

Fecha de recepción: agosto 2024
Fecha de aprobación: febrero 2025

Estéticas y simbolismos del tambor Salasaca

Andrea Daniela Larrea Solórzano^(*)

Informe final del trabajo realizado en el Posdoctorado Multidisciplinario en Diseño (PMD) -

Tutora: Dra. Karen Avenburg^(**)

Línea de investigación: Cruces entre cultura y diseño.

Resumen: Este proyecto tuvo como objetivo principal identificar los significados construidos en torno a la pintura del tambor salasaca mediante el análisis de sus transformaciones formales, figurativas y simbólicas. Para lograrlo se exploró tanto el discurso verbal como el gráfico relacionado con el tambor, considerando sus elementos plásticos tangibles y sus representaciones simbólicas. Además, se examinaron las diversas perspectivas sobre el uso y las relaciones asociadas con este artefacto. Durante el proceso, se recopiló información empírica a través del trabajo de campo realizado en la comunidad Salasaca. Paralelamente, se creó un archivo fotográfico para analizar las imágenes siguiendo las líneas propuestas por Hadjinicolaou (1981), Baxandall (1978) y Jean-Marie Floch (1985). Además, se buscó comprender algunos criterios relacionados con los roles de género que se han definido en torno a esta práctica artística. Por medio de estos procesos se buscó comprender y describir los cambios observados en las pinturas del tambor salasaca desde una perspectiva gráfica y semiótica, estableciendo así su relación con las significaciones y las prácticas comunitarias.

Palabras Clave: discurso gráfico – representaciones simbólicas – artefacto cultural – roles de género - tambor salasaca – arte indígena - rito.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 227]

^(*) Posdoctorado Multidisciplinar en Diseño de la Universidad de Palermo – Becaria del programa. Doctora en Diseño - Universidad de Palermo, Argentina; Magíster en Diseño Gráfico Digital - Universidad Internacional de La Rioja, España; Magíster en Docencia Universitaria - Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador; Diseñadora Gráfica Publicitaria - Universidad Técnica de Ambato, Ecuador. Estudios complementarios en Visualidad, Antropología y Arte Contemporáneo; Museografía y Curaduría en FLACSO – Ecuador. Líneas de trabajo investigativo: iconografía, historia del diseño, diseño étnico, lowbrow.

Docente Investigador de la Dirección de Investigación DIDE, asignada a la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato. <https://orcid.org/0000-0003-3305-3064> - ad.larrea@uta.edu.ec.

(**) Doctora en Ciencias Antropológicas (Universidad de Buenos Aires), es docente e investigadora de la Universidad Nacional de Avellaneda y la Universidad de Palermo. Es investigadora Adjunta de CONICET, integra el Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión y dirige la Línea de Investigación “Cruces entre cultura y diseño” (Universidad de Palermo). Desde un enfoque etnográfico ha estudiado las prácticas musicales y las performances en general, en su relación con la construcción de identidades, la ritualidad, la teatralidad, las políticas culturales y la inclusión/exclusión social. Entre los años 2002 y 2012 realizó sus investigaciones en la localidad de Iruya (Salta); actualmente estudia los Proyectos de Orquestas Infantiles y Juveniles en el Gran Buenos Aires.

Introducción

Examinar los objetos culturales desde una perspectiva histórica implica analizar cómo surgieron y se desarrollaron como resultado de la actividad humana. Los artefactos, herramientas, productos y construcciones arquitectónicas son testigos de las prácticas y relaciones sociales a lo largo de distintos momentos del pasado. Este enfoque, que abarca varias disciplinas, nos ayuda a desentrañar las conexiones y complementariedades entre cada elemento, facilitando así una comprensión más profunda de su significado.

Dentro de este marco, se propone el uso del término historias múltiples (Rivera Cusicanqui, 2015), en contraposición a la idea de una única historia predominante y uniforme, para la lectura de los cambios sobre el tambor salasaca. Esta noción teórica reconoce la presencia de distintas narrativas y visiones históricas que frecuentemente son ignoradas o relegadas por la narrativa oficial.

El estudio detallado del tambor salasaca, dentro de este proyecto posdoctoral, buscó descifrar los significados vinculados a su pintura mediante el análisis de sus cambios en la forma, las figuras y el simbolismo atribuido a cada elemento de la composición plástica. Vemos este objeto como una muestra de la cultura material de la comunidad, con utilidades prácticas y connotaciones simbólicas.

Entre los objetivos que guiaron esta investigación se planteó:

- Explorar el discurso verbal y gráfico que se manifiesta en y sobre el tambor por medio del estudio de los elementos plásticos visibles y simbólicos.
- Describir las articulaciones visuales contemporáneas presentes en el tambor.
- Examinar las relaciones y los modos de uso dados sobre este artefacto desde diversas miradas, considerándolo en sus dimensiones ritual y comercial.

- Indagar sobre la incidencia generacional y de género en las transformaciones visuales expresadas en el tambor.
- Problematizar el rol de las mujeres en la expresión artística salasaca, en particular su incorporación o no en la práctica de la pintura y en la propia obra expuesta en el tambor.

Durante la investigación, adoptamos un enfoque de análisis histórico, al mismo tiempo biográfico del tambor y su ritual, con el propósito de develar las transformaciones generadas por la interacción creativa entre los pintores de salasaca y otras expresiones artísticas, así como sus vivencias en el campo del diseño dentro del contexto ecuatoriano.

La pintura del tambor es una tradición artístico-cultural y en torno a este proceso, si bien una pregunta clave de esta investigación gira en torno al lugar de las mujeres, el análisis de los patrones secuenciales del tambor abarca múltiples aspectos más allá de su participación. Por esto, es crucial investigar el papel de los actuales artistas que dan vida a los tambores y cómo su propósito ha ido transformándose al extenderse a otros ámbitos artísticos y culturales, influenciado, además, por las prácticas contemporáneas.

Referencias teóricas

Considerando que esta investigación aborda los cambios que se han suscitado sobre la práctica pictórica, el estilo y la línea gráfica presente en un objeto cultural, que es el tambor salasaca, a continuación, se hará referencia a las discusiones en torno a los procesos de transculturación e interculturalidad que están presentes en el debate sobre la producción artística salasaca.

Examinar el tambor salasaca nos brinda la oportunidad de investigar las conexiones simbólicas, transfiguradas y flexibles que se han desarrollado a lo largo del tiempo como parte de un proceso de transculturación estética. Para Villalobos y Ortega (2012) el término transculturación surgió en el campo estético para designar a objetos de arte transferidos de un patrimonio cultural a otro. En el caso de Salasaca, este proceso ha sido continuo desde la mitad del siglo pasado. El tambor salasaca, también conocido como *mama tambora*, es un componente central en varios rituales del área, comunicando tanto los aspectos simbólicos como su entorno, actualmente, evidenciando la capacidad cultural de transformación y adaptación que ha tenido este objeto cultural.

Este instrumento, que ha sufrido modificaciones ligeras, en torno a su estructura, con el paso de los años, contiene una variedad de elementos discursivos interconectados, por esto, cuando analizamos el tambor salasaca, se puede recurrir a la noción de “polílogos contemporáneos interculturales” (Estermann, 1998; Álvarez, 2016), la cual hace referencia a la interdisciplinariedad con la que se desarrolla un elemento, dado que, sobre este objeto, es posible reconocer múltiples discursos que interactúan y se entrelazan en medio de flujos culturales en los que el tambor se crea y transita. Todo esto considerando el contexto contemporáneo intercultural en el que actualmente se genera esta producción artística.

El concepto de interculturalidad hace parte de la construcción artística y discursiva actual, no obstante, este concepto está asociado al de etnicidad, como un mecanismo de delimitación que “media las relaciones entre lo que se considera intracultural, como algo propio, y lo que es percibido como inter-cultural, como algo ajeno (...) durante todo este proceso intercultural, la etnicidad no sólo estructura la relación intercultural, sino que también modifica las estructuras intra-culturales, objetivando ciertos elementos culturales e instrumentalizándolos como marcadores étnicos” (Dietz, 2017, p. 198).

