



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

***El tatuaje como medio de representación de la iconografía popular del
Ecuador***

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Visuales

AUTOR: Pablo Javier Siguencia Luna

C.I.: 0302175328

DIRECTOR: Dr. Julio César Mosquera Vallejo

C.I. 0101384196

Cuenca – Ecuador

06 de mayo de 2019



Resumen

El presente trabajo de titulación propone utilizar la iconografía popular del Ecuador como fuente de inspiración para su representación mediante tatuajes artísticos. Con este fin se investigó en torno al ícono de la cultura popular conocido como Diablo Huma, Aya -Huma o Diabluma. El personaje en cuestión se inscribe dentro de la tradición de los danzantes en las celebraciones religiosas populares del Ecuador, y de manera particular en la Fiesta del Sol o Inti Raymi, en la comunidad de San Pedro de Cayambe. Para su representación se analizó tanto el contexto general de la fiesta como su simbolismo cultural, además de las coplas vinculadas con la música de la celebración. En el diseño del tatuaje se tomaron en cuenta elementos tanto visuales como lingüísticos, de manera que se logró sintetizar en su diseño el simbolismo festivo y telúrico del personaje, acompañado de grafismos que rescatan la tradición oral de dicha celebración.

Palabras clave: Tatuaje artístico. Diabluma. Iconografía popular. San Pedro de Cayambe. Ecuador.



Abstract

This project proposed the usage of popular iconography of Ecuador as a source of inspiration for the design of artistic tattoo work. To do so, a research on a popular icon of Ecuadorian culture, namely the *Diabluma*, was pursued. This character belongs to the *Danzante* traditions of the popular religious celebrations in this country, and particularly, to the Sun Festivities or Inti Raymi, held in the community of San Pedro de Cayambe. In order to create an artistic design based upon this character, the general context of the celebration was analyzed together with several cultural and symbolic aspects, as well as the associated musical traditions. In this way, both visual and linguistic aspects were included so that an artistic outcome was achieved by synthesizing the different aspects regarding the telluric and festive symbolism of the *Diabluma*, along with lettering that reflects the oral traditions of this celebration.

Palabras clave: Tattoo art. Diabluma. Popular iconography. San Pedro de Cayambe. Ecuador.



Índice

Líneas de investigación	12
CAPÍTULO I	14
EL TATUAJE COMO LENGUAJE ARTÍSTICO	14
I.1 El tatuaje y sus técnicas	14
I.1.1 Tatuaje cosido.....	14
I.1.2 Técnica de corte o escarificación	15
I.1.3 Técnica de puntura.....	17
<i>I.1.3.1 Técnica Tebori</i>	17
<i>I.1.3.2 Técnica de puntura mecánica</i>	18
I.1.4 Equipo necesario para efectuar un tatuaje.....	19
I.1.5 Estilos de tatuaje.....	22
I.1.5.1 Tatuaje maorí	22
I.1.5.2 Tatuaje tradicional japonés o Irezumi	24
<i>I.1.5.3 Tatuaje tradicional americano</i>	25
I.1.5.4 Neotradicional	26
<i>I.1.5.5 New School o Nueva Escuela</i>	27
<i>I.1.5.6 Tatuaje en negro, neotribal o blackwork</i>	28
<i>I.1.5.7 Tatuaje geométrico</i>	29
<i>I.1.5.8 Puntillismo</i>	30
I.1.5.9 Trash Polka.....	31
<i>I.1.6.0 Realismo fotográfico o hiperrealismo</i>	32
<i>I.1.6.1 Realismo abstracto o surrealismo</i>	33
I.1.6.2 Acuarela	34
I.1.6.3 Bosquejo.....	35
I.1.6.4 Tatuaje biomecánico.....	36
I.2 El tatuaje como una forma de arte contemporáneo	37
I.3 Exponentes del tatuaje artístico	39
• Bob Tyrrell, Estados Unidos	43
• Dmitriy Samohin, Ucrania	44
• Nick Baxter, Inglaterra	44
• Xoil (Francia)	45
• Paul Booth, Estados Unidos	47



• Ael Lim, Singapur	48
• Víctor Portugal, Uruguay	49
• George Mavridis, Grecia	49
• Robert Hernández, Polonia	50
II.1 Imaginarios culturales e imaginarios visuales	51
II.2 Representaciones visuales e iconografía de la cultura popular	52
II.3 El habla y los dichos en la música popular	55
II.4 Expresiones del habla popular del Ecuador	56
III.1 Conceptualización de la obra	60
III.1.1 Características del personaje del Diablo-Huma.....	60
III.1.2 Simbolismo del personaje del diablo-huma.	67
III.2 La música de la fiesta de San Pedro de Cayambe y su relación con el habla popular	70
III.3 Técnicas y contenidos	75
III.3.1 Contenidos.	75
III.3.2 Técnicas.	76
III.4 Registro del proceso de elaboración de la obra gráfica.	78
Conclusiones	89
Anexos	91
Bibliografía	92

Índice de figuras

<i>Figura 1.</i> Tatuaje cosido.....	15
<i>Figura 2.</i> Escarificación	16
<i>Figura 3.</i> Agujas para tatuar	19
<i>Figura 4.</i> Máquina neumática.....	20
<i>Figura 5.</i> Agujas para delineado	21
<i>Figura 6.</i> Tatuaje tradicional maorí.....	23
<i>Figura 7.</i> Horiyoshi III	25
<i>Figura 8.</i> Tatuaje tradicional americano	26
<i>Figura 9.</i> Tatuaje de estilo neo-tradicional. Autor: Eric Moreno.....	27
<i>Figura 10.</i> Tatuaje de la Nueva Escuela. Autora: Chiara Semeraro.....	28
<i>Figura 11.</i> Tatuaje <i>blackwork</i> . Autora: TaniaMaía.....	29
<i>Figura 12.</i> Tatuaje geométrico. Autor: Chaim Machlev.	30
<i>Figura 13.</i> Tatuaje <i>dotwork</i> . Autor: Bang Bang.	31
<i>Figura 14.</i> Tatuaje trashpolka.....	32
<i>Figura 15.</i> Tatuaje hiperrealista.Autor: Yomico Moreno.	33



