

La “mama tambora”: microhistoria de las pinturas realizadas sobre los tambores de la comunidad Salasaca

Resumen

En este artículo, derivado de un trabajo de investigación posdoctoral, se analizan los sentidos construidos en torno a la pintura del tambor salasaca, estableciendo lecturas de las transformaciones formales, figurativas y simbólicas, sobre este objeto ritual conocido como *mama tambora*. Salasaca es una población indígena situada en el centro de los Andes ecuatorianos, cuyos habitantes son reconocidos por el trabajo artístico-artesanal, principalmente de tejidos. No obstante, el desarrollo de la investigación se centra en otra pieza artística de interés, el tambor usado en espacios rituales, sobre el cual se busca explorar el discurso verbal y gráfico que se enuncia en y sobre este objeto cultural. En este estudio se asumió una perspectiva de análisis histórico biográfico sobre este elemento ritual. Además, el enfoque de la investigación siguió un modelo cualitativo empírico, respaldado en el trabajo etnográfico y en el interaccionismo simbólico, como sustento de las prácticas de observación. En los recorridos de campo se recolectaron imágenes que han sido analizadas desde criterios iconográficos para dar cuenta de las transformaciones estéticas y estilísticas en el objeto y las pinturas sobre este. Se han identificado algunos cambios en torno a la elaboración de los tambores que resultan significativas al momento de definir nuevos estilos visuales. El uso de otros materiales también ha transformado el color y las significaciones previamente atribuidas, pero también se han modificado otros elementos de la composición, así como la línea gráfica. Esta microbiografía del objeto aporta al conocimiento sobre los saberes rituales salasacas.

Andrea Daniela Larrea Solórzano
Doctora en Diseño
Docente Investigador, Universidad Técnica de Ambato.
Ambato, Ecuador
Correo electrónico:
ad.larrea@uta.edu.ec
orcid.org/0000-0003-3305-3064
Google Scholar

Aylen Karina Medina Robalino
Doctora en Diseño
Docente Investigador, Universidad Técnica de Ambato
Ambato, Ecuador
Correo electrónico:
aylenkmedina@uta.edu.ec
orcid.org/0000-0003-4328-7403
Google Scholar

Recibido: julio 15 de 2023

Aprobado: diciembre 16 de 2023

Palabras clave:
Arte indígena, bien cultural,
pintura, estilo artístico, rito,
Salasaca



“mama tambora (bass drum)”: microhistory of the paintings made on the drums of the Salasaca community

Abstract

In this article, derived from a postdoctoral research work, the meanings constructed around the painting of the Salasaca bass drum are analyzed, establishing readings of the formal, figurative and symbolic transformations of this ritual object known as the “mama tambora”. Salasaca is an indigenous town located in the center of the Ecuadorian Andes, whose inhabitants are recognized for their artistic and artisanal work, mainly in fabrics. However, the development of the research focuses on another artistic piece of interest, the drum used in ritual spaces, on which it seeks to explore the verbal and graphic discourse that is enunciated in and about this cultural object. A biographical historical analysis perspective on this ritual element was assumed in this study. Furthermore, the research approach followed an empirical qualitative model, supported by ethnographic work and symbolic interactionism, as support for observation practices. During the field trips, images were collected that have been analyzed from iconographic criteria to account for the aesthetic and stylistic transformations in the object and the paintings on it. Some changes have been identified around the elaboration of the drums that are significant when defining new visual styles. The use of other materials has also transformed the color and the previously attributed meanings, but other elements of the composition have also been modified, as well as the graphic line. This micro-biography of the object contributes to knowledge about Salasaca ritual knowledge.

Key words:

Indigenous art, cultural asset, painting, artistic style, ritual, Salasaca

Introducción

El análisis histórico de los objetos culturales establece una lectura estructural de estos siendo resultado de la actividad humana. Los artefactos, herramientas, mercancías, edificios y demás objetos tangibles, constituyen un registro de las prácticas culturales y las relaciones sociales en diferentes períodos históricos. Se trata de un proceso interdisciplinario, de un diálogo de saberes, que permite identificar cada elemento para entender sus posibles relaciones y complementariedades.

