilo	Encuadre: horizontal, línea de horizonte en ligera inclinación. Plano: general Iluminación: flash + fluorescentes + velas Ángulo: frontal en ligero picado

Archivo No. 56

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0056.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 3 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
---	--

Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	13 de julio de 2011 a las 09h 57m 04s

Tema representado en la foto	Ataúd en segundo día de velorio
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: tungstenos + luz de velas Ángulo: 3/4 ligero picado

Archivo No. 57

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0057.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 3 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	13 de julio de 2011 a las 09h 58m 10s
Tema representado en la foto	Retrato de niños delante del ataúd en segundo día de velorio.
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: tungstenos + luz de día Ángulo: 3/4 ligero picado

Archivo No. 77

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0077.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.8 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura

Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 00h 38m 53s
Tema representado en la foto	Juego de la <i>chunkana</i> en tercer día de velorio
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: flash + fluorescentes Ángulo: frontal en ligero picado

Archivo No. 96

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0096.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.97 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 01h 15m 19s
Tema representado en la foto	Castigo a perdedores del juego en tercer día de velorio
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: flash + fluorescentes Ángulo: frontal

Archivo No. 101

	Identificación e información del documento Nombre: DSCF0101.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.97 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto
Información referentes al asunto	

Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 02h 02m 58s
Tema representado en la foto	Juego mortuorio <i>uchu cotana</i> (moler ají)
Características de estilo	Encuadre: horizontal, línea de horizonte rota fuertemente Plano: general Iluminación: flash + fluorescentes Ángulo: frontal

Archivo No. 113

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0113.jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.97 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>
--	--

Información referentes al asunto

Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 10h 28m 13s
Tema representado en la foto	Mortaja de José Manual Menacho
Características de estilo	Encuadre: vertical, línea de horizonte con ligera inclinación Plano: general Iluminación: luz día + flash Ángulo: frontal, ligero picado.

Archivo No. 115

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0115 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.97 Lente: 5.9 mm (en 35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>
---	---

Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 10h 29m 44s
Tema representado en la foto	Mortaja de José Manual Menacho
Características de estilo	Encuadre: vertical Plano: medio largo Iluminación: luz día + flash Ángulo: frontal, picado.

Archivo No. 119

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0119 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 64 Obturación: 1/220 Diafragma: 4 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: no disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>							
	<p>Información referentes al asunto</p> <table border="1"> <tr> <td>Lugar del registro</td> <td>Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura</td> </tr> <tr> <td>Fecha y hora</td> <td>14 de julio de 2011 a las 10h 34m 52s</td> </tr> <tr> <td>Tema representado en la foto</td> <td>Ataúd en el patio</td> </tr> <tr> <td>Características de estilo</td> <td>Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día Ángulo: 3/4</td> </tr> </table>	Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura	Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 10h 34m 52s	Tema representado en la foto	Ataúd en el patio	Características de estilo
Lugar del registro	Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura							
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 10h 34m 52s							
Tema representado en la foto	Ataúd en el patio							
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día Ángulo: 3/4							

Archivo No. 122

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0122 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 64 Obturación: 1/250 Diafragma: 4 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: no disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>
	<p>Información referentes al asunto</p>

Lugar del registro	Alguna calle de la Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 11h 08m 52s
Tema representado en la foto	Procesión hacia la iglesia
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día Ángulo: 3/4

Archivo No. 127

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0127 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 400 Obturación: 1/45 Diafragma: 2.97 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>
Información referentes al asunto	
Lugar del registro	Iglesia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 12h 24m 02s
Tema representado en la foto	Misa de cuerpo presente en iglesia
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día + velas + flash Ángulo: 3/4

Archivo No. 128

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0128 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 64 Obturación: 1/240 Diafragma: 4 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: no disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>
Información referentes al asunto	

Lugar del registro	Iglesia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 12h 32m 19s
Tema representado en la foto	Salida de la Iglesia
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día Ángulo: frontal