<i>Figura 16.</i> Realismo abstracto. Autor: Charles Huurman.	34
<i>Figura 17.</i> Tatuaje acuarela. Autor: Ondrash Znojmo.	35
<i>Figura 18.</i> Tatuaje bosquejo. Autor: Inez Janiak.	36
<i>Figura 19.</i> Tatuaje biomecánico.	37
<i>Figura 20.</i> Tatuaje biomecánico.	37
<i>Figura 21.</i> Tatuaje realizado por Yoshikito Nakano.	40
<i>Figura 22.</i> Tatuaje realizado por Tania Maía. Brasil.	41
<i>Figura 23.</i> Tatuaje de Andrés Cruz. Brasil.	42
<i>Figura 24.</i> Tatuaje de María Lucero. México.	43
<i>Figura 25.</i> Tatuaje de Bob Tyrrell. Estados Unidos.	43
<i>Figura 26.</i> Tatuaje de Dmitry Samohin.	44
<i>Figura 27.</i> Tatuaje de Nick Baxter. Inglaterra.	44
<i>Figura 28.</i> Tatuaje de Xoil. Francia.	45
<i>Figura 29.</i> Tatuaje de Yomico Moreno. Venezuela.	46
<i>Figura 30.</i> Tatuaje de Alex Bruz. Venezuela.	46
<i>Figura 31.</i> Tatuaje de Stefano Alcántara. Perú.	47
<i>Figura 32.</i> Tatuaje de Paul Booth. Estados Unidos.	48
<i>Figura 33.</i> Tatuaje de Ael Lim. Singapur.	48
<i>Figura 34.</i> Tatuaje de Víctor Portugal. Uruguay.	49
<i>Figura 35.</i> Tatuaje George Mavridis. Grecia.	49
<i>Figura 36.</i> Robert Hernández. Polonia.	50
<i>Figura 37.</i> Uriel Rangel. México.	50
<i>Figura 38.</i> Íconos populares del Ecuador.	51
<i>Figura 39.</i> Representación de Venus de Valdivia.	52
<i>Figura 40.</i> Representaciones gráficas de ícono de Venus de Valdivia.	53
<i>Figura 41.</i> Logos de marcas ecuatorianas.	54
<i>Figura 42.</i> Representación gráfica de dichos del habla ecuatoriana.	57
<i>Figura 43.</i> Personajes de las fiestas de San Pedro de Cayambe. Tomás Aletto, 2007.	59
<i>Figura 44.</i> Diablumas danzando.	60
<i>Figura 45.</i> Diablumas con máscaras tejidas.	61
<i>Figura 46.</i> Diabluma. Fiesta del Inti Raymi en San Pedro de Cayambe.	63
<i>Figura 47.</i> Diablumas en fiestas de Imbabura. Autor: Luis Mariño Carrera.	64
<i>Figura 48.</i> Personajes disfrazados de diablumas con máscaras en primer plano.	65
<i>Figura 49.</i> Máscara de Aya-huma. 1939.	67
<i>Figura 50.</i> Máscaras antiguas de Aya-huma.	69
<i>Figura 51.</i> Músicos populares en fiestas de Cayambe.	70
<i>Figura 52.</i> Página de internet. Búsqueda de expresiones de danza del diablo huma.	78
<i>Figura 53.</i> Montaje de diseño para tatuaje (1).	79
<i>Figura 54.</i> Montaje de diseño para tatuaje (2).	79
<i>Figura 55.</i> Montaje de diseño para tatuaje (3).	80
<i>Figura 56.</i> Montaje de diseño para tatuaje (4).	80
<i>Figura 57.</i> Montaje de diseño para tatuaje (5).	81



<i>Figura 58.</i> Montaje de diseño para tatuaje (6).....	81
<i>Figura 59.</i> Montaje final de diseño para tatuaje (7).	82
<i>Figura 60.</i> Proceso de transferencia del diseño a papel hectográfico.	83
<i>Figura 61.</i> Proceso de preparación de materiales y mesa de trabajo.	83
<i>Figura 62.</i> Preparación del soporte del tatuaje.....	84
<i>Figura 63.</i> Proceso de tatuaje, primera sesión.....	84
<i>Figura 64.</i> Proceso de tatuaje, segunda sesión.	85
<i>Figura 65.</i> Proceso de tatuaje, tercera sesión.....	85
<i>Figura 66.</i> El autor en el proceso de tatuar el diseño de diabluma.	86
<i>Figura 67.</i> Tatuaje al término de la tercera sesión.	86
<i>Figura 68.</i> Proceso de tatuaje, cuarta sesión.	87
<i>Figura 69.</i> Obra final.....	88

Índice de tablas

Tabla 1. Expresiones y dichos populares del Ecuador.....	58
Tabla 2. Expresiones de las coplas de la Fiesta del Sol	74



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Pablo Javier Siguencia Luna en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "EL TATUAJE COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA POPULAR DEL ECUADOR", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 6 de Mayo de 2019

Una firma manuscrita en tinta azul que parece decir "Pablo Siguencia", escrita sobre una línea horizontal.

Pablo Javier Siguencia Luna

C.I: 0302175328



Cláusula de Propiedad Intelectual

Pablo Javier Siguencia Luna autor/a del trabajo de titulación “EL TATUAJE COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA POPULAR DEL ECUADOR”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 6 de Mayo de 2019

Pablo Javier Siguencia Luna

C.I: 0302175328



DEDICATORIA

Este trabajo de titulación va dedicado a mis padres, quienes con su ejemplo me inculcaron para alcanzar -sobre todas las cosas- lo que me propusiera en la vida.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis hermanos por su apoyo permanente.

Gracias a la vida por darme tanto.



Líneas de investigación

- Creación y producción en las artes y el diseño
- Diversidad multicultural ecuatoriana
- Fortalecimiento de identidades



Introducción

El presente proyecto de titulación consiste en la ejecución de una propuesta de tatuaje artístico con base en elementos icónicos de la cultura popular ecuatoriana.

Mediante este trabajo se busca integrar el habla popular y la iconografía de la cultura ecuatoriana en una propuesta artística que sintetice diversos aspectos de la cultura popular del Ecuador y que pueda aportar con elementos de nuestra identidad para el desarrollo de un trabajo visual aplicado a la disciplina del tatuaje en el medio, tanto local como nacional.

Para este fin se estudian en el primer capítulo las diversas manifestaciones y estilos de tatuaje, enfocados a su expresión como lenguaje artístico a través de la historia y las diferentes culturas del mundo. Se concluye este recorrido con un listado de referentes contemporáneos en la disciplina del tatuaje artístico.

En el segundo capítulo se realiza una revisión amplia de la iconografía y las expresiones del habla popular ecuatoriana, con énfasis en el estudio del diablo huma, la caracterización del personaje en el contexto de las Fiestas del Sol en Cayambe y su representación visual, conjuntamente con las expresiones de la tradición oral y musical que tienen lugar de forma paralela en dicha celebración. El estudio del simbolismo y de las características que hacen parte del personaje sirve de base para el posterior desarrollo de un diseño que sintetice las características del personaje y la fiesta.

En el tercer capítulo se presenta la conceptualización y el registro visual de la propuesta artística, que consiste en cada uno de los pasos concernientes a la creación del diseño mediante el ensamblaje de los distintos elementos estudiados en una composición que integra tanto elementos visuales como grafismos y que busca sintetizar el espíritu del personaje y la fiesta popular ecuatoriana.

El registro de la obra se presenta en fotografías en la sección de anexos.



CAPÍTULO I

EL TATUAJE COMO LENGUAJE ARTÍSTICO

I.1 El tatuaje y sus técnicas

El tatuaje es una expresión de arte e identidad de los pueblos de todo el mundo. Las técnicas y motivos desarrollados por cada pueblo varían tanto en el uso y desarrollo de instrumentos adecuados a estas prácticas como en su estética y diseños. Sin embargo, existen factores comunes a las diversas expresiones culturales que reflejan en temas como la identidad, el uso de elementos míticos y el adorno personal, aspectos universales de este arte presente en todas las latitudes.

A continuación se estudian algunas de las técnicas tradicionales del tatuaje alrededor del mundo.

I.1.1 Tatuaje cosido.

Los indígenas de Norteamérica desarrollaron el arte del tatuaje como un lenguaje visual destinado no solamente a comunicar, sino también a ejercer una serie de prácticas involucradas con la protección personal y la sanación, además de ser el vehículo de manifestación de estructuras tribales de organización social, y de una serie de rituales y creencias religiosas relacionadas con sus ancestros. Tan importante como lo ya mencionado, el tatuaje servía a estos pueblos como una forma de identidad tanto personal como grupal y como un sistema de transmisión de conocimientos y valores (Krutak, 2015).