Se acoge para este proceso el concepto de “historias múltiples” (Rivera, 2015), contrapuesto a la noción de una única historia dominante y homogénea, reconociendo, en cambio, la existencia de múltiples narrativas y perspectivas históricas, que suelen ser invisibilizadas o marginadas por la historia oficial.

Bajo esta línea de pensamiento se articula el análisis del tambor salasaca¹, proyecto de investigación que hace parte de un proceso posdoctoral. De manera global se pretende explorar los sentidos construidos en torno a la pintura del tambor salasaca desde la lectura de sus transformaciones formales, figurativas y simbólicas, considerando a este elemento como evidencia de la cultura material de esta comunidad, reconociendo sus funciones prácticas, pero también sus significados simbólicos y los valores culturales que acarrea este tipo de producción artística.

Como parte de los objetivos concretos de este trabajo, y situando al tambor como un artefacto cultural (Bovisio, 2013), se consideró identificar el discurso verbal y gráfico que se enuncia en y sobre el tambor salasaca mediante el

¹ Salasaca es un territorio del centro de los Andes ecuatorianos, geográficamente situado dentro del cantón Pelileo, a unos 13 km de Ambato, capital de la provincia de Tungurahua. En este territorio habita la comunidad Salasaca, uno de los cuatro grupos étnicos de la provincia de Tungurahua. Este grupo indígena fue considerado, hasta mediados del siglo XX, como un pueblo de hombres bravos que impedían el ingreso de otras comunidades a su espacio. Es una comunidad reconocida por su producción artesanal, sobre todo por el tejido de los tapices y sus bordados.

análisis de elementos plásticos tangibles y de sus representaciones simbólicas, definir las articulaciones visuales contemporáneas presentes en el tambor y reconocer las relaciones y los modos de uso dados sobre este artefacto, considerándolo en sus dimensiones cultural y comercial.

Dando cuenta de los avances en este proceso se presenta el tema “La *mama tambora*, microhistoria del bombo salasaca”, en el que proponemos una perspectiva de análisis histórico biográfico sobre este elemento ritual, en el cual se evidencian algunas transformaciones motivadas por el vínculo proyectual que sus hacedores tuvieron con otras prácticas artísticas y con experiencias desde el campo del diseño en el caso ecuatoriano.

De esta manera, sobre el tambor salasaca es posible conocer las relaciones simbólicas, locales, transformativas y adaptativas que se han dado en el marco de un proceso de “transculturación estética” (Villalobos y Ortega, 2012) que se ha mantenido constate en la comunidad desde mediados del siglo pasado. La *mama tambora* se constituye en un elemento que puede comunicar los aspectos simbólicos y su contexto local, así como la capacidad cultural para transfigurarse y adaptarse.

216

Este objeto, sobre el cual se han rastreado sutiles transformaciones a lo largo del tiempo, lleva consigo varios elementos discursivos múltiples y entrelazados. De esta manera, el concepto de polílogos contemporáneos interculturales (Estermann, 1998; Álvarez, 2016) puede considerarse al abordar la lectura del tambor salasaca, pues sobre este elemento logran reconocerse múltiples discursos que interactúan y se entretajan en medio de los flujos y los entramados de relaciones (Ingold, 2013) de la esfera cultural (Lotman, 1996, 2000) en la cual el tambor surge y circula (Golvano, 1998), considerando la forma de crear y diseñar esta pieza en el marco de la contemporaneidad, en la que, no obstante, prima la interculturalidad.

Referentes conceptuales y teóricos

Desde una perspectiva decolonial, Rivera (2015) pretende rescatar y dar voz a las historias y saberes subalternos, aquellos que han sido excluidos o silenciados por el poder hegemónico. Esto implica escuchar las narrativas y experiencias de algunos grupos considerados marginados, como las comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas y reconocer su agencia y conocimiento como componentes fundamentales de la historia. Para reconocer este aporte en las diversas construcciones de saberes y prácticas culturales, la autora propone que estas múltiples historias pueden ser recuperadas y reconstruidas a través de métodos de investigación narrativa que tomen en cuenta las voces y las experiencias de los propios sujetos.

Este modelo de pensamiento busca romper con la linealidad y la objetividad histórica tradicional, cuestionando quién tiene el poder de narrar y de definir la verdad histórica. Así, la historia se concibe como un espacio de disputa y diálogo entre diferentes perspectivas, donde se reconocen las complejidades y contradicciones propias de las experiencias humanas.