A partir de una óptica decolonial, Rivera Cusicanqui (2015) se propone recuperar y otorgar voz a las historias y saberes subordinados que han sido marginados o acallados por el dominio hegemónico. Lo cual involucra atender y comprender las narrativas y vivencias de grupos considerados periféricos, como las comunidades indígenas o afrodescendientes, reconociendo su capacidad de acción y saber, como elementos esenciales en la trama histórica. La autora sugiere que estas diversas narrativas pueden ser rescatadas y reconstruidas mediante prácticas de investigación narrativa que consideren las voces y vivencias de los propios protagonistas.

Este enfoque de pensamiento desafía el relato lineal y la idea de objetividad histórica convencional, planteando interrogantes sobre quién posee el dominio para contar y establecer la verdad auténtica. De este modo, se entiende la historia como un terreno de debate y confrontación entre diversas perspectivas, donde se admiten las complejidades inherentes a las vivencias humanas.

Cuando nos sumergimos en la historia de los objetos y artefactos culturales, es crucial hacer mención de las ideas presentadas por varios autores, cuyos escritos, aunque procedentes de diferentes campos multidisciplinarios, proporcionan una variedad de enfoques analíticos sobre los objetos y sus significados, aunque no en todos los casos desde una perspectiva intercultural.

Appadurai (1996) examinó cómo los objetos adquieren significado y valor cultural al circular en diferentes entornos sociales, examinando la interacción entre los objetos y los procesos económicos, sociales y culturales en un contexto globalizado. También Miller (1998) aborda el artefacto como una categoría cultural y presenta una teoría sobre los objetos, en la cual reflexiona sobre cómo los objetos influyen en la personalidad, los modelos de comportamiento y la cultura material. Del mismo modo, Brown (2004) inquiriere cómo los objetos de uso diario pueden tener significados e importancias más hondas de las que se les imprime habitualmente.

Desde una perspectiva más amplia, varios autores latinoamericanos han analizado cómo los objetos culturales reflejan y están imbuidos de significados más extensos y cómo interactúan con la sociedad y la historia de la región latinoamericana. Consideramos la postura de García Canclini (2001, 2011), cuyas obras, como “Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad” o “La sociedad sin relato”, observan cómo los artefactos y las experiencias culturales contemporáneas se entretajan en escenarios de hibridación y globalización. García Canclini (2011) destaca la idea de que la cultura no es estática ni limitada a manifestaciones artísticas o simbólicas, sino que abarca una gama de procesos sociales dinámicos. El autor argumenta que la cultura implica la producción, circulación y consumo de significados dentro de la vida social. Además, subraya que la complejidad

de la cultura radica en su constante evolución a lo largo del tiempo y su interacción con la historia social de una comunidad o sociedad. Es decir, la cultura no es algo estático, sino que se transforma y se adapta en función de los contextos históricos y sociales.

Se destaca la contribución de Sarlo (1994; 2005) a la comprensión de la interrelación entre la cultura, la historia y los objetos. Sus obras, como “Escenas de la vida posmoderna” y “Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo”, profundizan en cómo los objetos no son simplemente elementos inanimados, sino que están cargados de significados históricos y culturales. Sarlo explora cómo estos objetos moldean y son moldeados por nuestras percepciones culturales, evidenciando así la compleja interacción entre la materialidad y la construcción de la identidad cultural a lo largo del tiempo.

En el trabajo de Ochoa (2014) se explora la interacción entre el sonido, la práctica auditiva y los objetos en el contexto histórico y cultural específico de Colombia. En su obra destaca cómo el sonido y la experiencia de escuchar están profundamente vinculados con la formación de identidades individuales y colectivas, así como con la creación de narrativas culturales. Ochoa sugiere que el sonido no solo es una forma de percepción sensorial, sino también una herramienta crucial para comprender y contextualizar la historia y la cultura de una sociedad determinada.

Los autores previamente citados motivan una reflexión sobre cómo los objetos y las prácticas culturales moldean nuestra comprensión del mundo y nuestra identidad en contextos cambiantes y diversos.

Los siguientes autores agregan una perspectiva, desde la producción artística no occidental, sobre los entornos en los que circulan los objetos culturales y las diferentes lecturas que pueden surgir sobre estos en función del contexto, lo que contribuye a abordar la realidad del tambor salasaca.

En este proceso, se destaca que el objeto seleccionado para el estudio proviene de un grupo étnico y es una parte fundamental de la producción de la comunidad, especialmente en sus prácticas rituales. Tanto el arte indígena, como la música ritual, no solo poseen un valor estético, sino que también juegan un papel básico en la vida ritual y colectiva de la comunidad. Por ello, el enfoque analítico se basa en los criterios propuestos por Escobar (2012 y 2014), quien argumenta que, al estudiar los objetos culturales de los grupos étnicos, la valoración de las formas estéticas no debe limitarse únicamente a su función independiente, sino que también se debe considerar su capacidad para fortalecer los lazos comunitarios y promover la imaginación de la unidad social. Se enfatiza la importancia de comprender la función social y simbólica de los objetos culturales dentro de su contexto ritual y comunitario.

Además, los objetos culturales que crea la humanidad, ya sean parte de las prácticas rituales urbanas o rurales, adquieren nuevas capas de significado a medida que se les atribuye usos específicos. A lo largo de su recorrido en la historia social, estos objetos experimentan transformaciones que modifican su significado y función originales. Ingold (2013) destaca que cuando los objetos son separados de sus contextos vitales originales y son utilizados de manera diferente, tienden a ser percibidos más como objetos estáticos para la contemplación, perdiendo así parte de su conexión con su contexto cultural y social original. El autor resalta cómo el cambio en el uso de los objetos puede influir en la percepción que tenemos de ellos y en su función dentro de la sociedad.

Este fenómeno sugiere la necesidad de replantear las definiciones señaladas por Bovisio (2013) con respecto a ciertos conceptos clave en las prácticas artísticas contemporáneas. La autora plantea la pregunta: “¿En qué contextos de producción, uso y circulación ciertos objetos se convierten en obra de arte, artefactos etnográficos o piezas arqueológicas?” (Bovisio, 2013, p. 2). Esta problemática surge de la dificultad de identificar una cualidad única en los objetos que los clasifique inequívocamente como arte; en cambio, son los actores del ámbito artístico, como artistas, coleccionistas, críticos y académicos, quienes asignan significados y valor a estos objetos de acuerdo con las dinámicas propias de ese campo. Según Bovisio, esta situación conduce a que estos elementos sean considerados “esquizofrénicos”, pues, al ser desalojados de sus contextos de origen y circulación, destacan una identidad mientras ocultan otra. Este fenómeno se evidencia también al examinar la historia del bombo salasaca, donde el objeto adquiere diferentes significados y funciones según el contexto en el que se encuentre y las interpretaciones que se le asignen. El término objetos esquizofrénicos refiere, entonces, a la idea de que los objetos culturales pueden llevar múltiples identidades impuestas sobre ellos por agentes externos, lo que resulta en una especie de disonancia entre esas identidades.

En este contexto, Álvarez (2016) presenta sus reflexiones sobre el diseño latinoamericano contemporáneo, empleando el concepto de polílogos estructurales. Este camino sugiere que los objetos y prácticas de diseño en América Latina están influenciados por una variedad de voces y perspectivas, en contraposición al egocentrismo comúnmente asociado con el diseño de autor. Esto implica que, en el diseño del sur, se prioriza el eco-centrismo, es decir, la consideración de múltiples puntos de vista y la inclusión de diversas influencias culturales y sociales en el proceso creativo. En lugar de imponer una sola identidad o perspectiva, el diseño latinoamericano contemporáneo busca incorporar una gama más amplia de experiencias y valores en sus creaciones.

Este trabajo se inscribe en el enfoque del diseño del Sur, que se basa en una perspectiva antro-po-centrada en cuanto a la racionalidad y la ética. Esto implica que se centra en las necesidades y valores humanos, en contraposición a un enfoque centrado únicamente en el beneficio económico o la eficiencia técnica. Dentro de este marco, se promueven ideas relacionadas con el diseño libre, sostenible y de innovación social, lo que sugiere un compromiso con la creatividad, la responsabilidad ambiental y el impacto positivo en la sociedad. El diseño del Sur se caracteriza, además, por su sincretismo social, que implica la fusión de diferentes influencias culturales y sociales, que enfatiza el diálogo y el intercambio entre distintas culturas, que refleja un enfoque sistémico, que reconoce la interdependencia y la complejidad de los problemas contemporáneos.