La técnica utilizada por los Pueblos de los Lagos de Canadá (Gwich'in) al igual que en otros pueblos nativos de América del Norte es la del tatuaje cosido, que consiste en insertar una aguja con hilo empapado de tinta a nivel subcutáneo, lo cual permite crear patrones decorativos con diseños permanentes. Frei Njootli, es una artista Gwich'in que ha intentado recuperar esta tradición prácticamente perdida, pues considera que el tatuaje es una forma de expresar la



soberanía que posee la gente sobre sus cuerpos y de comunicar a la gente quiénes son y cuáles son sus orígenes (Tukker, 2016).

Acerca de esta técnica, Fernández (1988) menciona que en Asia septentrional se practica la misma técnica entre algunos pueblos como los ostíacos. El autor describe el método que consiste en pasar por debajo de la piel “(...) mediante la aguja, el hilo o tendón embebido en la sustancia colorante, siguiendo el dibujo que se quiera realizar. El hilo, al pasar, deja el rastro de color y así se consigue formar la figura tatuada” (Fernández J. , 1988).



Figura 1. Tatuaje cosido

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=w1xqBEk93rw>

I.1.2 Técnica de corte o escarificación.

La escarificación consiste en crear diseños sobre la piel mediante cortes, raspado, grabado o quemado de la misma, con efectos irreversibles. Es una técnica que en todas sus variantes implica un alto riesgo de infecciones y problemas asociados a la cicatrización de las heridas causadas por estos métodos (Pino F. , 2018). Sus orígenes se remontan a las tribus africanas, en las que la escarificación suele ser una práctica común en los ritos de paso de la niñez a la pubertad.

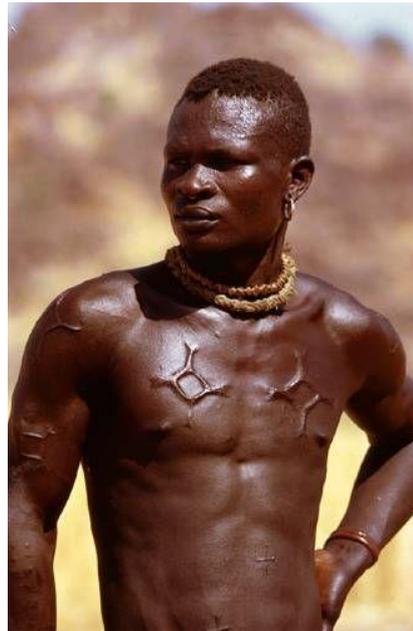


Figura 2. Escarificación

Fuente: Pino (2009)

Entre las variadas técnicas de escarificación se puede mencionar el *branding* o marcado, los cortes y las abrasiones. La técnica de *strike branding* recuerda la forma como se marcaba a animales y esclavos mediante el uso de una pieza de hierro candente en siglos pasados. En este caso, consiste en calentar al rojo vivo una pequeña pieza de metal en forma de cincel con la cual se presiona pequeñas porciones de piel de forma muy precisa y se van dejando marcas lineales que permiten realizar el trazado de un determinado diseño. Otras técnicas menos comunes son el *cold branding*, realizado con base de nitrógeno líquido; el *cautery branding* que usa un dispositivo que quema la piel mediante una corriente de aire que alcanza altas temperaturas; y el *laser branding* que graba diseños rápidamente sobre la piel con gran precisión (Pino F., 2018).

Entre las técnicas de escarificación mediante cortes se encuentran el *hatching* que realiza con la ayuda de un bisturí quirúrgico; la remoción de piel o *skin removal* también se realiza mediante el uso de un bisturí pero requiere de herramientas adicionales para retirar la piel. El *packing* se practica con menor frecuencia debido a los riesgos de contraer infecciones en la piel; tiene su origen en tradiciones de pueblos africanos quienes realizan cortes en la piel que



posteriormente son rellenados con diversas sustancias; esto hace que la cicatriz se dilate y en algunos casos –dependiendo con que fue rellenada– adquiera ciertas tonalidades de color. La técnica de *Ink rubbing* consiste en aplicar tintas a la piel previamente raspada; aunque los resultados no son los mejores con esta técnica.

I.1.3 Técnica de puntura.

Consiste en utilizar puntas de materiales diversos como espinas de vegetales o de peces, pedazos afilados de conchas marinas, y variedades de agujas metálicas con el fin de crear minúsculas aberturas en la piel en donde se deposita la tinta que permitirá colorear la piel. A partir de esta técnica se han derivado formas más eficientes o rápidas de tatuaje como la multipuntura (un instrumento con varias puntas que permite mayor rapidez en el trabajo), o la puntura mecánica que permite realizar hasta tres mil punciones por minuto, acortando notablemente el tiempo de ejecución de un tatuaje.

I.1.3.1 Técnica Tebori.

Esta técnica surgió entre los siglos XVIII y XIX en Japón y significa tallar, inscribir o esculpir a mano. En el campo del tatuaje el procedimiento no requiere máquina alguna y es completamente manual, usando para su ejecución únicamente tintas y agujas (Fernández T. , 2018). La técnica consiste en pinchar la piel utilizando agujas muy finas, mientras se ejerce presión sobre la piel con la mano que queda libre. Las agujas para realizar el Tebori poseen una agarradera de madera o metal; “(...) estas agujas son embebidas con la tinta y luego se punza la piel para ir perforándola e ir introduciendo la tinta” (Ibíd.). Los diseños característicos de la técnica Tebori incluyen imágenes de animales como tigres, dragones y el pez Koi, además de flores, demonios, y la imaginería característica del arte japonés; son tatuajes grandes que pueden cubrir ampliamente la superficie del cuerpo.



1.1.3.2 Técnica de puntura mecánica.

El principio con el que actúa la puntura mecánica es similar al de la técnica Tebori, con la diferencia de la optimización del tiempo por la rapidez del procedimiento que facilita el uso de una máquina. Los aparatos que se utilizan en la actualidad son fabricados en base del diseño original de Samuel O'Reilly. La máquina de tatuar es un instrumento de acero con agujas que pueden perforar la piel en una frecuencia que va de 50 a 3000 veces por minuto. Realiza un movimiento de arriba hacia abajo para perforar la epidermis a distintas profundidades e inyectar mientras tanto partículas de tinta de entre 0,6 y 2,2 milímetros. (Escarpeneter, 2016, pág. 1).

Para ejecutar el proceso de tatuaje mediante la técnica de puntura (sin máquina) se deberá seguir el siguiente procedimiento:

- a. Realizar un boceto del diseño elegido para transferirlo a la piel.
- b. Desinfectar la piel con alcohol y aplicar un anestésico local en spray si fuese necesario.
- c. Depilar la zona donde se va a realizar el tatuaje.
- d. Transferir el boceto mediante papel calco o transfer, o dibujarlo a mano alzada sobre la piel.
- e. Humedecer la aguja con el color deseado (se recomienda siempre iniciar con las áreas en negro) y proceder a realizar la punción y fijar la tinta a la dermis mediante un suave golpe con una varita a manera de martillo.



Figura 3. Agujas para tatuar

Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/418623727853444704/>

I.1.4 Equipo necesario para efectuar un tatuaje.

Tinta

La tinta utilizada para tatuar consiste en una mezcla de diferentes pigmentos y se encuentra disponible en múltiples gamas de colores. Existe una gran variedad de sustancias que entran en la composición de las tintas para tatuar. Los componentes básicos de una tinta son un agente portador o sustancia base (alcohol, agua purificada, glicerina, o una mezcla de las anteriores) a la cual se incorporan los diferentes pigmentos o colores. La sustancia base deberá permitir una mezcla adecuada, de características homogéneas y que pueda permanecer en condiciones estables a lo largo del tiempo.