Al abordar la historia de los objetos y artefactos culturales es necesario referirnos al pensamiento de varios autores, quienes desde diversos campos multidisciplinares establecen perspectivas de análisis, aunque en estos casos no establezcan un enfoque multicultural. Igor Kopytoff, antropólogo, autor de “La biografía cultural de las cosas: la mercancía como forma cultural” (en Appadurai, 1986), examina cómo los objetos adquieren significado y valor cultural a medida que circulan en diferentes contextos sociales. Arjun Appadurai (1986, 1996), en sus trabajos “La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías” y “La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización”, explora la relación entre los objetos y los procesos económicos, sociales y culturales en un contexto globalizado.

Además, consideramos los trabajos de Daniel Miller (1987, 1998), donde aborda el artefacto como categoría cultural y además señala una teoría de los objetos, en la cual analiza cómo los objetos y las cosas influyen en la identidad, las prácticas sociales y la cultura material. Así mismo, para estas reflexiones, es pertinente considerar la obra “Cosas cotidianas” de Bill Brown (2004), en la cual se indaga cómo los objetos de uso diario pueden tener un significado y una importancia más profunda de lo que se les atribuye comúnmente.

Entre los autores latinoamericanos, que han inscrito su trabajo en el campo de la cultura material y los objetos, desde una perspectiva más holística, podemos tomar como referencia los trabajos de Néstor García Canclini (1987, 2001, 2011), quien, a través de obras como “Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad” o “La sociedad sin relato”, examina cómo los objetos y las prácticas culturales contemporáneas se entrelazan en contextos de hibridación y globalización, incluyendo la relación entre los objetos y la definición de su identidad. Pues, para García, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social, “y parte de la dificultad de hablar de ella deriva de que se produce, circula y se consume en la historia social” (García, 2005, p. 34).

218

También, sumamos a estos trabajos las ideas de Beatriz Sarlo (1994, 2005), quien en sus textos “Escenas de la vida posmoderna” y “Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo” se centra en la relación entre la cultura, la historia y los objetos. Así mismo, Ana María Ochoa (2014), en “Auralidad: escucha y saber en la Colombia del siglo XIX”, destaca la relación entre el sonido, la escucha y los objetos en el contexto histórico y cultural de Colombia.

Por su parte, Tomás Moulian, autor de los textos “Chile actual: anatomía de un mito” (1997) y “El consumo me consume” (1998), indaga las repercusiones de la cultura del consumo y el papel de los objetos en la construcción de las

identidades individuales y colectivas. En esa misma línea de análisis Eduardo Grüner (2011), junto a otros autores, recorre la historia del consumo y la cultura material en Argentina y América Latina, analizando cómo los objetos han influido en la sociedad y la identidad nacional.

Tomando en cuenta que el artefacto cultural escogido para este estudio hace parte de la producción de un grupo étnico y que, además, es parte de la vida ritual (Turner, 2019) de la comunidad, consideramos los criterios de análisis sobre el arte indígena y la música ritual expuestos por Ticio Escobar (2012, 2014), admitiendo que, cuando se trata del abordaje de las culturas étnicas, “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).

Sobre los múltiples objetos culturales que son producidos por la humanidad y que hacen parte de nuestras prácticas rituales cotidianas, sean estas urbanas o populares, los usos dados sobre estos elementos los recubren de una nueva significación, establecen un nuevo recorrido dentro de su historia social (Baxandall, 1978). Por esta razón, como lo señala Ingold (2013), cada vez que los objetos son removidos de los contextos vitales para los cuales fueron desarrollados, modificando sus usos, aparecen más como objetos estáticos de contemplación.

