

# El tambor salasaca, de objeto ritual a pieza artística contemporánea excluyente

Andrea Daniela Larrea Solórzano <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Por medio de este texto se pretende exponer los hallazgos iniciales sobre algunos cambios significativos que se han dado en la práctica de la pintura del tambor salasaca, desde sus transformaciones estéticas y estilísticas, hasta las técnicas de elaboración y sus materiales, desde un objeto tradicional hasta uno que transita en la contemporaneidad del arte. La práctica artístico-cultural seleccionada para este estudio, además, acarrea consigo procesos de exclusión de género al interior de la propia comunidad, por esta razón se propone comenzar a problematizar los roles de género que se han construido en torno a la pintura salasaca.

Este proceso de investigación se sustenta en la exploración etnográfica, el diálogo con informantes claves y el rastreo, así como la recolección, de imágenes que permitan la construcción de un archivo visual que posibilite el análisis de las transformaciones tanto morfológicas como simbólicas, que se han dado sobre este objeto desde mediados del siglo pasado. Se busca, de esta manera, dar lectura a la historia social presente en estas producciones visuales ejecutadas sobre la piel de ciertos animales.

**Palabras clave:** Discurso gráfico - pintura sobre tambor - Salasaca - ritual, - arte contemporáneo - exclusión de género

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 109]

---

<sup>(1)</sup> **Andrea Daniela Larrea Solórzano.** Doctora en Diseño (PhD) - Universidad de Palermo, Argentina; Magister en Diseño Gráfico Digital-Universidad Internacional de La Rioja, España; Magister en Docencia Universitaria-Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador; Diseñadora Gráfica Publicitaria-Universidad Técnica de Ambato, Ecuador. Docente Investigador de la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato. / ad.larrea@uta.edu.ec

## Introducción

Este trabajo se centra en comprender la práctica pictórica que realizan los artesanos salasacas sobre el tambor<sup>1</sup>. Salasaca es una comunidad indígena situada en el centro del Ecuador, en la provincia de Tungurahua. Sus pobladores, sobre todo de género masculino, se destacan por sus habilidades artísticas que son expresadas a través del tejido, los bordados o la pintura sobre los tambores.

Consideramos pertinente abordar este tema, pues si bien se han realizado estudios previos sobre las prácticas artístico-culturales de la comunidad, los fenómenos que se desarrollan alrededor de la pintura del tambor aún no han sido explorados a profundidad y siendo una práctica tradicional, es posible reconocer algunos procesos de exclusión generados en torno a esta expresión artística.

En este artículo, buscamos describir los primeros hallazgos, que surgen a partir de la revisión bibliográfica y el trabajo de campo, mismos que nos permiten comprender de qué manera se pone en evidencia esta práctica artístico ritual, sobre un soporte poco convencional en el campo de las artes tradicionales.

Se busca así, analizar el tambor desde su morfología, sus materiales, la cromática, los estilos de pintura, como elementos formales básicos de este objeto cultural. Pero también, buscamos, relacionar la práctica de la pintura del tambor con otros soportes, para comprender si la iconografía tradicional, presente en este soporte, ha permeado otras materialidades. Como propósito global de esta investigación, se anhela, así mismo, explorar las relaciones y los modos de uso dados sobre este artefacto desde diversas miradas, considerándolo como un objeto cultural, pero también comercial. Y a partir de estas referencias comprender no solo la práctica artística, sino también, la forma en que se visualiza por otros usuarios y los flujos en los que circula el tambor más allá de una pieza artística.

Tomando en cuenta que las instituciones artísticas ya no pueden describirse “únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.)”; sino al mismo tiempo como “una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades” (Foster, 2001, p. 189), queremos dar lectura a los cambios antes señalados sobre este artefacto cultural, entendiendo que su discurso, actualmente, no solo circula en los espacios rituales comunitarios, sino que, también, participa en sitios de exposición vinculados al arte y el diseño desde la perspectiva del arte contemporáneo.

El interés por abordar este tema es consecuencia del desarrollo de un estudio previo sobre la iconografía salasaca, pero, además, por la motivación personal en el campo de la pintura. De tal manera que se arriba a este proceso, en términos de Foster (2001), siendo artista, pero procediendo como etnógrafa, buscando recopilar la mayor información posible en el lugar donde se desarrolla este fenómeno.