Los pigmentos pueden provenir de fuentes vegetales o minerales. Así, por ejemplo, el color negro deriva del carbón y se considera de uso seguro porque no posee metales en su composición. El amarillo proviene del cadmio; el azul de las sales de cobalto; el rojo se obtiene tanto del hierro como del sulfuro de mercurio; el verde se obtiene del cromo; el violeta y el púrpura tienen como base el magnesio; y el blanco se origina en el zinc y el titanio (Tattoos, 2018).

En la actualidad existen amplias alternativas de compra en cuanto al origen de las sustancias y componentes de las tintas. De acuerdo a sus



diferentes formulaciones es posible encontrar en el mercado una amplia variedad de tintas para tatuar que ofrecen características de baja toxicidad y que son, además, hipo alérgicas; con excepción de los pigmentos rojos que no poseen estas características y que deben ser evitados por personas sensibles. Marcas como *Stable* y *Waverly Color*, por ejemplo, ofrecen tintas veganas con una base de glicerina y pigmentos vegetales. Se puede mencionar otras marcas de tintas como son *Radiant Ink*, *Electric Ink*, *Skin Colors*, *Intenze* y su *Fórmula 23 Original*, entre una variedad muy amplia de productos y formulaciones disponibles para la ejecución de las diferentes técnicas y adecuadas a las necesidades de los clientes.

Máquinas para tatuar

La máquina de tatuar es un dispositivo que consiste en una serie de bobinas electromagnéticas que impulsan una o más agujas que cuentan con depósitos de tinta por los que ésta fluye hacia la piel y que punzan a una frecuencia que puede variar de ochenta a ciento cincuenta oscilaciones por segundo. Las máquinas son operadas generalmente mediante pedales que permiten al artista dejar libres las manos para efectuar su labor. Su nivel de afinación permite realizar diseños complejos y delicados en casi cualquier zona del cuerpo humano, inclusive el rostro.

Otra variante más moderna de la máquina de bobinas es la máquina neumática que funciona en base de aire comprimido, con el que se calibra la máquina. Esta máquina se caracteriza por ser más ligera y silenciosa y se considera menos agresiva para el usuario (Fernández A. , 2015).



Figura 4. Máquina neumática

Fuente: <https://maquinasparatatuar.com.mx/blog/guias/partes-y-tipos-de-maquinas-para-tatuar/>

Agujas para máquinas de tatuar

Las agujas de tatuaje poseen diseños específicos para la función que cumplen en el desarrollo del diseño sobre la piel. Cada dispositivo para tatuar puede tener entre una y cuarenta y nueve agujas agrupadas en diferentes disposiciones y ángulos; mientras mayor sea el número de agujas, la huella o agujero que produce en la piel será proporcionalmente más grande. La aguja de tatuar consiste en una cabeza y una barra de acero sostenidos por un pequeño gancho. Existe la idea equivocada que concibe la aguja como un dispositivo cargado de tinta en su interior. Una manera simple de entender su mecanismo es visualizarla como una aguja de máquina de coser; así, en un movimiento similar a ésta, al bajar perfora la piel, y cuando sube se adhiere de tinta dentro del dispositivo que guarda los pigmentos (LeMay, 2008).

La aguja para delineado o *Round Liner* se utiliza para dibujar los contornos de los diseños y líneas en general. Puede llegar a tener hasta 20 agujas. Las agujas para sombreado, difuminado y rellenado se conocen como *Round Shader*, *Magnum* y *Magnum Curve*, cada una de estas con variantes en la forma de agrupación de las agujas y su número, que en el primer caso va de 3 a 30, y en los dos últimos de 5 a 49 (Fernández A., 2017). Otra aguja es la denominada *Flat*, la cual “se compone de agujas generalmente soldadas lado a lado sin espacio entre ellas. Usado para degradados, sombreados, difuminados y demás detalles del tatuaje. El número de agujas va desde 4 a 11” (Ibíd., pág. 1).



Figura 5. Aguja para delineado

Fuente: <https://www.tatuantes.com/tipos-de-agujas-para-tatuar/>



Autoclave

Se denomina así al equipo de esterilización del instrumental que se utiliza para tatuar. Funciona mediante el uso de vapor intenso emitido a altas temperaturas y presión; mediante este proceso se eliminan posibles contaminaciones transmisibles por patógenos de diversa naturaleza, o por vía sanguínea.

Guantes

El uso de guantes de látex se recomienda como medida de profilaxis en todos los procesos de tatuaje.

Ungüento y vendas

Se usan gasas y vendas estériles, al igual que ungüentos antibióticos como profilaxis para evitar posibles complicaciones posteriores al proceso de tatuaje.

I.1.5 Estilos de tatuaje.

A lo largo de la historia de la humanidad diferentes pueblos han desarrollado estilos propios, que caracterizan a sus culturas y que expresan su forma de entender el mundo. En el panorama contemporáneo permanecen estas técnicas y diseños, agrupados bajo el nombre de tribal, aunque no todas las formas de tatuaje tradicional entran bajo esa categoría, como en el caso del tatuaje japonés. Junto a estos referentes del tatuaje tradicional existen una variedad de estilos y propuestas contemporáneas de las cuales se revisan algunas de las más populares a continuación.

I.1.5.1 Tatuaje maorí.

El arte del tatuaje tiene una larga tradición que se remonta a los albores de las culturas polinésicas en las islas del Pacífico sur, tales como Hawaii, Samoa y Nueva Zelanda, en donde el cultivo de este arte se relaciona a prácticas



ancestrales de carácter religioso. En la cultura maorí el tatuaje cumple, además, un papel de identificador personal mediante el cual la persona va generando una especie de historia propia a través de las marcas y símbolos que van ocupando su cuerpo a lo largo de su vida. En el tatuaje maorí la imaginería posee un estilo geométrico con patrones muy elaborados de gran belleza; sin embargo su uso tiene sobre todo un valor funcional dentro de la cultura. Por ejemplo:

- Para representar el valor o el coraje a través de rituales dolorosos, lo que servía como ritos para entrar en la edad adulta o de preparación para nuevas etapas en la vida de la persona.
- Para ser usados como protección, tanto en un sentido espiritual como para asustar a sus enemigos.
- Como una forma de registrar eventos de la vida del individuo.
- Usados para revelar a qué profesión, familia, jerarquía o casta pertenece la persona.



Figura 6. Tatuaje tradicional maorí

Fuente: <https://www.vix.com/es/btg/bodyart/2008-04-01/946/tatuajes-maories>



1.1.5.2 Tatuaje tradicional japonés o Irezumi.

El tatuaje japonés se remonta a una larga tradición de dos mil años en la historia, registrándose ya un propósito decorativo en el período conocido como Yayoi (300 a. C.-300 d. C.) y más tarde durante el periodo Kofun (250–538 d. C.) aunque de forma paralela surge también una apreciación negativa respecto de estas prácticas. Siglos más tarde, durante el período Edo, entre los años 1600 y finales de 1800 se revitaliza su práctica alcanzando los niveles de maestría que dictarían las pautas a seguirse en el resto del mundo.

Durante largo tiempo la práctica del tatuaje fue estigmatizada en Japón; especialmente a inicios del período Meiji, obligando a los tatuadores a sumirse en el anonimato y la clandestinidad. Solamente avanzado ya el siglo XX, en el año de 1945 se legalizó la práctica del tatuaje aunque durante mucho tiempo se mantuvo el estigma que lo asociaba a prácticas criminales o costumbres asociadas a personajes marginados. “Durante muchos años, los tatuajes tradicionales japoneses fueron asociados a la Yakuza, la mafia más famosa de Japón y en muchos lugares como baños públicos o gimnasios todavía tienen prohibida la entrada a clientes tatuados.” (Haberle, 2017).