Este fenómeno nos lleva a repensar las definiciones que establece María Alba Bovisio (2013) sobre algunos conceptos que resultan recurrentes en las prácticas artísticas contemporáneas. La autora se cuestiona “¿en qué contextos de producción, uso y circulación determinados objetos se constituyen en obra de arte, artefactos etnográficos o piezas arqueológicas?” (p. 2). Este conflicto surge porque no puede establecerse una cualidad única en los objetos que

los definan como arte, sino, más bien, es el campo del arte con sus agentes, artistas, coleccionistas, críticos, académicos y demás quienes se apropian de estos objetos en función de las propias aspiraciones del campo, lo que, a decir de Bovisio, convierte a estos elementos en objetos esquizofrénicos, ya que al ser desplazados de sus sitios originales de producción o circulación se resalta una identidad, al tiempo que se oculta otra, lo que también se pone de manifiesto al revisar la historia del tambor en Salasaca.

Frente a esta concepción de los objetos esquizofrénicos, conflictuados por la identidad sobre ellos impresa desde agentes externos, se presenta la lectura de Fernando Alberto Álvarez (2016) que acogiendo el concepto de polílogos estructurales propone sus reflexiones sobre la práctica del diseño latinoamericano en nuestra contemporaneidad.

(...) en el diseño del Sur prevalece el eco-centrismo sobre el egocentrismo del diseño de autor y el antro-po-centrismo a nivel de la racionalidad y la ética. Por ello se comparten ideas del diseño libre, sostenible y de la innovación social. El diseño del Sur es sincrético socialmente; ecléctico e intercultural (...) es sistémico-complejo ya que es dinámico, inacabado, flexible e imperfecto, tal como las características del pensamiento Abya-Yala (...) 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, pp. 108-109)

220

Bajo estas líneas teóricas y conceptuales se exploran las transformaciones figurativas que dan cuenta de la microhistoria de la *mama tambora* producida en Salasaca. Tomando, además, como antecedentes los trabajos sobre el tema desarrollados por Andrea Daniela Larrea (2020, 2023), que suman a la construcción de esta microhistoria del tambor de esta comunidad.

Recorrido metodológico

Este proyecto de investigación parte desde la premisa de identificar los sentidos construidos en torno a la pintura del tambor salasaca desde la lectura de sus transformaciones formales, figurativas y simbólicas. Para esto, se buscó comprender la interacción existente entre los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética (Acha, 1979), frente a estilos plásticos de la pintura del tambor salasaca. Por esta razón, las preguntas de investigación que se plantearon aspiraron a reconocer: ¿Qué tipo de componentes permiten evidenciar interacción entre los sistemas históricos residuales y dominantes de la cultura estética ecuatoriana para impulsar las transformaciones formales y figurativas de los objetos culturales salasacas?

Para dar respuesta a esta interrogante ha sido necesario identificar de qué manera los conceptos de ecología objetual, demoecología y legado subjetivo cultural —que conforman la dinámica social de la cultura estética— (Acha, 1979) se evidencian en las prácticas culturales salasacas y concretamente en su expresión pictórica. Así, también, fue necesario definir las características gráficas que reflejan esta influencia y transformaron la línea gráfica de estas representaciones visuales.

Para llevar adelante este proyecto de enfoque cualitativo, bajo un modelo de corte empírico, con supuestos científicos sobre la transformación de las representaciones visuales salasacas, se emplearon métodos etnográficos para la recolección de datos, priorizando la observación y el diálogo con informantes clave y el registro fotográfico. En el proceso de observación, además, se consideró como base conceptual el “Interaccionismo Simbólico” (Blumer, 1969), reconociendo que en el marco del diálogo y la convivencia social los informantes clave comunican mutuamente símbolos y significados.

Adicionalmente, al uso de métodos que permiten la lectura de las interacciones socioculturales, que motivaron los cambios estructurales en la pintura del tambor, es decir, en su morfología, se utilizó una metodología “que combina la propuesta del análisis de la *Historia social del arte* —desde la visión de Baxandall (1978)— y el método *iconográfico* para el análisis de las significaciones de la obra, propuesto por Hadjinicolaou (1981)” (Larrea, 2020, p. 106). Las imágenes recolectadas se convirtieron en las unidades básicas para este análisis, pues como señala Ynoub (2015), la unidad de análisis es el modo en que se nombran las entidades, sujetos o eventos sobre los cuales se concentra el estudio propiamente dicho. Para el procesamiento de las imágenes se recurrió sobre todo al fichaje y la catalogación por medio del software ATLAS.ti.