El diseño del Sur se distingue por su compromiso con valores humanos, su integración de diversas influencias culturales y su enfoque integrador para la resolución de problemas. “Al ser un polílogo, el diseño del Sur no pertenece a ninguna escuela (es intercultural) y tiene en cuenta a los otros saberes, posturas y escuelas, pero es lo suficientemente holístico para no ser dogma ni marcar estilos. Si se habla de estilo, es el “popular” que es intemporal” (Álvarez, 2016, p. 108).

Siguiendo estas bases teóricas, se investigan los cambios figurativos que las relaciones contextuales han generado sobre el tambor salasaca, por medio del discurso verbal y gráfico relatado sobre este artefacto cultural.

Metodología

Teniendo en cuenta que el objetivo primordial de este proyecto consistió en explorar los significados construidos en relación con la pintura del tambor salasaca, a través de un análisis centrado en su forma y su simbología, el enfoque cualitativo fue el pilar conductor de este proceso, fundamentado en un modelo empírico que exploró los cambios de las representaciones visuales buscando desentrañar las connotaciones y simbolismos asociados a esta expresión artística. En el proceso de recolección de datos, se emplearon métodos etnográficos, dando prioridad a la observación participante y la narrativa por parte de los actores claves. Además, se realizó un registro fotográfico para documentar y contextualizar la información recopilada. Estas estrategias permitieron obtener una visión más profunda de la transformación de la pintura del tambor salasaca y su significado en la comunidad. El proceso de observación se fundamentó en el interaccionismo simbólico (Blumer, 1969), enfoque teórico que permite analizar cómo los individuos construyen significados a través de sus interacciones sociales y cómo estos significados influyen en su comportamiento y percepción del mundo. Al aplicar el interaccionismo simbólico al estudio de la pintura del tambor salasaca, se exploraron las connotaciones culturales y simbólicas asociadas a esta expresión artística, considerando cómo los actores involucrados interactúan con el objeto y le atribuyen significado en su contexto cultural y social.

Por esta razón las preguntas de investigación que se plantearon aspiraron a reconocer ¿Qué características visuales permiten identificar cambios estilísticos y estéticos en la pintura salasaca? ¿Existe una incidencia generacional y de género en la producción del tambor? ¿Cuál es la función de las mujeres en relación con la pintura de los tambores salasacas? ¿En qué situaciones es posible o no incorporar a las mujeres en la creación de productos artísticos? ¿Qué construcción social existe en torno a la figura de la mujer en Salasaca y por qué las propias mujeres no se ven capaces de realizar pinturas?

Las imágenes recolectadas sobre las pinturas de los tambores fueron utilizadas como los elementos fundamentales en este análisis. El procesamiento de estas imágenes implicó principalmente el fichaje y la catalogación mediante el uso del software Atlas.ti.

Aunque los principales actores involucrados son los artistas de la comunidad que practican la pintura, también se ha indagado en las perspectivas y experiencias de las mujeres para comprender las razones detrás de su participación limitada en esta práctica artístico-cultural hasta la fecha.

Discurso verbal y gráfico del tambor salasaca

Las celebraciones en Salasaca reflejan una síntesis cultural única, donde las tradiciones ancestrales conviven con elementos contemporáneos, y donde la evolución en la fabricación de instrumentos como el tambor refleja cambios tanto en la técnica como en la expresión artística. A lo largo del año se llevan a cabo diversas ceremonias rituales que reflejan la

fusión cultural experimentada en esta región. Estas festividades son una mezcla de las antiguas costumbres andinas con las prácticas cristianas introducidas con más fuerza en Salasaca desde inicios del siglo pasado. La figura del Alcalde es central para hablar del tambor salasaca, porque tienen la responsabilidad de organizar, financiar y dirigir estos eventos, donde la música desempeña un papel fundamental. Estos personajes, también son responsables de contratar el pintor para ornamentar los tambores.

Los Alcaldes salasacas o *Varayuc* “son maestros de las grandes ceremonias de Corpus y dirigen, ante la expectación de sus congéneres el baile de los danzantes y el solemne desfile y presentación de los Capitanes” (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 89). Aunque se utilizan instrumentos como el arpa y el violín, el bombo o tambor y el pingullo son indispensables en las celebraciones rituales.

La mama tambora, nombre con el que también es conocido el bombo salasaca, es de mayor tamaño y está decorado con motivos ornamentales tradicionales. Este tambor, en el que se evidencia la práctica pictórica de Salasaca, se pinta con motivo de una de las celebraciones más importantes para el pueblo, la Chishi Otava o fiesta de los *Varayuk*, *Corpus Christi* o fiesta del Inti Raymi que se desarrolla el 21 de junio de cada año. Este bombo se fabrica tradicionalmente con cuero de oveja o vaca, no obstante, varios informantes reconocen que también se ha utilizado membranas de perro en este proceso (Larrea, 2023). A lo largo del tiempo, las técnicas de construcción utilizadas en la creación del tambor salasaca han experimentado notables cambios. Inicialmente, se basaban en métodos ancestrales, arraigados en la tradición y la sabiduría transmitida de generación en generación. Estos métodos ancestrales implicaban el uso de herramientas y técnicas específicas, que reflejaban la conexión profunda entre el tambor y la cultura indígena. Sin embargo, con el paso del tiempo y la influencia de la modernidad, se ha producido una transición hacia la carpintería moderna, aunque algunos artesanos, como Manual Masaquiza “Grande”, mantienen las prácticas tradicionales, conservando incluso el proceso ritual.

Se ha observado que, aunque los diseños de la mama tambora han sido consistentes, recientemente, ciertos detalles reflejan una transformación en el estilo gráfico. Estos cambios están relacionados con las nuevas técnicas de fabricación, la introducción de materiales innovadores y la influencia de otras formas de arte y diseño. Estas influencias modernas han modificado el estilo visual tradicional de Salasaca, que era distintivo de su producción artística.

Como se señaló en el trabajo doctoral previo la estética tradicional salasaca contemporánea refleja dos momentos “el primero que comprende la representación autóctona de origen ancestral andino precolombino, expuesta principalmente en las fajas; y un segundo momento definido por la representación tradicional de rasgos mestizos, presente en los bordados y en las pinturas de los tambores” (Larrea, 2021, p. 243).

En la cara del bombo que se golpea se observan dos figuras antropomorfas en posición erguida, que en verdad son representaciones de personas disfrazadas tocando el arpa durante una celebración. Según algunos informantes, los motivos pintados en el tambor son un oso y un tigre, mientras que otros lo interpretan a ese personaje de color negro como el *cuchi* (chancho). En algunas representaciones esa prosopopeya es alusiva a un perro (Larrea, 2023).

Si bien se han realizado múltiples entrevistas a lo largo de los años no se ha podido establecer cuál de estos tres animales (fig. 1 y 2) originó la idea de este disfraz que se usaba en las celebraciones de carnaval, como mofa de los mestizos y como registro de los procesos sincréticos que introdujeron costumbres de otros sectores fuera de Salasaca.



Figura 1. Grabado titulado “Tres versiones”. Archivo personal, Larrea 2023.

En la otra cara del tambor (fig. 3) se exhiben símbolos clásicos que encarnan la celebración de los Alcaldes (*barayos o varayucs*). Estos íconos, presentados de manera estilizada, muestran al Alcalde en su indumentaria de gala, a la Alcaldesa o Mama Alcalde, y a un *tushug* (sacerdote de la lluvia), todos figurados en trajes ceremoniales.

Antiguamente, estas ilustraciones solían seguir un estilo uniforme. Para crear la representación, se dibujaban las siluetas de estos personajes directamente sobre el tambor utilizando plantillas de cuero. Estas plantillas se transmitían de generación en generación a los pintores. Sin embargo, esta tradición se ha perdido y, en la actualidad, solo hemos identificado a una pintora que sigue utilizando esta técnica.

Previamente, las plantillas de cuero (fig. 4) que se utilizaban para definir la silueta se obtenían de tambores pintados que ya no se usaban. Estas siluetas establecían un patrón visual que caracterizaba el estilo de los pintores de la comunidad hasta aproximadamente 1950. Después de esa fecha, entre 1960 y 1980, hubo una amplia interacción entre los artistas locales y pintores nacionales. Algunos de estos pintores, nacionales e internacionales,

también, contribuyeron al desarrollo disciplinario y académico del diseño en Ecuador. Esta configuración académica de la disciplina incluyó un fuerte vínculo con muchas comunidades indígenas, como base de exploración de su trabajo artesanal, insumo para la práctica del diseño.