El estilo fácilmente reconocible del tatuaje japonés que cubre grandes porciones del cuerpo humano se denomina como Irezumi. Es un estilo rico en detalles profusamente representados en ricos colores. Su práctica se basa en una serie de normas estrictas o lineamientos apegados a la tradición que indican no solo las temáticas sino también la forma de aplicación sobre distintas zonas del cuerpo y las diferentes combinaciones de motivos. Se pueden mencionar por ejemplo: “(...) tatuar las representaciones de Buda sólo por encima de la cintura y combinar ciertos animales con determinadas flores. Los diseños más comunes incluyen peces koi, flores de loto, dragones y otras figuras tradicionales con un significado espiritual muy profundo.” (Haberle, 2017).

Existen notables exponentes del tatuaje tradicional japonés, entre éstos Horiyoshi III, quien trabaja con la técnica ancestral del Irezumi, o el tatuador conocido como Horitata, cuya obra se inspira en el estilo de tatuaje del período Edo (1600-1868), considerada como la edad de oro del tatuaje en Japón.



Figura 7. Horiyoshi III

Fuente: <https://medium.com/@dotpablo/>

1.1.5.3 Tatuaje tradicional americano.

El tatuaje tradicional americano de la *Old School* tuvo su auge alrededor de 1950 y sus raíces se nutren del tatuaje japonés, del que derivan sus técnicas. “La técnica combina colores vívidos e iconografía cercana al mundo de los marineros (anclas, barcos, botellas de licor, sirenas, golondrinas, etc.) o con el imaginario estadounidense (águilas americanas, cherokees, etc.), aunque no exclusivamente.” (Haberle, 2017).

En el tatuaje de la Old School se siguen de manera tradicional ciertas técnicas con un manejo estricto del diseño, como ser el uso de un trazado grueso



en los contornos para definir imágenes bidimensionales muy nítidas en su diseño, coloreadas en tonos vivos haciendo uso de una paleta limitada que emplea preferentemente colores como el amarillo, el rojo y el negro. Entre los primeros exponentes de este estilo se encuentra Norman Collins, a quien se conoce también como Sailor Jerry en el mundo del tatuaje y de quien se dice que fue “el primer tatuador occidental en aprender de los grandes maestros japoneses de la disciplina” (Haberle, 2017). Junto a Collins los principales exponentes de la *Old School* fueron Herbert Hoffmann, Amund Dietzel, Bert Grimm, y Bob Shaw.



Figura 8. Tatuaje tradicional americano

Fuente: <https://labellasolera.com/blog/tatuaje-tradicional/>

1.1.5.4 Neotradicional.

El estilo neotradicional deriva de los tatuajes de la llamada ***Old School***. El aporte de los artistas modernos enriquece al tatuaje tradicional en aspectos como los degradados de color, el uso de una paleta enriquecida con una diversidad de colores incluido el blanco; y en el aspecto formal aunque permanece el uso distintivo de los contornos gruesos en el dibujo y la vivacidad de los colores, se añaden por otra parte nuevos diseños ampliados a otro tipo de temáticas menos tradicionales. Entre unos de los exponentes más destacados en este estilo encontramos a la tatuadora María Lucero Sáenz de México y Eric Moreno de España.



Figura 9. Tatuaje de estilo neo-tradicional. Autor: Eric Moreno.

Fuente: <https://culturetattoo.com/eric-moreno/>

1.1.5.5 New School o Nueva Escuela.

El estilo de tatuaje de la nueva escuela conserva el uso de las líneas gruesas para el dibujo del contorno de las imágenes, pero fuera de este rasgo característico, la manera como utiliza el color es sumamente rica tanto en variedad como en las técnicas que aplica para lograr efectos de volumen, degradado, sombras y contrastes, habiendo superado el uso limitado de los colores de la *Old School*.

Esta técnica usa, además, muchas referencias de la denominada estética graffiti, que ha sido definida por Pozuelo (1992, pág. 138) en sus aspectos



formales como un estilo caracterizado por “Sus numerosos rasgos comunes y explícitamente compartidos con otras formas de expresión icono-textual como el comic, el cine, la música, la cartelística, la televisión, el diseño gráfico (...) que utiliza, combina, distorsiona y transforma (...) hasta conformar renovadas peculiaridades.”(Como se cita en de Diego, 1997). Entre los numerosos exponentes de este estilo se encuentran los españoles Chiara Semeraro Jota Paint, Victor Chil y, en Francia, Xoil.



Figura 10. Tatuaje de la Nueva Escuela. Autora: Chiara Semeraro.

Fuente: <https://www.saudadetattoobcn.com/portfolio-category/chiara-semeraro/>

1.1.5.6 Tatuaje en negro, neotribal o blackwork.

Este tipo de tatuajes se realizan mediante la aplicación exclusiva de tinta de color negro. Se caracterizan por cubrir áreas completas de la piel con este color solamente, además de enfocarse en el diseño de figuras basadas en patrones geométricos de gran complejidad que buscan adecuarse al flujo natural de las líneas corporales. El tatuaje en negro es conocido también por el nombre de neotribal debido a que en algunos casos usa como fuente de inspiración diseños étnicos como los de las tribus polinésicas para el desarrollo de diseños en los que se integran otros conceptos gráficos contemporáneos.

Por su uso abundante del color negro ha sido utilizado también como recurso estético para la solucionar el problema de viejos tatuajes que se requiere



cubrir o tapar con un diseño que se encuentre más a gusto del usuario. Una exponente notable del blackwork en Latinoamérica es la artista brasileña Tania Maía.



Figura 11. Tatuaje *blackwork*. Autora: TaniaMaía

Fuente: <https://inkstinct.co/studio/tania-maia-tattooart-lima>

1.1.5.7 Tatuaje geométrico.

Es un estilo de tatuaje contemporáneo que consiste en realizar de forma exclusiva cualquier tipo de diseño geométrico. Sus formas pueden estar inspiradas en formas geométricas puras o en diseños provenientes de culturas ancestrales, al igual que en todo tipo de símbolos, formas y diseños de la naturaleza, elementos de la arquitectura clásica, las ciencias, la música u otro tipo de composiciones abstractas. Admiten el uso de colores variados aunque existe una preferencia por el uso del negro, en cuyo caso coincidiría –al usar temáticas de culturas aborígenes o ancestrales- con el estilo denominado como neotribal.

Diseños de uso frecuente son todas las simbologías relacionadas con el uso del triángulo, flechas, estrellas y símbolos complejos derivados de éstas como el sello de Salomón, y una variedad de figuras de la disciplina conocida como

geometría sagrada. Exponentes de este estilo son Chaim Machlev, de Alemania y Jaim Machlevcrea.



Figura 12. Tatuaje geométrico. Autor: Chaim Machlev.

Fuente: <https://www.pinterest.es/descalmada/chaim-machlev/?lp=true>

1.1.5.8 Puntillismo.

Conocido también como *dotwork* por su nombre en idioma inglés, este estilo recuerda el detalloso y colorido arte del pintor impresionista francés Georges Seurat; con la diferencia que, en el caso del tatuaje, cada uno de los miles de minúsculos puntos son tatuados generalmente en gamas de grises o en negro, favoreciendo de esta manera el manejo de los volúmenes y las sombras. El puntillismo es una técnica que, por su nivel de detalle y precisión, requiere el máximo esmero y paciencia por parte del tatuador. Los diseños que se ven favorecidos en la aplicación de esta técnica son los retratos. También se encuentran diseños abstractos o con patrones geométricos repetitivos como los mandalas.