Las entrevistas y el trabajo de campo se realizaron en la comunidad Salasaca, escenario en el cual se pudo construir un archivo fotográfico y audiovisual. Si bien los actores involucrados son, principalmente, los artistas de la comunidad implicados en la práctica de la pintura, se han rastreado algunas voces femeninas para comprender el porqué de la escasa participación del género hasta la actualidad en esta práctica artística-cultural.

222

Microhistoria de la *mama tambora*, objeto ritual en transformación

En la comunidad de Salasaca a lo largo del año existen varias celebraciones rituales que dan cuenta de los procesos sincréticos que se han vivido en este territorio. Muchas de esas fiestas son un verdadero *collage* de las costumbres andinas de registro centenario junto a las costumbres religiosas impuestas en Salasaca desde mediados del siglo pasado.

En estas festividades, los alcaldes² son los encargados de convocar, patrocinar y dirigir los eventos. Una parte fundamental en este caso es la música que acompaña el recorrido, que sirve, además, para el performance realizado por los danzantes. En Salasaca, aunque se usan algunos instrumentos como el arpa y el violón, en las celebraciones rituales no pueden faltar los músicos que tocan el tambor mientras entonan el pingullo³. Los alcaldes son los responsables de contratar al pintor que decora el tambor que será usado por los músicos.

Este instrumento tradicional andino, de percusión, está formado por membranas de cuero de borrego, aunque también es común utilizar piel de vaca, o piel de perro (Larrea, 2020, 2023). La elaboración del tambor también ha cambiado; las prácticas tradicionales de construcción se han reemplazado por el trabajo de carpinteros, que van dejando de lado el ritual, aunque algunos artesanos, por ejemplo, Manual Masaquiza “Grande” aún conservan este proceso, pero no conoce de otros salasacas que lo continúen. Nos interesa en este caso centrar el análisis en el bombo usado por los danzantes del Inti Raymi, un bombo de mayor tamaño sobre el cual se pintan dos motivos ornamentales ya tradicionales a cada lado. Este tambor, más grande, se conoce como *mama tambora*, y se diferencia de la tambora o huancara por sus dimensiones y por la decoración pictórica.

Aunque se puede establecer que los motivos gráficos de la *mama tambora* se han mantenido constantes en los últimos tiempos, algunos elementos dan cuenta de las transformaciones en esta línea gráfica, que están motivadas por los cambios en la propia producción del tambor, así como el uso de nuevos materiales y los acercamientos con otras prácticas artísticas y del diseño, que se han alejado de las características tradicionales del estilo visual que

² Ser uno de los alcaldes en Salasaca constituye un honor al que cualquier hombre de la comunidad pretende. Para el año 1972, cuando se realizó el primer libro que incluía fotografías del pueblo Salasaca, Ulf Scheller señalaba que el equipo de diversión de los alcaldes estaba conformado por tres danzantes, más un indígena que toca el bombo y otro que toca el pingullo. Actualmente, el número de danzantes y músicos que participan de los recorridos ceremoniales depende de la cantidad de dinero que invierta el Alcalde en su contratación.

³ El pingullo es una especie de flauta de madera (antes de hueso) con la que se entonan melodías que acompañan a los tambores.

caracterizaba la producción salasaca. La base de estas pinturas es la propia evocación de la fiesta.

[Sobre la cara del bombo que se golpea se representan] 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* (chancho) 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”.

En la otra cara del bombo se muestran los íconos tradicionales que evocan la fiesta de los alcaldes (*barayos o varayucs*) [Figura 1]. Estas estilizaciones representan al Alcalde en traje festivo, a la alcaldesa o *Mama Alcalde* y a un *tushug* (sacerdote de la lluvia), un danzante con muy lujosos decorados en su traje. (Larrea, 2023, pp. 102-103)



Figura 1. Músicos salasacas tocando la *mama tambora*.
Fuente: archivo personal, Larrea, 2023.