Figura 2. Pintura sobre la cara del bombo que evoca la fiesta. Fuente: Archivo personal, Larrea 2023.



Figura 3. Pintura sobre la cara del bombo salasaca que se golpea. Fuente: Archivo personal, Larrea 2023.

Indudablemente, esta tradición, inicialmente vinculada al trabajo artesanal, ha experimentado una interacción significativa con corrientes artísticas occidentales. Este diálogo cultural ha influido en transformaciones visuales notables, tanto en los tejidos como en las pinturas del tambor salasaca. La convergencia entre lo tradicional y lo contemporáneo se manifiesta en la fusión de técnicas y estilos. Los artesanos han incorporado elementos de la estética occidental, adaptándolos a la rica herencia cultural del tambor. Así, las pinturas y los tejidos han evolucionado, reflejando una síntesis única de influencias.

A principios del siglo XX, estos procesos de transculturación dieron un giro significativo. Esto fue impulsado por eventos migratorios y la apertura hacia otros contextos influenciados por las prácticas artísticas contemporáneas. En consecuencia, surgió un proceso de deconstrucción que cuestionó los estilos previamente arraigados, dando paso a nuevas propuestas discursivas por parte de algunos creativos. Ciertos artistas incluso se autodenominan diseñadores de autor, asumiendo un papel activo en la reconfiguración de la estética salasaca. Su enfoque innovador y su búsqueda de identidad artística han contribuido a la transformación y preservación de esta tradición cultural.



Figura 4. Siluetas de cuero de los personajes que se pintan sobre el tambor. Fuente: Archivo personal, Larrea 2023.

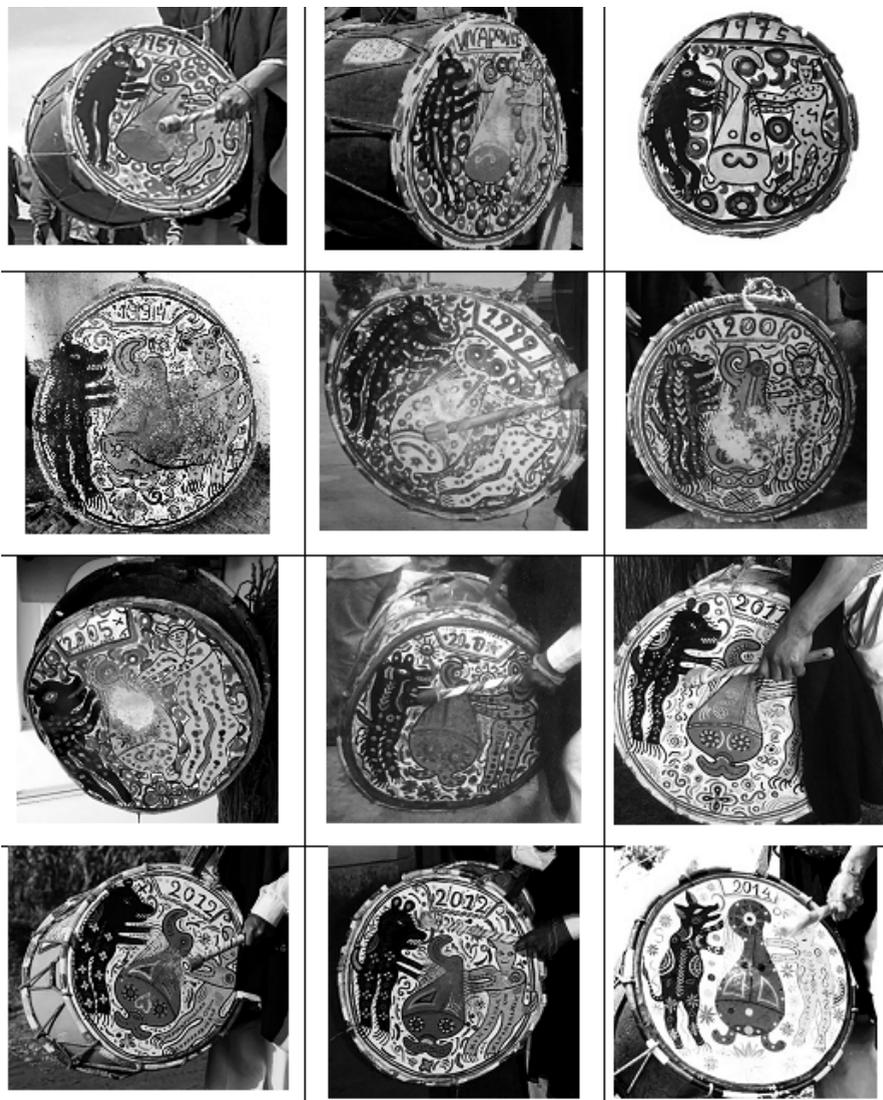
Este hecho también se vio motivado por el uso de materia prima más accesibles, dejando de lado los tintes naturales y los materiales tradicionales utilizados en la pintura. Así, no solo la línea gráfica, sino también la paleta de colores experimentó cambios, alterando las significaciones simbólicas que antes se atribuían a estos elementos. Como afirmé en otra ocasión, “la estética kitsch ganó terreno en estas pinturas” (Larrea, 2021, p. 254). Si bien aún se emplean los tonos primarios y se añade blanco y negro a la paleta, en los tambores creados después de 2010, también se incorporan tonalidades neón.

En las imágenes que se muestran en las siguientes tablas se pueden evidenciar los contrastes en torno a la línea gráfica y el estilo visual que ha transformado la pintura salasaca. Algunos factores, como la incidencia generacional y el contacto con otras corrientes estilísticas, así como el uso de nuevas herramientas y materiales, sumado al abandono de las prácticas tradicionales han suscitado estos cambios. Las imágenes recolectadas se han registrado en las celebraciones del Inti Raymi, que se realiza cada año en junio.

En relación a la cara del bombo que se golpea (tabla 1), además de las representaciones gráficas de personajes antropomorfos, se añade el año en que se pintó en dicho tambor. Esto facilita un registro más ordenado de las muestras. También, esta información se coloca en la parte frontal del tambor, donde se menciona el nombre del Alcalde y la Mama Alcalde que financian la festividad. En cuanto al lado opuesto del bombo (tabla 2), la única forma de saber la fecha de su creación es fotografiando la pintura y documentando el período, pero es complejo definir con convicción el año de elaboración.

En las imágenes que se presentan a continuación, se puede apreciar cómo cada tambor interpreta estos elementos de manera única, se observa una diversidad de enfoques estilísticos. Algunas representaciones se adhieren a la abstracción geométrica, siguiendo la tradición y la línea de dibujo original. Estas composiciones se caracterizan por formas simbólicas, patrones repetitivos y una estética depurada. Por otro lado, otras pinturas buscan ser más figurativas.

Diversas pinturas sobre los personajes disfrazados que tocan el arpa.



>> continúa



>> continúa



Tabla 1. Recopilación de pinturas sobre la cara del tambor que se golpea.

A través de la recopilación de imágenes, se pueden observar modificaciones en la forma tradicional y estilística de representación. El registro más antiguo que hemos encontrado relacionado con la pintura de los tambores salasacas es una ilustración que representa a un músico con un bombo, fechada en el año 1919; en cuanto a las fotografías, las más antiguas corresponden a dos imágenes del año 1959, en las dos ya es posible identificar cambios de estilo.

En los últimos tiempos, algunos elementos como el símbolo de *ayni*, o de los brazos cruzados (Milla, 2008), ha ido perdiendo su significado original. En las pinturas actuales, en lugar de evocar la idea de conexión entre opuestos y reflejo de equilibrio, se observa una abundancia de elementos decorativos, los cuales añaden complejidad visual y pueden estar relacionados con la creatividad individual de los artistas o con influencias contemporáneas. La presencia de estos elementos decorativos puede alterar la percepción tradicional y generar nuevas interpretaciones. A veces, incluso se excluye este símbolo en favor de una línea gráfica más simple y pura. Las variaciones figurativas que se aprecian reflejan cómo los procesos previos de interacción con otros componentes de la cultura estética ecuatoriana y el reconocimiento de estilos occidentales, han dado lugar a un nuevo momento pictórico en torno a este artefacto ritual.