Figura 13. Tatuaje dotwork. Autor: Bang Bang.

Fuente: <https://www.tattooers.net/es/bang-bang/tatuaje-brazo-ojo-dotwork/14706/>

1.1.5.9 Trash Polka.

Es una tendencia o estilo de creación relativamente reciente y cuyo origen se sitúa en Alemania. En el año 2014 Simone Plaff y Volko Mersch, crearon un estilo al cual denominaron como “una mezcla de realismo y basura: lo natural y lo abstracto, el pasado y el futuro” (Haberle, 2017).

Sus formas impactantes semejan una especie de collage en el que predominan casi siempre el rojo y el negro como colores característicos. Esta propuesta “combina formas geométricas, manchas de pintura, siluetas o retratos, espacios vacíos formando figuras, brochazos, líneas sueltas y letras (...) orden y desorden, realismo y manchones” (Haberle, 2017).



Figura 14. Tatuaje trashpolka.

Fuente: <http://elartedelapiel.com/simone-pfaff-y-volker-merschky/>

1.1.6.0 Realismo fotográfico o hiperrealismo.

La técnica del hiperrealismo aplicada en el campo del tatuaje se fundamenta en los mismos principios que aplican a la pintura, es decir que todo aquello que busca representar debe poseer un alto grado de semejanza con la realidad. Este tipo de tatuaje requiere de un trabajo complejo y detallado en el que se busca alcanzar ese nivel de realismo deseado gracias a la aplicación de capas sucesivas de color con el fin de alcanzar el nivel de detalle y las tonalidades y volúmenes exactos para cada representación o diseño.



Su realización puede requerir más de una sesión de trabajo y el uso de una variedad de agujas que permite lograr acabados específicos en cada zona como las áreas de sombra, los contornos y los rellenos de áreas con amplia aplicación de color. Brillantes exponentes de este estilo son Uriel Rangel, de México; Yomico Moreno de Venezuela; y Bob Tyrrell de los Estados Unidos.



Figura 15. Tatuaje hiperrealista. Autor: Yomico Moreno.

Fuente: <https://www.inkedmag.com/tattoos-3/yomico-moreno-tattoo>

1.1.6.1 Realismo abstracto o surrealismo.

El estilo de tatuaje conocido como realismo abstracto fue reconocido por ese nombre por el tatuador Charles Hurrman en el año 2013 con ocasión de referirse a sus propias creaciones. “Al no poder encontrar un término ya establecido que encajara, decidió referirse a ellos con un término ya utilizado en el lenguaje de las Bellas Artes pero nunca antes aplicado para definir tatuajes.” (Haberle, 2017).

El realismo abstracto consiste en una fusión de arte abstracto e hiperrealismo en donde se funden imágenes oníricas o fantasiosas como las que

caracterizan al surrealismo junto a representaciones figurativas de la realidad.



Figura 16. Realismo abstracto. Autor: Charles Hurman.

Fuente: <https://www.pinterest.com/sxymexi613/charles-hurman-tattoos/>

1.1.6.2 Acuarela.

Pese a su aparente sencillez esta técnica es compleja en su realización pues requiere de un conocimiento preciso acerca de la aplicación del color para lograr el clásico efecto de transparencia propio de la acuarela aunque en un medio completamente diferente como la piel. Su apariencia en el tatuaje se asemeja al efecto difuminado que logra un pincel sobre el papel; los colores y las formas se esparcen sobre la piel con reminiscencias de una dispersión provocada por el agua.

En la aplicación de esta técnica juega un papel fundamental la calidad de los materiales a usar; especialmente en el caso de las tintas se debe considerar el uso de productos de excelente calidad que contrarresten la tendencia natural de

este tipo de trabajo a desvanecerse con el paso del tiempo. El artista checo Ondrash Znojmo es uno de los mejores exponentes de esta forma de tatuaje.



Figura 17. Tatuaje acuarela. Autor: Ondrash Znojmo.

Fuente: <http://www.ondrash.com/index2.php>

1.1.6.3 Bosquejo.

Como su nombre lo indica, este tipo de tatuaje semeja a un boceto artístico en el que aún se pueden observar las líneas o trazos originales del dibujo o diseño formando parte de la composición final de la obra tatuada. Esta es una forma contemporánea de tatuaje que se ha desarrollado en las últimas décadas y que Haberle (2017) describe como un estilo que “simula ser un dibujo sacado del cuaderno de un artista, en los que es usual que una imagen esté rodeada de las líneas guía que ayudaron a trazarla o que esté coloreada a medias (...).” Entre sus mayores exponentes se encuentran Andrés Cruz, y la artista polaca Inez Janiak.



Figura 18. Tatuaje bosquejo. Autor: Inez Janiak.

Fuente: <https://mymodernmet.com/inez-janiak-tattoos/>

1.1.6.4 Tatuaje biomecánico.

El tatuaje biomecánico se inspira en la anatomía humana y la fusiona con representaciones de máquinas imaginarias que aparecen incrustadas o albergadas dentro de diferentes partes del cuerpo como si se tratase de representar hombres-máquinas en funcionamiento, donde todo tipo de aparatos mecánicos como pistones que entretejen sus metales con músculos y tendones. Se dice que la estética de la película Alien, dirigida por Ridley Scott en 1979 fue la base de la inspiración para este estilo.



Figura 19. Tatuaje biomecánico.

Fuente: <https://improb.com/best-biomechanical-tattoos-for-men/>



Figura 20. Tatuaje biomecánico.

Fuente: <https://improb.com/best-biomechanical-tattoos-for-men/>

I.2 El tatuaje como una forma de arte contemporáneo

Existe una patente dificultad y complejidad en cualquier intento de definir qué es arte y qué no lo es. Aumont (1998) aborda esta problemática y encuentra dos dificultades: la primera se da en el plano social y en el protagonismo de quienes encarnan la condición de artistas; la segunda "(...) está vinculada con la diversidad de prácticas llamadas arte y la dificultad para comprenderlas como 'uno solo y el mismo ejercicio de 'el arte'" (Como se cita en Walzer-Moskovic, 2015, pág. 465).



En su ensayo *El arte en el discurso de los tatuadores* Alejandra Walzer-Moskovic (2015) analiza la vinculación del tatuaje con el arte a través de una serie de entrevistas realizadas a tatuadores de diversa procedencia y experiencia. A partir de este diálogo llega a las siguientes conclusiones:

- El tatuaje ha alcanzado las dimensiones de un movimiento artístico.
- Son los resultados de cada trabajo los que determinan su calidad artística (no todo tatuaje alcanza esta calidad)
- El nivel artístico está relacionado con la creatividad, la originalidad del tatuaje y el dominio técnico tanto en el dibujo como en el manejo de las técnicas propias del tatuaje (lo opuesto sería la copia, lo artesanal)
- “La traslación de géneros pictóricos es vista como innovación y maestría en su traducción estilística y técnica sobre la piel” (WalzerMoskovic, 2015).

Las particularidades del tatuaje tales como su indeleble permanencia sobre la piel o su condición de privacidad o pertenencia a un individuo en particular, contrastan con las formas del arte tradicional, realizado en soportes inertes, colectivizado a través de exposiciones públicas y demás. Sin embargo, pese a su aparente condición de privacidad, Martínez Rossi (2011) apela precisamente al uso de la piel como una superficie en la que cada cultura y sociedad se ven proyectadas y donde “irónicamente, esta revelación a través del cuerpo, a nivel de superficie, cala en lo más hondo de cada sociedad y cultura”. La piel se transforma de esta manera en una “superficie simbólica, lugar de inscripción que desborda lo meramente biológico y se activa como texto” (Como se cita en Walzer-Moskovic, 2015, pág. 479).