Estas gráficas tradicionalmente mantenían un mismo estilo, pues para realizar la representación se dibujaban sobre el tambor las siluetas de estos personajes usando unas plantillas de cuero que eran trasladadas a cada generación de pintores (Figura 2), sin embargo, esa tradición se ha perdido y actualmente solo hemos rastreado una pintora que continúa usando esta técnica. Este es, además, un caso paradigmático, porque es la única mujer pintora que existe en la comunidad, aprendió el oficio de su padre (que era pintor, pero que falleció tempranamente) hace más de 50 años y lo mantiene, pero, salvo el caso de la sra. María “Puca” Jerez (Figura 3), no existe ninguna otra mujer que se haya incorporado a esta práctica, la cual incluso dentro de la comunidad se sigue considerando como exclusiva de los hombres salasacas.



Figura 2. Moldes de cuero con las siluetas de los personajes que se pintan sobre el tambor.
Fuente: archivo personal, Larrea, 2023.



Figura 3. La Sra. María "Puca" Jerez, única mujer pintora de Salasaca, decorando un alfanje para los danzantes.
Fuente: archivo personal, Larrea, 2023.

226

El uso de estas siluetas de cuero (Figura 2), que eran obtenidas de los propios tambores previamente pintados que quedaban en desuso, establecía un patrón visual que marcaba el estilo los pintores de la comunidad hasta aproximadamente 1950. Posterior a esta fecha, entre 1960 a 1980, existió un proceso de interacción amplio entre los artistas de la comunidad con pintores nacionales, algunos de los cuales fueron gestores de la construcción disciplinar y académica del diseño en Ecuador⁴, que surgió asociado al trabajo artesanal,

⁴ Para ampliar los detalles sobre este momento de transculturación estética que se vivió en la comunidad se sugiere revisar el capítulo 2 de la tesis doctoral "Trama, aunque sea urdimbre" (Larrea, 2020), en el que se describen cada uno de los momentos de interacción con artistas y diseñadores, así como otros agentes culturales que repercutieron en la transformación gráfica de la producción salasaca.

pero también se estableció un nexo con otras corrientes artísticas occidentales, que generaron mutaciones visuales tanto en los tejidos como en las pinturas.

Para inicios del nuevo siglo, estos procesos de transculturación establecieron un nuevo giro, motivados por eventos migratorios y la apertura a otros escenarios atravesados por las prácticas artísticas contemporáneas, lo que derivó en un proceso de deconstrucción de estos estilos aprendidos, para generar una nueva propuesta discursiva por parte de algunos creativos salasacas, que incluso autodefinen su trabajo como diseño de autor. Este fenómeno, también, estuvo motivado por el uso de nuevos materiales, más fáciles de conseguir, abandonando el desarrollo de tintes naturales y herramientas tradicionales para la práctica de la pintura. Así, no solo la línea gráfica sino también la paleta de color mutó, y por ende también las significaciones simbólicas que antes se atribuían a estos elementos. Si bien la paleta usada sigue basándose en los tonos primarios, más el uso de blanco y negro, “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. 366).

A continuación, se establecen algunas muestras comparativas de los cambios en la línea gráfica que se han podido rastrear en los bombos pintados entre 2022 y 2023. En las figuras 4, 5 y 6 se establece una muestra de algunas de las imágenes recolectadas entre 2022 y 2023, principalmente en las celebraciones relacionadas con el Inti Raymi, que se realizan entre los meses de mayo y junio. En el caso de la cara del bombo que se golpea, adicional a las personificaciones que se grafican se incluye el año en el que se pintó en este tambor. Esto permite llevar un registro más organizado de las muestras en función de su fecha de elaboración. Este dato también se incluye en la parte delantera del tambor, donde, además, se establece el nombre del Alcalde y la Mama Alcalde (esposa del Alcalde) que patrocina la fiesta.

Sobre el otro lado del tambor, el único modo de mantener un registro de la fecha de su realización es fotografiar este lado y registrar el periodo o encontrar imágenes con vista axial que permitan visualizar el nombre del Alcalde para realizar el rastreo. En imágenes antiguas es difícil establecer una certeza sobre el año de realización.

En el caso de las imágenes que a continuación se muestran es posible evidenciar cómo cada tambor tiene su propia interpretación de estos elementos. En algunos casos las representaciones son más abstractas y geométricas (cercanas a la línea de dibujo original salasaca), mientras que en otros casos pretenden ser más figurativas.



Figura 4. Muestra de tambores pintados para la fiesta de Chisi Octava, junio de 2022.
Fuente: archivo personal, Larrea, 2022.