Las formas tradicionales del arte salasaca estaban identificadas con la estilización, los motivos tradicionalmente eran bidimensionales y representados de perfil. La representación era plana, alejados de la idea del volumen. Para Hoffmeyer (1985) los diseños salasacas llamaban la atención por la limpieza y sencillez de las estilizaciones. Sin embargo, varios procesos de transculturación que se han suscitado en la historia modificaron la propuesta estética del sector, permitiendo que en las gráficas contemporáneas se identifiquen una representación autóctona de origen ancestral andino precolombino y otra tradicional de rasgos mestizos (Larrea, 2021).

En el ámbito de la pintura en tambores, a medida que transcurren los años, los motivos representados buscan cada vez más alcanzar un mayor realismo. La línea que solía demarcar los planos ha desaparecido, y ahora se incorporan conceptos de luz y sombra para crear la ilusión de volumen. Sin embargo, en este mismo contexto, surge una tensión entre la adopción de nuevos rasgos estilísticos y la preservación de las características autóctonas.

Es un delicado equilibrio entre el dinamismo artístico y la protección de una idea de la tradición arraigada en la cultura de los tambores.

En la tabla 2 se pueden observar diversos momentos de la representación plástica, con fuertes contrastes, se encuentran gráficas que mantienen la figuración autóctona, la línea que delimita la figura y el contraste de planos de color, mientras que en otras pinturas se busca mayor realismo, considerando las proporciones y estilos de sombreado para reflejar el volumen. La última imagen de esta tabla refleja un nuevo grado de abstracción y limpieza en el fondo de la composición, omitiendo algunos signos tradicionales de esta pintura y, aunque presenta una forma más estilizada, esta gráfica es más cercana a un estilo minimalista que al trazo autóctono salasaca.

Pinturas que evocan la propia fiesta de alcaldes sobre el tambor.



Tabla 2. Diversas representaciones de la pintura que evoca las festividades.

Entre la 3ra y 9na imagen de esta tabla se puede notar con mayor fuerza los contrastes en la transformación gráfica de la pintura. En el primer caso manteniendo incluso el uso de moldes para la definición de las formas y en el segundo transformando la gráfica a un híbrido que al mismo tiempo resalta el volumen y la representación real de la figura humana, pero sumando íconos de tradición artística autóctona que surgen de los bordados.

El uso de los moldes de cuero (fig. 4), como base de las pinturas salasacas, es una tradición que poco a poco se ha ido olvidando. Sin embargo, conviene resaltar que este proceso no se ha perdido completamente. En la figura 5 se puede observar una recopilación de tambores que fueron realizados siguiendo este proceso. Las primeras imágenes corresponden a la festividad de Corpus Cristi de 1959, la tercera a la misma celebración, pero en el año 1976; la última imagen corresponde a un tambor pintado en el año 2023 para la fiesta del Inti Raymi, trabajo realizado por la Sra. María Puca, quien se ha convertido en guardiana de la tradición pictórica.



Figura 5. Recopilación de tambores pintados usando moldes de cuero. Fuente: Archivo propio.

Siguiendo esta línea de pensamiento, es relevante considerar la perspectiva de Turner (2019) acerca de la importancia del ritual en la vida de los habitantes, específicamente en el caso de los salasacas.

La actividad pictórica, en este contexto, se interpreta como una conducta formal prescrita que abarca una variedad de símbolos. Estos símbolos representan las unidades mínimas o conservan las propiedades específicas de la conducta ritual. En otras palabras, las pinturas del tambor reflejan lo que Escobar (2012) denomina núcleos de producción simbólica. A lo largo de la historia, estos núcleos simbólicos han perdurado, experimentando ajustes, renovaciones, pérdidas y asimilaciones (Escobar, 2012). A través de estos procesos, las construcciones artísticas de los grupos étnicos han recreado significados que se han adaptado a los nuevos contextos.

Este concepto es valioso, ya que reconoce que las creaciones salasacas, así como la de otros grupos étnicos, han experimentado cambios debido a diversos factores, especialmente relacionados con la economía y las demandas del mercado. Sin embargo, si una comunidad mantiene el control sobre su producción simbólica, puede introducir innovaciones, ajustes y adaptaciones necesarias sin perder su identidad colectiva ni arriesgar la preservación de su memoria histórica.

Si olvidar lo señalado previamente, se debe considerar que sobre el bombo salasaca, a lo largo del tiempo se han observado otros cambios, que, en los registros realizados durante los 10 últimos años, aproximadamente no se han vuelto a observar. Es el caso de ciertas pinturas en las que se omitía el año de realización de la pieza y se incorporaba un homenaje a personajes destacados. Se han rastreado dos imágenes de tambores de mediados del siglo XX en los que hacen referencia a los expresidentes de la República Velasco Ibarra y Ponce (fig. 6).



Figura 6. Tambores en homenaje a expresidentes del Ecuador. Fuente: Archivo personal, imágenes cedidas por Hugo Galarza.

El papel de las mujeres en la pintura salasaca

Como ya señalé, mediante el uso de técnicas etnográficas, se mantuvo diálogos con informantes clave y se desarrolló un archivo visual. Este archivo, como vimos, ha servido como base para un análisis comparativo que revela los diversos cambios estéticos. Además, proporciona una visión de cómo se manifiesta la figura de la mujer salasaca en estas pinturas. En este contexto, se han explorado aspectos relacionados con los roles de género y la percepción de las mujeres de la comunidad en relación con las prácticas artísticas y artesanales. Esto no solo se analiza desde la perspectiva de su identidad étnica u originaria, sino también dentro del contexto de las estructuras patriarcales que persisten en la comunidad. Este fenómeno evidencia una restricción en la participación de las artistas indígenas en la pintura ritual de la comunidad Salasaca, así como en la creación de tambores con fines comerciales que circulan entre las diversas expresiones artísticas contemporáneas. Con este fin, se retoman los aportes de autores que, desde diferentes abordajes, contribuyen a reflexionar sobre estas problemáticas.

En primer lugar, la línea de Escobar (2012) sobre las prácticas artísticas de “los otros”: el autor se enfoca en las particularidades de la pintura realizada por mujeres indígenas en Paraguay, quienes crean motivos que funcionan como tatuajes corporales con el propósito de subrayar su identidad tribal.

En segundo lugar, la perspectiva de Femenías (2013), para quien la construcción de la identidad comunitaria es un proceso colectivo que involucra la creación de una historia o tradición compartida. Al mismo tiempo, esta construcción de identidad grupal establece una especie de identidad primaria que se reconoce por los rasgos comunes que se comparten. Sin embargo, esta identidad también refleja una construcción simbólica colectiva que conlleva discursos estereotipados. Este fenómeno se vuelve aún más complejo cuando se trata de las mujeres y los roles que desempeñan dentro de la sociedad.

Finalmente, son pertinentes los aportes de Viveros (2016), quien analiza el concepto de interseccionalidad, y de Lykke (2011), quien concibe a la interseccionalidad como un espacio discursivo donde diferentes posiciones feministas dialogan críticamente o entran en conflicto de manera productiva. Aunque esta perspectiva inclusiva es valiosa, se advierte que debe utilizarse con precaución, evitando convertirla en una caja negra donde todo cabe. Por lo tanto, Viveros (2016) considera que, para reducir este riesgo, es esencial situar en contexto las teorías o enfoques teóricos que se entrelazan y aprovecharlos de manera creativa y crítica al aplicarlos en el ámbito político. De este modo, el concepto de interseccionalidad, se enmarca dentro del proyecto posmoderno de concebir las identidades como múltiples y fluidas.

La amplia aceptación de este enfoque ha sido facilitada por las críticas posmodernas al positivismo y su búsqueda de explicaciones más complejas de la desigualdad social. Para comprender la dinámica de las relaciones sociales y la complejidad de los antagonismos que se agrupan rápidamente bajo las categorías de sexo, raza y clase, se sugiere que es esencial considerar, desde una perspectiva feminista materialista, que estas relaciones sociales son inherentes y se extienden conjuntamente.