Esta investigación se sustenta en el trabajo etnográfico que, por el momento, incluye visitas a la comunidad, de manera especial en los días de celebraciones rituales como la *Chisi Octava* y *Chorpus Cristhi*, espacios en los que se ejecutó observación no participante y se recabó imágenes para la construcción de un archivo fotográfico. Además, se han mantenido reuniones con informantes claves, tales como Manuel Masaquiza, Asencio Jerez, así como con varios jóvenes, hombres y mujeres, de la comunidad. Este trabajo en campo nos permite, como dice Guber (2001), dejar de formularse preguntas desde los propios esquemas y aprender a hacerlo *vis a vis* otros marcos de referencia.

## Desarrollo

Para comprender la pintura salasaca se han revisado algunos análisis previos sobre la expresión gráfica de este pueblo. Los gráficos tradicionales se encuentran principalmente en los tejidos de sus fajas, en los bordados de la indumentaria, mismos que, también, han sido trasladados a la pintura de sus tambores. Su línea expresiva, adicionalmente, se puede observar en los tapices y otros tejidos con fines comerciales, aunque en la mayoría de los casos se han apartado de la expresión visual tradicional.

En el año 1985, Hoffmeyer realizó una catalogación que sobre los bordados salasacas, esta recopilación nos permite comprender algunos elementos característicos del estilo gráfico tradicional del pueblo. El autor establece que las figuras, por ellos representadas, nunca intentan ser naturalistas, sino que prevalece la estilización. “Se presentan los motivos de perfil y con carácter bidimensional, es decir que no se trata de dar una idea de volumen sino se las representa como figuras planas (...) No se representa la fisonomía auténtica que tiene un motivo, porque lo que importa es la idea sobre el motivo” (Hoffmeyer, 1985, s/p). Los antropólogos Peñaherrera y Costales (1959) en el texto *Los Salasacas* describen a la comunidad y recogen varias significaciones atribuidas tanto a los objetos como a las gráficas utilizadas como expresión visual del pueblo. También, estos autores proponen una descripción de los rasgos tradicionales de la gráfica salasaca, señalando que “el dibujo indio es de perspectiva, tal cual aparece en la naturaleza, simple y hondamente expresivo (...) Estas figuras planas rellenas con los más caprichosos colores, de preferencia los más fuertes, imitaciones bien logradas del arcoíris, son eminentemente decorativas, a modo de pequeños manuales por donde desfila su pueblo” (Peñaherrera y Costales, 1959, p.157).

Sin dejar de considerar estas descripciones, con el paso de los años y los procesos de transculturación estética que se han registrado en este sector, la gráfica ha mutado, tanto en las pinturas como en los elementos tejidos y bordados. Por tanto, una parte de este proceso consiste en comprender los fenómenos que han impulsado esas transformaciones sobre la pintura del tambor.

Las descripciones previas que se han hecho sobre los rasgos estéticos presentes en los motivos tradicionales se vinculan al concepto de arte indígena. La línea abierta, el volumen inconcluso y el trazo promisorio, que considera en su definición Escobar (2012), son atributos característicos de estas formas de arte presentes en la expresión visual salasaca. No obstante, reconocemos que no es la única estética existente en la actualidad.

En torno específico a la pintura del tambor se puede señalar que los motivos que se pintan en este objeto se han mantenido constantes, convirtiéndose en un registro de la pintura tradicional del pueblo Salasaca, pero el estilo se ha ido transformando con el paso del tiempo, así como las herramientas y los recursos con los que se realizan estas gráficas.

La paleta cromática ha recogido muy pocas variantes, se siguen usando como base los colores primarios junto al blanco y el negro. Sin embargo, “en los tambores realizados posterior al año 2010 ya es posible observar que junto a los colores tradicionales se adicionan otras tonalidades muy cercanas a los colores con tintes de neón. La estética kitsch gana terreno en estas pinturas” (Larrea, 2020, p.365).