Larrea, A. D. y Medina, A. K. / La “mama tambora”: microhistoria de las pinturas realizadas sobre los tambores de la comunidad Salasaca.



Figura 5. Muestra de tambores pintados para la fiesta del Inti Raymi, junio de 2023 (cara que se golpea).
Fuente: archivo personal, Larrea, 2023.



Figura 6. Muestra de la pintura de los tambores sobre la cara en la que se ilustra la propia fiesta.
Fuente: archivo personal, Larrea, 2023.

Por medio de esta recolección de imágenes se pueden evidenciar cambios en la forma de representación tradicional estilística. El registro más antiguo que hemos podido rastrear sobre la pintura del tambor salasaca es una ilustración en la que se representa a un músico con un bombo en el que se registra como año de elaboración 1919 (Figura 7), misma que se contrasta con el trabajo realizado posterior al 2000. En el trabajo de Larrea (2020, p. 76) se puede observar una breve línea de tiempo, por décadas, desde 1950 a 2010, en el que se puede reconocer la constancia sobre la representación gráfica a lo largo del tiempo.



Figura 7. Pintura del tambor salasaca con signo tradicionales.
Fuente: ilustración de Siles y Torres (1989, p. 10), archivo personal, Larrea, 2018.

No obstante, algunos elementos como la representación del *ayni*, o símbolo de los brazos cruzados (Milla, 2008), va dejando de lado su significación original, ante la cual se evoca el concepto de reciprocidad o de encuentro, de la convergencia entre los opuestos, siendo un emblema que representa equilibrio; en las pinturas actuales o se abunda en elementos decorativos perdiendo el valor de esta simbología o simplemente se la excluye ante una línea gráfica minimalista (Figura 8).

Las variaciones figurativas, que se pueden apreciar en las imágenes de la muestra que acompañan este texto, dan cuenta de cómo los procesos previos de interacción entre otros componentes de la cultura estética ecuatoriana —por medio del contacto directo con diversos actores del campo artístico o reconocimiento de estilos que hacen parte de la gráfica occidental— han derivado en un nuevo momento histórico sobre este artefacto ritual, que por medio del estilo plástico cuenta de las transformaciones de la *mama tambora* salasaca.



Figura 8. Pinturas de estilo minimalista realizadas para la celebración de Corpus Christi 2022. Fuente: archivo realizado por Oscar Jerez, con quien se trabajó en otra investigación sobre Salasaca.

Conclusiones

Este recorrido por una porción de la historia del tambor salasaca, un objeto ritual que en la contemporaneidad circula en otros escenarios y acoge nuevas significaciones, que se ponen de manifiesto en la construcción de nuevos discursos visuales y de sus representaciones por medio de elementos plásticos tangibles, permite describir las articulaciones, las relaciones y los nuevos modos de uso que se asignan a este artefacto. La *mama tambora* es un artefacto cultural que además da cuenta de otras dimensiones de relación social, discursiva y significativa que encarnan la relación dinámica de la cultura salasaca, sus prácticas artísticas y su vínculo con el diseño y la artesanía como componente de la cultura visual ecuatoriana.

Establecer este relato histórico sobre la *mama tambora* contribuye a preservar la herencia cultural de este territorio, que desde 2018 fue declarado parte de los patrimonios culturales tangibles e intangibles del Ecuador. Este objeto cultural es un testimonial histórico cultural tangible de la identidad salasaca, que además permite transmitir este conocimiento ancestral a futuras generaciones.

232

La *mama tambora* refleja las creencias, valores, prácticas y tradiciones de esta comunidad. Al construir su historia se puede comprender mejor las prácticas culturales y los devenires sociales que configuraron el contexto en el cual estos tambores fueron creados. Estudiar su transformación a lo largo del tiempo proporciona una visión más profunda de los cambios sociales, económicos, políticos y artísticos que han ocurrido.

Como resultado de este proceso se puede resaltar la identidad y el sentido de pertenencia de la comunidad, pues establece una conexión con las raíces culturales, a pesar de los cambios generados por los procesos de interacción entre diversas semiosferas culturales que se relacionan con Salasaca. Este

sentido de pertenencia es de suma importancia para algunos territorios, como en el caso de Salasaca, que han experimentado marginación por formar parte una comunidad indígena.