En diferentes contextos étnicos, los roles de género pueden variar. Algunos lugares mantienen una equidad en estos roles, mientras que, en otros, uno de los géneros puede tener una preponderancia en ciertas actividades. Sin embargo, en el caso específico de la comunidad Salasaca, los roles de género se transformaron debido a la apertura del territorio hacia nuevos escenarios, especialmente aquellos relacionados con el turismo y el comercio. Este cambio empezó a gestarse desde mediados del siglo pasado cuando se enseñó a los artesanos a una nueva forma de tejido de tapiz, este trabajo se desarrolló en la Casa de la Cultura de Quito, utilizando un telar convencional europeo, con el cual fueron adiestrados en la elaboración de este tipo de textil con fines comerciales.

A partir de este momento los hombres de la comunidad priorizaron la práctica artesanal, pues se convirtió en una nueva fuente de ingresos económicos, pero también significó la apertura del pueblo hacia la integración con otros sectores mestizos. Poco a poco las mujeres fueron desplazadas de las prácticas artísticas y artesanales, su papel se redujo a la producción de la lana y el tejido de algunos textiles sencillos que servirían de base para la elaboración de prendas de vestir.

Luego de más de medio siglo de este proceso, la percepción que las mujeres tenían sobre sus habilidades artísticas se reconfiguró. El número de mujeres que participa de las prácticas artísticas y artesanales es muy reducido frente a los hombres que lo realizan. Como resultado, las generaciones más recientes han internalizado la idea de que algunas de estas prácticas son exclusivas de los hombres, por ejemplo, la pintura de los tambores

En el transcurso de esta investigación, algunas de las preguntas centrales han experimentado ajustes a medida que teníamos nuevos hallazgos. Este proceso nos permitió profundizar nuestra comprensión sobre el ámbito de la participación de las mujeres en el proceso estudiado. Por tal razón nos planteamos algunos interrogantes para esta etapa, tales como: ¿Cuál es el papel de las mujeres en la pintura de los tambores salasacas? ¿En qué situaciones es posible o no incorporar a las mujeres en la creación de productos artísticos? ¿Cómo se construye socialmente la figura de la mujer en Salasaca y por qué algunas mujeres no se ven a sí mismas como capaces de realizar pinturas? Además, exploramos los conflictos culturales que impiden a los pintores de la comunidad enseñar esta técnica, especialmente cuando se trata de mujeres.

En conversaciones con artistas reconocidos en la comunidad por su trabajo artístico, se exploraron las transformaciones que han ocurrido en la pintura de este instrumento. Sin embargo, nos enfocamos en sus opiniones sobre la participación de las mujeres en estas prácticas. En la mayoría de los casos, los artistas no consideran que exista una restricción cultural que impida que las mujeres se involucren en estos procesos. Más bien, señalan que la falta de interés por parte de las mujeres es lo que ha limitado su dedicación a la pintura. Además, resaltan la idea de que los jóvenes, incluyendo a las mujeres jóvenes del sector, ya no se interesan en estas prácticas porque no las ven como una opción que pueda proporcionar estabilidad económica.

Cuando se les interroga acerca de la viabilidad de enseñar a las mujeres a pintar, algunos artistas manifiestan cierta resistencia. Esta condición puede estar arraigada en tradiciones culturales, roles de género o percepciones sobre la preservación de la autenticidad de la práctica artística. Esta actitud se intensifica aún más cuando se agrega el hecho de instruir

sobre la práctica una mujer mestiza. En la mayoría de los casos, los entrevistados expresan incomodidad, y en algunos casos, incluso consideran la pregunta como un agravio. Sus razones para no estar de acuerdo con este proceso incluyen el temor de que artistas externos a la comunidad se apropien de sus prácticas sin ofrecer nada a cambio.

En la comunidad, actualmente hay un número muy reducido de pintores, todos ellos hombres adultos con al menos 50 años de edad. Por lo tanto, la posibilidad de que esta práctica se pierda o se limite aún más está relacionada con factores de edad y género. Es crucial considerar cómo la transmisión de conocimientos y habilidades a las generaciones más jóvenes puede contribuir a la preservación y revitalización de esta tradición artística. Dentro de la comunidad, las opiniones entre los jóvenes son diversas en relación a este fenómeno. Los hombres jóvenes no perciben conflicto en que las mujeres participen en este proceso creativo. Esta actitud refleja una apertura hacia la inclusión y la valoración de la contribución femenina al arte del tambor salasaca. Asimismo, algunas mujeres expresan interés en aprender a pintar, mientras que otras consideran que no tienen las habilidades necesarias. Entiendo que se ha internalizado la noción de que la pintura ha sido predominantemente una actividad masculina a lo largo de la historia. Además, existe la creencia de que modificar esta percepción sería un desafío, ya que se asume que los hombres poseen el criterio estético necesario para llevar a cabo esta práctica. Es importante reconocer que estas ideas arraigadas pueden afectar la participación y el reconocimiento de las mujeres en el ámbito artístico. Sin embargo, también es fundamental cuestionar y desafiar estas nociones tradicionales.

Para las jóvenes de Salasaca, entender la historia de la pintura del tambor y las prácticas artísticas es un desafío. Algunas no saben cómo cambiaron los roles de género en el siglo XX. Crecieron pensando que solo los hombres eran artistas, olvidando que las mujeres también participaban en actividades como el tejido y el bordado, además del hilado, que hoy en día sigue siendo principalmente femenino.

Cuando se introdujo un nuevo tejido comercial, aumentó la migración masculina, limitando la participación de las mujeres a tareas domésticas y agrícolas. Aunque estas actividades eran rentables para la comunidad, las mujeres no se beneficiaron mucho de este cambio. Como pude observar en otra ocasión (Larrea, 2021, p. 155), con la introducción del mercantilismo textil la producción casera femenina sufrió cambios, el tejido pasó a ser un trabajo de hombres. Se puede ver en este caso que los roles de género no son estáticos; por otro lado, las mujeres resultaron nuevamente excluidas cuando una actividad de la que ellas participaban, se tornó más rentable.

Ya en los años 80's Poeschel (1988) examinó la condición de la mujer salasaca desde aspectos relacionados con la producción. Señaló que el trabajo de las mujeres, aunque vital, no fue valorado ni remunerado justamente, lo que conllevó a su subestimación social. Este desprecio reflejaba una problemática recurrente en las sociedades occidentales. Durante ese mismo periodo, mientras los hombres introducían cambios económicos, políticos, culturales e ideológicos, las mujeres salasacas desempeñaban un papel vinculado a la preservación de la cultura, conservando el lenguaje, la vestimenta y las tradiciones frente a estos cambios. Cuando se pregunta a los jóvenes de la comunidad si conocen a alguna mujer que pinte tambores, responden que no conocen a nadie que lo haga. Sin embargo, algunos de los pintores más ancianos si mencionan el nombre de la Sra. María Puca.

En la comunidad de Salasaca, María Jerez Jerez (fig. 7), también conocida como María “Puca” (apodo familiar asignado en Salasaca), es un caso paradigmático. Ella es la única mujer pintora que existe en la comunidad. Aprendió el oficio de su padre, quien también era pintor, pero falleció tempranamente, no sin antes enseñarle el oficio. Excepto por este caso, no hay ninguna otra mujer que se haya incorporado a esta práctica. Dentro de la comunidad, la pintura sigue siendo considerada como exclusiva para los hombres.



Figura 7. María Puca pintando un alfanje. Fuente: Archivo propio.

El proceso de pintura solía involucrar prácticas tradicionales (fig. 4) y la elaboración de tintes naturales junto con herramientas específicas para su ejecución como pinceles creados con plumas de gallina, pelo de caballo o fibras de chaguar. Sin embargo, varios procesos se han perdido con el tiempo. El uso de los moldes ya no es común entre los pintores de la zona, lo que ha dado lugar a transformaciones en la línea gráfica y los estilos plásticos que se reflejan en los tambores. Por tanto, esta mujer pintora se ha convertido en una guardiana de estos saberes ancestrales.

Desde su perspectiva, no existen impedimentos culturales que restrinjan esta práctica dentro de la comunidad. Empero, el criterio patriarcal arraigado ha llevado a que las propias mujeres no se vean como artistas indígenas en este sector. Ella se muestra de acuerdo en enseñar su técnica a otras mujeres, incluso si no son parte del pueblo.