## Los ritos salasacas

La música, en múltiples culturas, no solo es una expresión de su identidad y de sus tradiciones; representa, además, un espacio para salvaguardar sus costumbres y reforzar sus ideas y su lengua. Está asociada con los ritos festivos o religiosos que funcionan como eje de articulación dentro del núcleo social. El rito “inventa puentes entre el individuo y la colectividad, entre el ser mortal y los dioses (...) es arte social por excelencia” (Escobar, 2012, p. 233,235). La valía del rito está dada por la recreación constante de su estructura a través del tiempo; constituyéndose, así, en un registro de la memoria colectiva del pueblo. En el caso de las culturas, “la eficacia de las formas estéticas no debe, por lo tanto, ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social” (Escobar, 2014, p.61). Acorde con esta línea de pensamiento se suma la visión de Turner (2019) sobre la necesidad de reconocer la importancia de ritual en la vida de los pobladores, en este caso de los salasacas.

Comprender esta actividad pictórica como una conducta formal prescrita que incluye una variedad de símbolos que se constituyen o representan las unidades mínimas o conservan las propiedades específicas de la conducta ritual. Lo que Escobar (2012, p. 37) llamaría núcleos de producción simbólica se ven reflejados en las pinturas del tambor que conllevan en su interior una “densa médula cultural”.

En Salasaca, a lo largo del año, existen diversas celebraciones rituales que están vinculadas con sus orígenes andinos precolombinos. Entre la diversidad de festividades existentes en este sector (Peñaherrera y Costales, 1959; Scheller, 1972; Siles y Torres, 1989), se pueden citar como las más representativas: *Corpus Christi*, *Jatun Fiesta*, *Inti Raymi* en junio; *Octava de Corpus Christi*, *Chishi Octava* en julio; *Aya Marka* o celebración para los Difuntos, *Pendoneros* y *fiesta de la Capitanía* en noviembre; *Alcaldes / Varayuk* y *Caporales* en enero. Se suman a estas las celebraciones de carnaval y Semana Santa.

No obstante, como señala Carrasco (1982, p.11):

El Alcalde y las fiestas que preside, no sólo articula al grupo internamente, sino que lo vincula con el sistema mayor, realizando una doble función aparentemente contradictoria: cohesionar al grupo internamente y vincularlo al sistema dominante, siendo a la vez relación y defensa. Por tanto, las fiestas son un mecanismo innegable de extracción de excedentes que por sus agentes inmediatos (cura, chicheras, prestamistas, etc.), pasan al sistema dominante, restando al grupo excedentes presentes y futuros y retardando o impidiendo su capitalización.

Estas fiestas representan formas de dominación que han sido impuestas sobre el grupo, en lo económico, lo político y lo ideológico. Tal vez, la muestra más notoria de cómo han operado estas celebraciones como difusores ideológicos se pone en evidencia al transmitir por medio de estos eventos ideas que buscan resguardar el orden y la paz, alterando las costumbres tradicionales y estableciendo una mixtura con prácticas que ahora parecen propias de la comunidad pero que paulatinamente fueron impuestas. “Estas celebracio-

nes autóctonas han seleccionado conmemoraciones de santos y fiestas litúrgicas católicas, adoptando rasgos de las celebraciones “oficiales”, pero manteniendo muchos ritos tradicionales” (Carrasco, 1982, p.12).

En la mayoría de estas ceremonias, los alcaldes son responsables de organizar la participación de los grupos de música y danza que los acompañan. Los músicos que son parte de las conmemoraciones rituales colectivas suelen tocar el bombo y el pingullo<sup>2</sup> con tonadas tristes. Con esta música bailan los novios, los padrinos, los danzantes, los alcaldes y otros; no obstante, “las mujeres Salasacas jamás bailan en festividad alguna” (Peñaherrera y Costales, 1959, p. 102). Los danzantes son únicamente hombres de la comunidad, tampoco, se han encontrado registros de que las mujeres toquen algún instrumento musical dentro de estas ceremonias rituales y solo hemos rastreado datos sobre una mujer que ha incurrido en la pintura del tambor y una mujer que ha dirigido la fiesta como la única alcaldesa de Salasaca hasta el momento.

Estas particularidades constituyen una memoria de las costumbres, varias con tintes patriarcales, que se mantienen dentro del pueblo; las cuales, además, son trasladadas a las expresiones gráficas. Por esto, nos interesa analizar el bombo salasaca, ya que este no solo es un instrumento musical, sino que se constituye, además, en un soporte visual sobre el cual se expresan sus tradiciones arraigadas.