Archivo No. 130

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0130 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 64 Obturación: 1/280 Diafragma: 4.64 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: no disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>							
	<p>Información referentes al asunto</p> <table border="1"> <tr> <td>Lugar del registro</td> <td>Calle Sucre, Iglesia de Imantag, Cotacachi, Imbabura</td> </tr> <tr> <td>Fecha y hora</td> <td>14 de julio de 2011 a las 12h 33m 48s</td> </tr> <tr> <td>Tema representado en la foto</td> <td>Procesión hacia el cementerio</td> </tr> <tr> <td>Características de estilo</td> <td>Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día Ángulo: 3/4</td> </tr> </table>	Lugar del registro	Calle Sucre, Iglesia de Imantag, Cotacachi, Imbabura	Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 12h 33m 48s	Tema representado en la foto	Procesión hacia el cementerio	Características de estilo
Lugar del registro	Calle Sucre, Iglesia de Imantag, Cotacachi, Imbabura							
Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 12h 33m 48s							
Tema representado en la foto	Procesión hacia el cementerio							
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día Ángulo: 3/4							

Archivo No. 132

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0132 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 64 Obturación: 1/200 Diafragma: 4 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>	
	<p>Información referentes al asunto</p> <table border="1"> <tr> <td>Lugar del registro</td> <td>Cementerio de Imantag, Cotacachi, Imbabura</td> </tr> </table>	Lugar del registro
Lugar del registro	Cementerio de Imantag, Cotacachi, Imbabura	

Fecha y hora	14 de julio de 2011 a las 12h 38m 47s
Tema representado en la foto	Encomendación antes del entierro
Características de estilo	Encuadre: horizontal Plano: general Iluminación: luz día + flash Ángulo: 3/4

Archivo No. 136

	<p>Identificación e información del documento</p> <p>Nombre: DSCF0136 .jpg Cámara: Digital FujiFilm Finepix S1500 Exposición: automática ISO: 64 Obturación: 1/200 Diafragma: 4 Lente: 5.9 mm (35mm = 33mm) gran angular Flash: disparado Modo de uso: programa Balance de blancos: Auto</p>
<p>Información referentes al asunto</p>	
<p>Lugar del registro</p>	<p>Cementerio de Imantag, Cotacachi, Imbabura</p>
<p>Fecha y hora</p>	<p>14 de julio de 2011 a las 12h 40m 50s</p>
<p>Tema representado en la foto</p>	<p>Despedida de este mundo</p>
<p>Características de estilo</p>	<p>Encuadre: vertical con línea de horizonte inclinada Plano: general Iluminación: luz día + flash Ángulo: ligero 3/4</p>

FUENTES

[A] Bibliográficas

- Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.
- Banco Central. *Miscelánea histórica ecuatoriana No 1*, Quito, 1988
- Buitrón, Aníbal y Collier, John, *El valle del amanecer*, COlección Otavalo en la Historia, Serie VIII Clásicos de la bibliografía otavaleña No. 54. Otavalo, Instituto otavaleño de antropología, 2001
- Cachiguango, Luis Enrique. *Wakcha Karai: Una praxis de la religiosidad andina en Cotama, Otavalo, Ecuador*. En: Manos sabias para criar la vida: Tecnología andina: simposio del 49 Congreso Internacional de Americanistas, (Quito, julio de 1997), Quito, Ediciones Abya Yala, 2000.
- Caillavet, Chantal, «Como caçica y señora desta tierra mando...». *Insignias, funciones y poderes de las soberanas del norte andino (siglos XV-XVI)*, Boletín del Instituto francés de Estudios Andinos No. 37, 2008: pp57-80
- Cummins, Thomas. *El Lenguaje del Arte Colonial*. Imagen, Ekfrasis, e Idolatría. I Encuentro Internacional de peruanistas: Estado de Estudios Histórico-Sociales sobre el Perú a fines del Siglo XX. Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica 1998.
- Cummins, Thomas. *To Serve Man: Pre-Columbian Art, Western Discourses of Idolatry, and Cannibalism* RES 42, 109-30. Harvard University Press 2002.
- de Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, 1993.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Los bailes de los indios y el proyecto colonial*. En Revista andina, año 10, número 2, Curso, Centro "Bartolomé de Las Casas", 1992.
- Estermann, Josef. *Filosofía Andina. Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito Ediciones Abya Yala, 1998.
- Felizardo, Luiz Carlos. *O relógio de ver*. Porto Alegre, Gabinete de Fotografia, 2000.
- Fontcuberta, Joan (editor). *Estética fotográfica*, España, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- Fontcuberta, Joan y Zelich, Cristina. *Cristina Zelich habla con Joan Fontcuberta*, España, La Fábrica y Fundación Telefónica, 2011.
- Fontcuberta, Joan. *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, Pylen & Sons / Conmusica, 2005
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Universidad central de Venezuela, 2004.
- Hobsbawm, Erich; Ranger, Terrance, *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, España 2002.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, en: *Dialéctica de la Ilustración*, Valladolid, 1998.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*, Argentina, Editorial La Marca, 2001.
- Ledo, Margarita. *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