Aunque en el sector prevalece la creencia de que las mujeres están destinadas solo a ciertas actividades, parte de la población joven cuestiona esta perspectiva y propone cambios. Se están formando grupos de mujeres para retomar colectivamente la práctica del bordado, que durante algunos años también estuvo destinada a los hombres. Además, reflexionan

sobre la posibilidad de participar en la pintura de los tambores. Aunque hasta el cierre de esta investigación no se ha podido identificar el caso de otra mujer pintora.



Figura 8. Tambor salasaca que evoca la fiesta de Inty Raymi sin la mama alcalde. Fuente: Archivo propio.



Figura 9. Pintura sobre tambor que representa a la mujer salasaca. Fuente: Archivo propio.

En las imágenes que anteceden (figuras 8 y 9) se pueden observar dos momentos opuestos en la expresión pictórica sobre la figura de la mujer y su relación con la música y la festividad. En el primer caso se realiza una narrativa visual detallada de la festividad del Inti Raymi considerando a los personajes representativos de la fiesta, el Alcalde, el músico con el bombo y los tres danzantes, incluso situando la pintura en un período específico al retratar la erupción del volcán Tungurahua. Sin embargo, aunque se toman en cuenta muchos pormenores en la representación del paisaje, se excluye la figura femenina que evoca a la Mama Alcalde. En el segundo caso, por el contrario, se destaca la figura femenina en la comunidad. Aunque no se trata de una representación de la fiesta del Inti Raymi, hay una intención de resaltar el vínculo que existe entre la mujer y la música al situarla en medio de una bocina (instrumento de viento creado a partir de un cuerno de vaca o toro). Sin embargo, no se debe olvidar que este instrumento es también utilizado para convocar a las reuniones o a las mingas comunitarias. Esto se enlaza con el papel que cumple la mujer en la comunidad al buscar mantener las costumbres ancestrales.

Entre las transformaciones relacionadas con el papel de las mujeres, es importante mencionar que, hasta hace poco tiempo, no participaban en los rituales que incluían música o danza durante las festividades principales de la comunidad. Su responsabilidad se limitaba a la organización de la comida y bebida para los bailarines, músicos y la comitiva de los líderes locales.



Figura 10. Mujeres bailando en una comparsa del Inti Raymi. Fuente: Archivo propio.

A pesar de que durante años no se habían observado cambios significativos en esta dinámica, las festividades en la región también se vieron afectadas en años recientes debido a la reciente pandemia. En el año 2023, que se retomaron las celebraciones masivas y durante la festividad del Inti Raymi se pudo notar la participación de un grupo de mujeres que bailaron representando a una comunidad (fig. 10). Este acontecimiento marca un cambio relevante en las oportunidades para las mujeres y señala una apertura hacia nuevos roles relacionados con las prácticas y la producción artística.

Articulaciones contemporáneas presentes en el tambor salasaca

El uso de un tambor como lienzo, un instrumento arraigado en las tradiciones culturales, donde la piel animal es su medio de expresión, representa un quiebre con las convenciones occidentales en el arte. Mientras que en estas convenciones se valora la suavidad y uniformidad del lienzo, aquí se resalta la firmeza y textura áspera del cuero animal.

Si acogemos la opinión de Bovio (2013), el tambor, visto como un objeto cultural, emerge y se mueve dentro de una red de relaciones que moldean su utilidad. Aunque su función primordial sea la musicalidad en festividades, también desempeña roles diversos, como en el comercio de artesanías, el turismo e incluso exhibiciones artísticas fuera de su contexto original. Este análisis nos invita a indagar en las corrientes y vínculos que rodean este artefacto en la época actual.

Siguiendo la perspectiva de Golvano (1998), examinamos los elementos que han entorpecido las relaciones de mediación en el sistema del arte y la implementación de políticas culturales que supuestamente buscan democratizar el acceso a los entornos culturales. En este contexto, varias expresiones artísticas de las Salasacas también participan de alguna manera en los sistemas del arte, no desde la mirada étnica o comunitaria. Entonces, el pa-

norama del arte contemporáneo puede ser concebido como un espacio de competencias y colaboraciones, dentro del cual diversas posiciones y corrientes, alineadas con distintas prácticas y opciones artísticas, se definen en relación entre sí mediante cercanía, oposición o fusiones estéticas. Además, estas posturas están conectadas con diferentes contextos y se insertan en una red específica.



Figura 11. Diversas interpretaciones del tambor salasaca. Fuente: Archivo propio.

El tambor Salasaca ha incursionado en nuevos ámbitos artísticos, siendo destacado en exhibiciones realizadas en el Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador y en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Estas muestras resaltan la cultura Salasaca, presentando este instrumento como parte integral de la misma. Además, ejemplares de este tambor se pueden contemplar en la exposición permanente de la Casa del Portal en Ambato. Previo a esto, el tambor también fue expuesto en el Museo del Pueblo Salasaca, ubicado en el centro de la parroquia, atrayendo principalmente a visitantes extranjeros.

Estas creaciones han dejado de ser solamente instrumentos musicales para adquirir un estatus de obras de arte y diseño concebidas para ser expuestas al público. Considerando la lectura de Ingold (2013), cuando los objetos son descontextualizados de las actividades cotidianas en las que son fabricados y empleados, tienden a ser percibidos como entidades estáticas destinadas a la contemplación.

El tambor salasaca, además, ha servido de inspiración para el desarrollo de otras piezas artísticas que reconocen el papel preponderante de la música para la comunidad (fig. 11). Ya sea en formatos murales o en interpretaciones plásticas con otras materialidades se recrea la práctica ritual con fines comerciales.

Estas descripciones previas y la reflexión sobre los entornos contemporáneos en los que la pintura salasaca es exhibida nos impulsan no solo a reconocer los cambios en la estética y los significados, sino también a comprender las conexiones que se generan en torno a esta práctica artística y cultural, que en ciertos momentos resulta excluyente para el autor de las obras. En la figura 12 se pueden observar diversas interpretaciones realizadas en y sobre las pinturas del tambor salasaca. En la primera se puede registrar el cambio de materialidad y técnica al construir la figura tomando como técnica constructiva el collage a base de madera y sogas de cabuya. Posteriormente se observa una pintura, paisajística libre, de estilo ingenuo que recoge varios elementos simbólicos para la comunidad, como el volcán o el

cóndor; sobre estos dos elementos giran muchas de las leyendas salasacas. Finalmente, se observa un tapiz, tejido en telar que evoca las propias formas de la pintura, aunque no es ya una pieza que se teja con frecuencia en el sector.



Figura 12. Diversas interpretaciones sobre la pintura del tambor salasaca. Fuente: Archivo propio.

De forma personal, a partir de las exploraciones que realicé sobre la gráfica salasaca, desarrollé una serie artística bajo la técnica de clorotipias (fig. 13) a fin de difundir los resultados visuales de esta investigación. Este proyecto de arte integró mis hallazgos sobre los cambios en las representaciones visuales del pueblo con prácticas fotográficas alternativas y analógicas. Su objetivo fue fomentar la participación en actividades manuales y tradicionales relacionadas con el revelado fotográfico y el grabado expandido, como una alternativa al creciente uso de la inteligencia artificial en el ámbito artístico.



Figura 13. Clorotipias realizadas en base a la investigación sobre la iconografía salasaca. Fuente: Autoría propia.

La producción de clorotipias (Larrea, 2023) utilizando materiales de la región geográfica circundante permite conservar y revivir métodos históricos, algunos de los cuales han caído en el olvido en relación con los orígenes de la impresión y el revelado. Al mismo tiempo, las obras resultantes generan un impacto estético y emocional debido a que producen resultados visuales únicos y distintivos. Además, el desarrollo de este tipo de obras promueve la reflexión sobre la sostenibilidad y la conciencia medioambiental, ya que no requiere de la utilización de ningún material adicional aparte de los químicos presentes en las plantas, lo que establece una producción de obra gráfica respetuosa con el medio ambiente, al tiempo que evoca otra mirada sobre la iconografía salasaca.

Conclusiones

El texto caracteriza la pintura de tambores en Salasaca como una costumbre arraigada que constituye una parte importante de las festividades rituales de la comunidad. Esta actividad está vinculada con la figura del Alcalde, quien desempeña un papel de conexión entre sectores particulares dentro de la parroquia y las esferas políticas, económicas e ideológicas que ejercen influencia sobre la población.