Cada lado de este instrumento posee un motivo ornamental tradicional pintado, sobre la piel curtida de ciertos animales y cuyos bordes son ajustados con cabestros<sup>3</sup>. Aunque la intención gráfica se mantiene constante casi en la mayoría de las ocasiones (Figuras 1 y 2), hemos encontrado variantes tanto en la estructura, como en las significaciones que se asignan a los motivos, pero también, en torno a los materiales utilizados.



**Figura 1.** Pintura tradicional del bombo que evoca la fiesta de los alcaldes.

**Fuente:** Archivo realizado por la autora.

En el tambor se pinta la fiesta, se retrata al Alcalde, junto a la Mama Alcalde, que auspicia la música, la danza y la comida de la celebración. La Mama Alcalde es la única representación femenina en estas las pinturas. Además, se pinta al danzante, uno de los personajes principales de la celebración.

En la otra cara del tambor, sobre la que se golpea, se evidencia una prosopopeya, una especie de símil de animales híbridos con características humanas, se trata de una representación de otro grupo de personajes que bailan disfrazados en estas fiestas a quienes se les atribuye la tarea de tocar el arpa, un instrumento que no participa de los recorridos que realizan por la comunidad, pero si es uno de los instrumentos que más representativos del sector, así como el violín.



**Figura 2.** Pintura tradicional del bombo, representa a los disfrazados en las fiestas.

La pintura efectuada sobre la piel curtida de animales tiene sus antecedentes en prácticas prehispánicas; además, es análogo al trabajo realizado por los artistas ingenuos de Tigua<sup>4</sup>, que perennizan sus obras sobre la piel de borrego templada.

Aunque, aún no hemos encontrado documentación gráfica que permita conocer con certeza desde cuando se realizan estas pinturas, hemos recabado fotografías e ilustraciones que dan cuenta que, desde los inicios del siglo XX, está ya era una práctica habitual en Salasaca con los mismos patrones y motivos.

### **El tambor salasaca, un artefacto artístico**

El hecho de que esta pintura se realice sobre un tambor, instrumento musical muy cercano a las tradiciones del pueblo, y cuyo espacio formal de expresión es la piel de diversos

animales, representa una ruptura frente a las estructuras occidentales para el desarrollo de la obra de arte en las que el lienzo pulido y suave dista mucho de la firmeza, grosor y aspereza del cuero de un animal.

Situamos al tambor como un artefacto cultural (Bovisio, 2013) que se crea y circula en el marco de una red de relaciones que median su uso (Golvano, 1998; Martín Barbero, 2002), pues ya no solo se lo utiliza con su propósito primario, como instrumento musical dentro de una celebración, sino que, además, tiene otros fines, relacionados con el comercio de artesanías, el turismo e incluso muestras de arte fuera de su territorio de origen, lo que nos motiva a rastrear y entender los flujos y los entramados de relaciones (Ingold, 2013) que se han construido en la contemporaneidad alrededor de este objeto.

Bajo la postura de Golvano (1998) recolectamos elementos para analizar aquellos factores que han complejizado las relaciones de mediación en el sistema del arte, así como la promulgación de ciertas políticas culturales basadas en una supuesta democratización de la cultura, escenarios en los cuales varias de las expresiones artísticas salasacas, de una u otra manera, también participan. Golvano considera que la escena del arte contemporáneo puede ser entendida como una zona de competencias y sinergias, en la que “posiciones distintas y coexistentes -que se corresponden con las diferentes prácticas y elecciones artísticas- se definen unas en relación con otras por proximidad, oposición o hibridación estética, o por su vinculación de ámbito desigual, y por la naturaleza de la red en la que se integran” (2013, p.295).

El tambor Salasaca participa de nuevos espacios artísticos, por ejemplo, en el Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador-MINDALAE y en el Centro de Arte Contemporáneo, situados en la ciudad de Quito, se han realizado exhibiciones sobre la cultura Salasaca donde se incluye el tambor. También, muestras de este elemento se pueden encontrar en la sala de exposición permanente de la Casa del Portal en Ambato y anteriormente fueron expuestos en el Museo del Pueblo Salasaca, espacio ubicado en el centro de la parroquia que atraía principalmente la visita de públicos extranjeros.