- Massucco, Jorge. *Otras miradas a la fotografía. Ensayos sobre la fotografía, el tiempo y otras cosas*, Quito, Editorial “Quipus” CIESPAL, 2007.
- Meyer, Pedro. *Hugo y Francisco Cifuentes: Huañurca* en Luna Córnea No. 34. México 2013, pp96-111.
- Moreano Paz, Mariana, *Otavaló ayer, hoy y siempre*, Quito, Editorial Ecuador F.B.T. Cia. Ltda. 2003
- Moreno, Luis Segundo. *La música en la provincia de Imbabura. Apuntes para la historia de la música en el Ecuador*, Quito, Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923.
- Nora, Pierre (dir.); *Les Lieux de Mémoire; 1: La République Paris, Gallimard, 1984*, pp. XVII-XLII. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. - Univ. Nacional del Comahue.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Padilla Yépez, Rosa Inés. Tesis de maestría *Cuando se muere la carne el alma se queda oscura. Fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925 - 1950)*, Ecuador, Programa de Antropología Visual en FLACSO, 2014.
- Pedersen, Birte. *Entrada al cielo. Arte funerario popular de Ecuador*, España, Editorial Nerea, 2008.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de estudios del socialismo, 2000.
- Portelli, Alessandro. *Historia y Memoria: La muerte de Luigi Trastulli*. En: Historia y fuente oral, No 1: ¿Historia oral? 1989, pp 5-32
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y Pensamiento Crítico*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores S.A., 2007.
- Rodríguez Dávila, Luis Humberto, *Monografía del cantón Otavaló*, Quito. Municipio de Otavaló, 1909
- Salomon, Frank. *Los señores étnicos de Quito en la época de los incas. La economía política de los señores norandinos*, Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2011.
- Schlenker, Alex (editor). *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]*, Quito, Plataforma_SUR Ediciones, 2013.
- Sougez, Marie-Lopu y Pérez Gallardo, Helena. *Diccionario de la historia de la fotografía*, España, Ediciones Cátedra, 2003.
- Talbol Fox, Henry. *The pencil of nature*, 1844.
- Uslenghi, Alejandra (comp), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Argentina, Eterna Cadencia Editora, 2013.
- Vásquez, Alejandro. *Anotaciones sobre el reportaje y el ensayo fotográfico*, Caracas, Fundación editorial El perro y la rana, 2010.
- Vich, Victor y Zavala, Virginia. *Oralidad y Poder. Herramientas metodológicas*. Perú. Editorial Norma, 2004

[B] Orales

Cachiguango, Luis Enrique, entrevistado en noviembre de 2005 en Las Cascadas de Peguche.
Cabascango, Manuel, entrevistado el 24 de junio de 2013 en el Cementerio indígena de Otavalo.
Loza, Luis Alberto, entrevistado el 24 de junio de 2013 en la capilla del Cementerio indígena de Otavalo)

Pichamba, José Luis, entrevistado el 24 y 28 de junio de 2013 en el Taller de instrumentos andinos Ñanda Mañachi de Peguche.