La piel activada como texto autobiográfico es el tema que tratan Oksanen y Turtiainen (2005) en un estudio en el que abordan la paradoja del cuerpo como sujeto de significado y objeto de juicio. De acuerdo a estas autoras el cuerpo se parcela como un mapa de significaciones y relatos donde el tatuaje obra como un elemento de poder político y un ejercicio de narrativa visual. Esta visión se corresponde con la sociología del cuerpo, enfoque que considera al tatuaje como una forma de auto-expresión y de ejercer política a través del cuerpo o *'body politics'*, (Oksanen & Turtiainen, 2005, pág. 112), hecho que reafirma la práctica del tatuaje dentro de las formas del arte contemporáneo.



La exposición realizada en el año 2013 por el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, denominada *Tendencias, Artistas y Estudios del Tatuaje*, presenta una visión del tatuaje como un ejercicio que integra la cultura popular y el arte contemporáneo, y que propone al cuerpo como un lienzo o una galería ambulante, afirmando de esta manera la vocación artística del tatuaje, además de destacar la preparación cada vez más rigurosa que ostentan los artistas tatuadores que presentan sus obras en esta exhibición. El documento reseña el trabajo de hombres y mujeres residentes en Bogotá al igual que su filosofía de vinculación con este arte. (MAC, 2013).

I.3 Exponentes del tatuaje artístico

- **Yoshihito Nakano (1946-)**

Conocido también como Horiyoshi III, es un artista del tatuaje que maneja la técnica tradicional japonesa denominada como horishi, y los tatuajes de cuerpo entero conocidos como "irezumi" o "Horimono". Se formó bajo la guía del legendario tatuador Yoshitsugu Muramatsu, también conocido como "Shodai Horiyoshi de Yokohama" (Breuer, 2011).



Figura 21. Tatuaje realizado por Yoshikito Nakano.

Fuente: (Breuer, 2011)

- **Tania Maía** (Brasil)

El trabajo de esta artista se caracteriza por el uso de motivos geométricos en sus diseños, junto con el denominado *blackwork*, que consiste en la utilización de tinta negra únicamente para la elaboración de diseños que resultan así en composiciones de trazos limpios y concisos de grandes cualidades estéticas (Pino F., 2009).

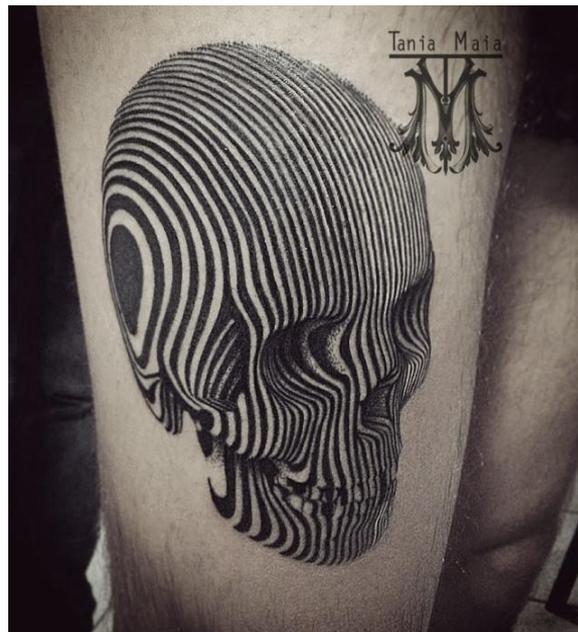


Figura 22. Tatuaje realizado por Tania Maia. Brasil.

Fuente: <https://www.pinterest.cl/pin/622974560924844203/>

- **Andrés Cruz** (Brasil)

También conocido por el nombre de “PAZ”, Andrés Cruz es uno de los más originales exponentes tatuaje artístico en Latinoamérica, con un trabajo que ha sido considerado fuera de lo convencional por el manejo de una técnica que logra la apariencia de un boceto artístico dibujado de manera casual. Esta técnica de apariencia accidental logra resultados únicos y de gran originalidad, hecho que ha dado lugar a que Andrés Cruz sea considerado como uno de los grandes exponentes del tatuaje artístico contemporáneo (Pino F., 2009).



Figura 23. Tatuaje de Andrés Cruz. Brasil.

Fuente: <https://www.pinterest.cl/andrebuk/>

- **María Lucero Sáenz (México)**

Esta artista mexicana se inclina por una forma de trabajo que se desplaza entre lo neo tradicional e hiperrealista, con un muy personal estilo en el uso de las texturas y el color que la destaca en el campo del tatuaje artístico en su país.



Figura 24. Tatuaje de María Lucero. México.

Fuente: http://inkonsky.es/Maria_Lucero_Saenz/

- **Bob Tyrrell, Estados Unidos**

Dentro de la misma línea del hiperrealismo se destaca el tatuador Bob Tyrrell, cuyos trabajos se caracterizan por la gran maestría en el manejo de los negros y grises. Su trabajo ha sido muy influyente en la obra de otros destacados tatuadores.



Figura 25. Tatuaje de Bob Tyrrell. Estados Unidos

Fuente: http://www.emeraldiletattoosession.com/tattoos/tattoos_128461.html



- **Dmitriy Samohin, Ucrania**

Dmitry Samohin es un artista del hiperrealismo que trabaja sus tatuajes con una minuciosidad pasmosa. Es considerado como uno de los mejores artistas de la historia del tatuaje (Pino F. , 2009).



Figura 26. Tatuaje de Dmitry Samohin

Fuente: <http://www.pulsourbano.com.ar/dmitriy-samohin-el-tatuador-perfecto/>

- **Nick Baxter, Inglaterra**

El trabajo del artista del tatuaje Nick Baxter alcanza niveles de maestría en el uso del color. Su obra es considerada versátil y altamente original. La temática de sus trabajos se inspira en la ciencia ficción y en criaturas mitológicas que alcanzan en sus representaciones una presencia electrificante y luminosa (Pino F. , 2009).



Figura 27. Tatuaje de Nick Baxter. Inglaterra.

Fuente: <https://www.vix.com/es/btg/bodyart/2009-03-28/7775/grandes-tatuadores-nick-baxter>



- **Xoil (Francia)**

La obra de Xoil está elaborada en base de una mezcla de recursos artísticos como son la fotografía y el estencil con base en estilos inspirados tanto en realismo como en el surrealismo y otros elementos diversos propios de la modernidad tales como el grafiti. Sus tatuajes han sido considerados como originales y vanguardistas.



Figura 28. Tatuaje de Xoil. Francia.

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/289426713530214499/?lp=true>

- **Yomico Moreno (Venezuela)**

Este artista del tatuaje nacido en Puerto Cabello, Venezuela, se caracteriza por transmitir a sus obras un tinte que va del hiperrealismo al surrealismo. Es ganador de numerosos reconocimientos y premios internacionales y ha sido invitado a participar como artista invitado en varios países.



Figura 29. Tatuaje de Yomico Moreno. Venezuela.

Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/366832332123168468/?autologin=true>

- **Alex Bruz** (Venezuela)

Inició su carrera en el 2012. En el mundo del tatuaje se desarrolla como experto en el realismo. Lo que más le apasiona es el género del cómic.



Figura 30. Tatuaje de Alex Bruz. Venezuela.