Estas piezas, dejaron de ser instrumentos musicales, para convertirse en piezas de arte y diseño destinadas a la exhibición pública, Así, como manifiesta Ingold (2013), cuanto más los objetos son removidos de los contextos de las actividades vitales en los cuales son producidos y usados, más aparecen como objetos estáticos de contemplación.

Tomando en cuenta estos escenarios, Bovisio (2013), permite repasar las definiciones sobre las obras de arte, los artefactos etnográficos y las piezas arqueológicas, conceptos recurrentes en las prácticas artísticas contemporáneas. Se plantea la pregunta “¿en qué contextos de producción, uso y circulación determinados objetos se constituyen en obra de arte, artefactos etnográficos o piezas arqueológicas?” y continúa:

A diferencia de la categoría de “obra de arte”, las de “pieza arqueológica” y “artefacto etnográfico” surgen de los discursos disciplinares y no de los contextos de producción de los objetos, más allá de que se puedan “falsificar” los que se identifican como tales. Concretamente, en Occidente los productores a partir del siglo XV se referirán a sus obras en términos de “arte” u “obras de arte” mientras que, evidentemente, los hacedores de ceramios de época prehispanica difícilmente los hayan considerado “piezas arqueológicas”, del mismo modo



que las actuales tejedoras wichi no definen a sus tejidos de chaguar como “objetos etnográficos”. En este sentido, la Arqueología y la Etnología son los contextos originarios en los que determinados artefactos se constituyen como “piezas arqueológicas” y “artefactos etnográficos”, respectivamente (Bovisio, 2013, p.1).

Las obras de arte, por otra parte, se reconocen como un objeto creado por un productor especializado conocido como artista, y están pensadas para circular dentro de esos espacios especializados, como las colecciones o los museos; además, están destinadas sobre todo al disfrute estético, más allá de otras funciones políticas, religiosas, sociales que puedan atravesarlo, como sucede con los artefactos o las construcciones de arte indígena. No obstante, cuando se definen como obras de arte a esos objetos creados por otras culturas (del pasado o del presente), como es el caso del tambor salasaca, el dispositivo de apropiación utiliza los mismos criterios de las propiedades plástico-formales compartidas desde la visión occidental.

Si, por ejemplo, se considera la teoría institucional del arte se afirmaría que “no hay una cualidad en los objetos que los definan como arte, sino que estos pasaran a serlo en la medida que el campo del arte (vale decir sus agentes, artistas, coleccionistas, críticos, académicos, etc.) se los apropian como tales, de acuerdo con los desarrollos tensiones, conflictos y aspiraciones propios de ese campo” (Bovisio, 2013, p.2-5).

Sin embargo, este criterio resulta insuficiente porque no da cuenta de los sentidos que se ponen en circulación en relación con el público, al desplazar estos objetos o artefactos de sus sitios originales de producción y circulación. Es en este momento, cuando sobre estos elementos se plantea el dilema que los configura como un objeto esquizofrénico, conflicto que debe superarse “ocultando una de sus identidades y afirmando la otra”, proceso que sucede con el uso del tambor salasaca fuera de su espacio ritual.

Estas definiciones previas y la observación sobre los escenarios en los que actualmente se visualiza la pintura salasaca, nos motivan a no solo identificar las transformaciones sobre la gráfica y las significaciones, sino, además, los flujos de relaciones que se crean alrededor de esta práctica artística y cultural que a momento resulta excluyente para el autor de las obras.

## Consideraciones en torno a las significaciones de la pintura

Los motivos que se pintan en el tambor se han mantenido constantes a lo largo del tiempo en las dos caras del tambor. En la cara del bombo que se golpea, se encuentran graficados dos elementos zoomorfos en posición erguida; se trata en realidad de una representación de personas disfrazadas que tocan el arpa en una celebración. Para algunos informantes los motivos que se pintan son “un arpa, un oso y un tigre”, para otros están representados “el *cuchi* (chanchó) que toca el arpa mientras el tigre la sostiene”. Aunque también, se han encontrado registro de mediados del siglo pasado que describen esta escena como “el baile del tigre con el perro tocando arpa”. Hasta el momento no es posible establecer cuál de estas versiones se corresponde de mejor manera con la significación tradicional.