Guandinando, José Joaquín, entrevistado el 26 de junio de 2013 en San Pedro de Cotacachi.

Guandinando, José Elimilio, entrevistado el 26 de junio de 2013 en San Pedro de Cotacachi.

Perez Arango, Rafael, entrevistado el 26 de junio de 2013 en Tunibamba de Cotacachi.

Inuca, José Benjamín, entrevistado el 28 de junio de 2013 en San Pablo de Lago.

[C] Virtuales

Celi Piedra, Ivette y Padilla, Rosa Inés, *Registro de la muerte niña: la tradición del velorio del angelito* <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/registro-de-la-muerte-nina-la-tradicion-del-velorio-del-angelito.html>

Cachiguango, Luis Enrique. *¡Wantiay...! El ritual funerario andino de adultos en Otavalo, Ecuador.* [www.scielo.cl/scielo.php?](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562001000200003&lng=es&nrm=iso&tlng=es#3)

<https://www.facebook.com/rafael.perezanrango>

Expresarte Ecuador, canal de *YouTube* http://youtu.be/FtUk_rXw0L0

[D] Visuales, fotos de Perez Arango, Rafael

Archivo No. 2099, *Retrato de niño en el tercer día de velorio*, 04 de noviembre de 2011 - 08h 29m 48s

Archivo No. 50, *Retrato en primer día de velorio de José Manual Menacho quien murió por causas naturales a los 72 años. Suegro del fotógrafo*, 12 de julio de 2011 a las 23h 14m 21s

Archivo No. 55, *Ataúd en primer día de velorio*. 12 de julio de 2011 a las 23h 25m 52s

Archivo No. 69, *Esposa de Perez cocinando en segundo día de velorio*, 13 de julio de 2011 a las 21h 45m 20s

Archivo No: 100, *Preparando alimentos en tercer día de velorio*, 14 de julio de 2011 a las 01h 23m 59s

Archivo No. 67, *Cánticos con acompañantes en segundo día de velorio*, 13 de julio de 2011 a las 21h 37m 23s

Archivo No. 72, *Acompañantes en segundo día de velorio*, 13 de julio de 2011 a las 22h 40m 58s

Archivo No. 56, *Ataúd en segundo día de velorio*, 13 de julio de 2011 a las 09h 57m 04s

Archivo No. 57, Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura, 13 de julio de 2011 a las 09h 58m 10s

Archivo No. 77, Juego de la *chunkana* en tercer día de velorio, 14 de julio de 2011 a las 00h 38m 53s

Archivo No. 96, Castigo a perdedores del juego en tercer día de velorio, 14 de julio de 2011 a las 01h 15m 19s

Archivo No. 101, Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura, 14 de julio de 2011 a las 02h 02m 58s

Archivo No. 113, Parroquia de Imantag de Cotacachi, Provincia de Imbabura, 14 de julio de 2011 a las 10h 28m 13s

Archivo No. 115, Mortaja de José Manual Menacho, 14 de julio de 2011 a las 10h 29m 44s

Archivo No. 119, Ataúd en el patio, 14 de julio de 2011 a las 10h 34m 52s

Archivo No. 122, Procesión hacia la iglesia, 14 de julio de 2011 a las 11h 08m 52s

Archivo No. 127, Misa de cuerpo presente en iglesia, 14 de julio de 2011 a las 12h 24m 02s

Archivo No. 128, Salida de la Iglesia, 14 de julio de 2011 a las 12h 32m 19s

Archivo No. 130, Procesión hacia el cementerio, 14 de julio de 2011 a las 12h 33m 48s

Archivo No. 132, Encomendación antes del entierro, 14 de julio de 2011 a las 12h 38m 47s

Archivo No. 136, Despedida de este mundo, 14 de julio de 2011 a las 12h 40m 50s