Si bien a lo largo de los años se pueden reconocer las transformaciones estéticas y estilísticas sobre estas pinturas, este registro histórico sobre la *mama tambora* puede estimular la creatividad y la innovación, al comprender que no se trata de una cultura aislada, sino que convive y se transforma en relación con esos nexos. Además, al reconocer que el tambor es un elemento que ya no se usa exclusivamente para las prácticas rituales dentro de la comunidad, sino que además circula en otros entornos mediados por el campo artístico, e incluso la relación comercial, tal como ya ha pasado con los tapices y los bordados, en un futuro se puede prever un trabajo de colaborativo entre los pintores de la comunidad y otros actores, estableciendo incluso un escenario de cocreación, propio de las prácticas actuales del arte y del diseño, que además reafirman el trabajo comunitario que prima en este grupo indígena, y que incluso permitiría recuperar algunas prácticas tradicionales sobre la preparación de pigmentos o uso de materiales que con los años se han ido dejando de lado.

Finalmente, esta microbiografía del tambor salasaca se constituye en un recurso adicional para la investigación y la educación sobre los saberes salasacas, que no solo la comunidad, sino también quienes estén relacionados con los campos de la historia, la antropología, la arqueología, las artes y el diseño pueden considerar como base o recurso de comparación para el estudio de otros objetos y artefactos culturales.

Agradecimientos

Hacemos extensiva nuestra gratitud a la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo - Argentina, que por medio de una beca académica

dentro del programa de Posdoctorado Multidisciplinar en Diseño ha impulsado el desarrollo de este trabajo. Asimismo, a la Universidad Técnica de Ambato - Ecuador, que ha brindado las facilidades para que las autoras realicen el presente estudio, mismo que dio origen al proyecto de investigación titulado “Diseño y memoria. Sentidos expuestos en la iconografía salasaca”.

Referencias

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad Latinoamérica: El sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez, F. A. (2016). Polílogo de saberes en el diseño industrial: intuición, técnica, tecnología y ciencia desde el diseño del Sur. En C. I. Mora (Ed.), *II Bienal Tadeísta de Diseño industrial. Encuentros cardinales: acentos y matices del diseño* (pp. 91-113). Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Appadurai, A. (Ed.). (1986). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo.
- Appadurai, A. (1996). *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce-FCE.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Gustavo Gili.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Prentice Hall.
- Bovisio, M. A. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 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*. University of Chicago Press.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros* (2ª ed.). Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular* (1ª ed.). Ariel.

- Estermann, J. (1998). *Filosofía andina*. Abya-Yala.
- García, N. (1987). Narciso sin espejos. La cultura visual después de la muerte del arte culto y del popular. Ponencia en *Conferencia Internacional de CLASO: "Identidad latinoamericana, modernidad y posmodernidad"*. Buenos Aires.
- García, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García, N. (2005). *Diferentes, desiguales o desconectados*. Gedisa.
- García, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- Golvano, F. (1998). Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, 291-304.
- Grüner, E. (2011). *Nuestra América y el pensar crítico: fragmentos del pensamiento crítico de Latinoamérica y el Caribe* (1a ed.). CLACSO.
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. Siglo XXI.
- Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge.
- Larrea, A. D. (2020). *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 doctoral). Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/tesisdoctoral_larrea.html
- Larrea, A. D. (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"* (pp. 95-109). Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/1037_libro.pdf
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Cátedra.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Ediciones Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.
- Miller, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Blackwell.
- Miller, D. (1998). *A Theory of Shopping*. Cornell University Press.

- Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM Ediciones.
- Moulian, T. (1998). *El consumo me consume*. LOM Ediciones.
- Ochoa, A. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Duke University Press.
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ediciones Tinta Limón.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ariel.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Siglo Veintiuno Editores.
- Turner, V. (2019). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI.
- Villalobos, A. y Ortega, C. (2012). Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación. *Ra-Ximhai*, 8(3), 33-47.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica*. CENGAGE Learning.

Cómo citar: Larrea, A. D. y Medina, A. K. (2024). La “mama tambora”: microhistoria de las pinturas realizadas sobre los tambores de la comunidad Salasaca. *Revista Kepes*, 21(29), 213-236.