Los rituales llevados a cabo en esta área están llenos de signos y símbolos que se repiten de manera anual. No obstante, como ocurre con frecuencia, estos elementos se han resignificado. La pintura de tambores es una de estas expresiones artístico-culturales que sigue secuencias preestablecidas en la comunidad, aunque sus elementos simbólicos ya no sean completamente identificables.

Aunque estos objetos artísticos y artesanales tienen poco valor económico, los jóvenes aún no contemplan la idea de que las mujeres puedan participar en este proceso. Las propias mujeres han adoptado la creencia de que estas prácticas están reservadas exclusivamente para los hombres y que carecen de las habilidades innatas para destacar en el ámbito de la pintura. A pesar de que en el pasado las mujeres también participaban en la creación de productos artísticos, estas contribuciones han sido olvidadas en la memoria colectiva. Además, los jóvenes han creado otro conjunto de símbolos para comunicar sus vivencias, el cual prescinde de la participación en estas ceremonias artísticas tradicionales. Así, el desafío no se restringe solo al ámbito de género, sino también a la brecha generacional, en el contexto de la pintura de tambores en Salasaca. Desde una perspectiva externa a la comunidad, podría resultar paradójico no fomentar estas prácticas con mayor inclusión para asegurar su permanencia a lo largo del tiempo.

El análisis de esta expresión artística abarca una gama de aspectos que van más allá de la participación femenina. Resulta fundamental examinar el rol de los artistas contemporáneos que dotan de significado a los tambores, así también, cómo su propósito se ha transformado al expandirse hacia otros ámbitos artísticos y culturales, influenciado por las tendencias y prácticas contemporáneas.

Sobre el análisis de los sentidos construidos en torno a la pintura del tambor se puede señalar que se ha examinado tanto el discurso verbal como los elementos plásticos tangibles asociados

con la pintura del tambor, analizando las representaciones simbólicas presentes en este objeto artístico. Se han identificado y descrito las manifestaciones visuales contemporáneas que se reflejan en el tambor, destacando su transformación y adaptación en contextos actuales.

Se ha explorado la relación del tambor con diversos aspectos, considerando su significado cultural y su comercialización. A través de diferentes perspectivas, se ha comprendido su función en la sociedad, investigando cómo las transformaciones visuales del tambor están influenciadas por factores generacionales y de género, y cómo diferentes grupos interactúan con este artefacto. Finalmente, se ha cuestionado el papel de las mujeres en la expresión artística salasaca, especialmente en su participación en la pintura y en las obras exhibidas en el tambor, analizando las percepciones culturales y las barreras de género involucradas.

Este análisis crítico de la forma del tambor salasaca permite comprender cómo su apariencia visual comunica aspectos culturales, históricos y sociales. La intersección entre la tradición y la contemporaneidad se manifiesta en la manera en que se pinta y se moldea este instrumento, revelando capas de significado que van más allá de su función original. Así, la pintura del tambor salasaca se convierte en un lenguaje visual que dialoga con la identidad indígena, la creatividad y la resistencia cultural.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, F. (2016). *Polílogo de saberes en el diseño industrial: intuición, técnica, tecnología y ciencia desde el diseño del Sur*. Bial Tadeista de Diseño industrial. Encuentros cardinales: acentos y matices del diseño / editora académica Cira Inés Mora Forero. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. https://www.researchgate.net/publication/335393630_Polilogo_de_saberes_en_el_diseno_industrial_intuicion_tecnica_tecnologia_y_ciencia_desde_el_diseno_del_Sur_ENCUESTROS_CARDINALES_ACENTOS_Y_MATICES_DEL_DISENO_II_Bienal_Tadeista_de_Diseño_Industrial
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/ Londres, University of Minnesota Press. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Ediciones Trilce-FCE.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- Bovisio, M. (2013). *El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas*. En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 3. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3
- Brown, B. (2004). *"Things" in Material Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dietz, G. (2017). Interculturalidad: una aproximación antropológica. Perfiles Educativos | vol. XXXIX, núm. 156, 2017 | IISUE-UNAM
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. (2ª ed.). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- _____ (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular* (1ªed.) Buenos Aires: Ariel.

- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Femenías, M. (2013). El género del multiculturalismo. (1ª ed.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
- Golvano, F. (1998). *Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo*. Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, No. 84, Monográfico sobre Sociología del Arte (Oct. - Dec., 1998), pp. 291-304.
- Hoffmeyer, H. (1985). Diseños Salasacas. PNUD-FAO-ECU 79-007. Revista Cultura 1985 n.21a. Banco Central del Ecuador.
- Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres: Routledge.
- Larrea, A. (2021). *Trama, aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salasacas ante los procesos migratorios y las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018)*. Tesis aceptada para publicación. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N°126, Año 24, Número 116, 2021 / 2022, Buenos Aires, Argentina. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/issue/view/295>
- Larrea, A. (2023). *El tambor salasaca, de objeto ritual a pieza artística contemporánea excluyente*. En Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N°201 “Dinámicas de inclusión/exclusión en y desde el diseño” p.95-109. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/1037_libro.pdf
- Larrea, A. (2023). *Sin triturar la pulpa: prácticas de clorotipia con hojas de Tungurahua*. Index, Revista De Arte contemporáneo, 9(16), 134–144. <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.548>
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima: Ediciones Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.
- Miller, D. (1998). *A Theory of Shopping*. Cambridge: Polity/Cornell: Cornell University Press.
- Ochoa, A. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham and London: Duke University Press.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas chixi desde la historia andina*. Argentina: Ediciones Tinta Limón.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la Vida Posmoderna: Intelectuales, Arte y Videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Turner, V. (2019). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Villalobos, A; Ortega, C. (2012). *Formas de interculturalidad en el arte: Hibridación y Transculturación*. En Ra-Ximhai. Volumen 8 número 3. Universidad Autónoma Intercultural de Sinaloa.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. Debate Feminista, 52. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/2077

Abstract: In this project we sought to identify the meanings constructed around the painting of the Salasaca drum from the reading of its formal, figurative and symbolic transformations through the exploration of the verbal and graphic discourse that is enunciated in and on the drum through the analysis of tangible plastic elements and their symbolic representations. In addition, the relationships and modes of use given to this artifact were examined from various perspectives. During the process, empirical information was revealed through field work carried out in the Salasaca community, in which verbal and graphic information related to the pictorial practice on the drum was collected. Regarding ethnographic work, dialogue with female informants in the community was prioritized. At the same time, a photographic archive was created to analyze the images along the lines proposed by Hadjinicolaou (1981), Baxandall (1978) and Jean-Marie Floch (1985), to understand and describe the formal, figurative and symbolic of the Salasaca drum paintings from graphic and semiotic readings, to establish the aesthetic changes, but also their relationship with community meanings and practices.

Keywords: graphic discourse – symbolic representations – cultural artifact – gender roles – Salasaca drum – indigenous art – ritual.

Resumo: Neste projeto procuramos identificar os significados construídos em torno da pintura do tambor Salasaca a partir da leitura de suas transformações formais, figurativas e simbólicas através da exploração do discurso verbal e gráfico que é enunciado no e sobre o tambor através da análise de elementos tangíveis, elementos plásticos e suas representações simbólicas. Além disso, foram examinadas as relações e modos de uso dados a esse artefato sob diversas perspectivas. Durante o processo, foram reveladas informações empíricas através de um trabalho de campo realizado na comunidade Salasaca, no qual foram coletadas informações verbais e gráficas relacionadas à prática pictórica no tambor. No que diz respeito ao trabalho etnográfico, foi priorizado o diálogo com as informantes do sexo feminino da comunidade. Paralelamente, foi criado um arquivo fotográfico para analisar as imagens nos moldes propostos por Hadjinicolaou (1981), Baxandall (1978) e Jean-Marie Floch (1985), para compreender e descrever o formal, figurativo e simbólico do Pinturas de tambores Salasaca a partir de leituras gráficas e semióticas, para estabelecer as mudanças estéticas, mas também sua relação com significados e práticas comunitárias.

Palavras-chave: discurso gráfico – representações simbólicas – artefato cultural – papéis de gênero – tambor Salasaca – arte indígena – ritual.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