Fuente: <http://instey.com/media/BgY5mqaAo6H>



- **Stefano Alcantara** (Perú)

Es egresado de la carrera de diseño gráfico del Instituto de Publicidad de Perú, comenzó a tatuar a los 18 años. En 2009 llega como artista invitado al Paul Booth Studio y a ser parte del equipo de Last Rifles Tattoo Theater en Nueva York. En el 2012 comienza un tour para mostrar y compartir su trabajo por medio de seminarios, así como participar como artista invitado en varios estudios alrededor del mundo.



Figura 31. Tatuaje de Stefano Alcántara. Perú.

Fuente: <http://www.rebelcircus.com/blog/stefano-alcantara/>

- **Paul Booth, Estados Unidos**

Paul Booth es una leyenda viviente del tatuaje y uno de los grandes representantes del *black & grey*, el *gore*, el horror, lo siniestro y retorcido. El oscuro surrealismo de Paul Booth aún cautiva a toda la comunidad del tatuaje.



Figura 32. Tatuaje de Paul Booth. Estados Unidos

Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/rminshull71/paul-booth/?lp=true>

- **Ael Lim, Singapur**

El trabajo de Ael Lim, de Singapur, se caracteriza por el uso de colores brillantes y la utilización de 3D en los detalles. Su estilo se inscribe dentro del hiperrealismo y revela una gran maestría en la elaboración de retratos. Es considerado uno de los grandes artistas del tatuaje en Asia.



Figura 33. Tatuaje de Ael Lim. Singapur.

Fuente: <https://www.bigtattooplanet.com/node/96026>



- **Víctor Portugal, Uruguay**

Es considerado como el maestro del *black & grey*. Su trabajo se caracteriza por un elevado realismo, forjado en un estilo sólido y poseedor de una profunda riqueza visual.



Figura 34. Tatuaje de Víctor Portugal. Uruguay.

Fuente: <https://inkedandawesome.com/victor-portugal-black-and-grey/>

- **George Mavridis, Grecia**

El artista griego George Mavridis, ha desarrollado una obra original y de gran colorido dentro de un estilo realista que no descarta el uso de elementos fantásticos e incluso la recreación libre de obras clásicas de la pintura del renacimiento europeo.



Figura 35. Tatuaje George Mavridis. Grecia.

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/424816177321280094/?lp=true>

- **Robert Hernández, Polonia**

Especialista el realismo fantástico, experto en el *black and gray*.



Figura 36. Robert Hernández. Polonia.

Fuente: <http://www.freedomtattoo.hk/artists/robert-hernandez>

- **Uriel Rangel (México)**

Este artista muestra una predilección especial por los detalles en su estilo hiperrealista. Es uno de los grandes exponentes de este tipo de tatuaje en México y alrededor del mundo.



Figura 37. Uriel Rangel. México.

Fuente: <https://www.domestika.org/es/blog/252-los-25-mejores-artistas-del-tatuaje-en-latinoamerica>



CAPÍTULO II

ICONOGRAFÍA POPULAR Y EXPRESIONES DEL HABLA POPULAR DEL ECUADOR

II.1 Imaginarios culturales e imaginarios visuales

Un imaginario es un producto cultural que surge del registro de percepciones de un grupo humano en un entorno específico mediado por las relaciones sociales, el lenguaje y las nociones que de los otros y de sí mismos va construyendo dicho grupo a lo largo del tiempo. “El imaginario social está formado por un conjunto de relaciones imagéticas (sic.) que actúan como memoria afectivo-social de una cultura, un substrato ideológico mantenido por la comunidad (Lizcano, 2003, citado por Martínez, s.f.). Estas percepciones se transforman, a su vez, en expresiones o representaciones que toman forma en el habla, en las manifestaciones visuales, en las instituciones y en la cosmovisión implícita en todas las esferas del quehacer social, o como “símbolos, alegorías, rituales y mitos, que plasman modos de ver el mundo, modelando estilos de vida y comportamiento y particulares formas de ver y entender el mundo con lo cual lo preservan o generan cambios” (Ibíd.).



Figura 38. Íconos populares del Ecuador.

Fuente: <http://imaginarioecuador.blogspot.com/2010/02/111-iconos-populares-ecuador.html>



II.2 Representaciones visuales e iconografía de la cultura popular

La importancia de las imágenes y su significación en relación a la sociedad y la cultura en la que surgen revelan la complejidad social de sus orígenes y permiten entender los íconos de una cultura como elementos de gran fuerza y relevancia para ésta:

Las significaciones imaginarias generadas por las imágenes, implican referencias que definen para una misma comunidad las formas visibles de sus intercambios con las demás instituciones, educando la mirada que no mira nunca directamente a las cosas sino a través de las configuraciones de las que el ojo se alimenta. (Martínez, n.d.).

Los símbolos y las imágenes que se construyen en el imaginario popular de una cultura, por un valor de uso, repetición e identidad, acaban por alcanzar la categoría de íconos. En su tesis *La gráfica popular y su inserción en el desarrollo del cartel contemporáneo: Relaciones emergentes*, Julia Mena realiza un análisis de la estética popular como recurso para el desarrollo de las artes visuales y el diseño del cartel en particular. La autora afirma así el valor que tienen los elementos propios de la cultura popular:

Los elementos que pertenecen a la cultura popular tienen un fuerte peso ante la mirada de la sociedad, ya que naturalmente son identificables y evocan a la historia y a la cotidianidad, pueden influenciar fácilmente en la colectividad por provocar un sentido de pertenencia, humor, irreverencia, sátira, respeto, identidad, espontaneidad, etc. Lo popular se entrecruza con conceptos de identidad, hegemonía y cultura, se construye y se resignifica constantemente. (Mena, 2016, págs. 16-17).



Figura 39. Representación de Venus de Valdivia.

Fuente: <http://culturaunemi.blogspot.com/2012/08/cultura-valdivia-venus-figurinas.html>



Figura 40. Representaciones gráficas de ícono de Venus de Valdivia.

Fuente: <https://www.google.com.ec/>

La iconografía cultural del Ecuador ha sido segmentada en gran parte a través de categorías que obedecen a las áreas de estudio de las mismas, por ejemplo: la iconografía religiosa de la colonia, o la iconografía precolombina, o análisis enfocados a símbolos específicos como ciertos animales de la Amazonía, o determinados íconos religiosos.

La iconografía popular entendida como el imaginario cultural de un país representado gráfica o visualmente, es un tema que ha sido estudiado en menor medida en el Ecuador. Sin embargo, existen algunos aportes valiosos en esta área: la obra de Juan Lorenzo Barragán *111 Iconos Populares del Ecuador*, la cual recoge en fotografías lo que quizás sea, hasta la fecha, uno de los registros más cercanos al imaginario iconográfico del Ecuador. Del mismo autor, *Gráfica*



popular del Ecuador complementa la visión de los imaginarios culturales de nuestro país. Otra fuente de información, igualmente valiosa y con mayor cercanía a la disciplina del diseño gráfico, es el trabajo de Pablo Iturralde en su libro *Duales y Recíprocos: la comunicación visual del Ecuador*, “la primera obra que trata sobre la historia del Ecuador desde una perspectiva gráfica” (Garcés, 2005). Respecto de la misma, Garcés (2005) señala algunas de sus características relevantes:

El libro divide la comunicación visual de nuestro país en tres partes: fe, poder y armonía; y desde ellas analiza cada uno de los símbolos e íconos que han sido parte de nuestra cultura desde las épocas precolombinas. Desde las cerámicas indígenas y los amantes de Sumpa, hasta los logos corporativos y la tipografía de los letreros callejeros. Cada gráfico revela la esencia de cada época y de nuestra propia sociedad. (Ibíd.).

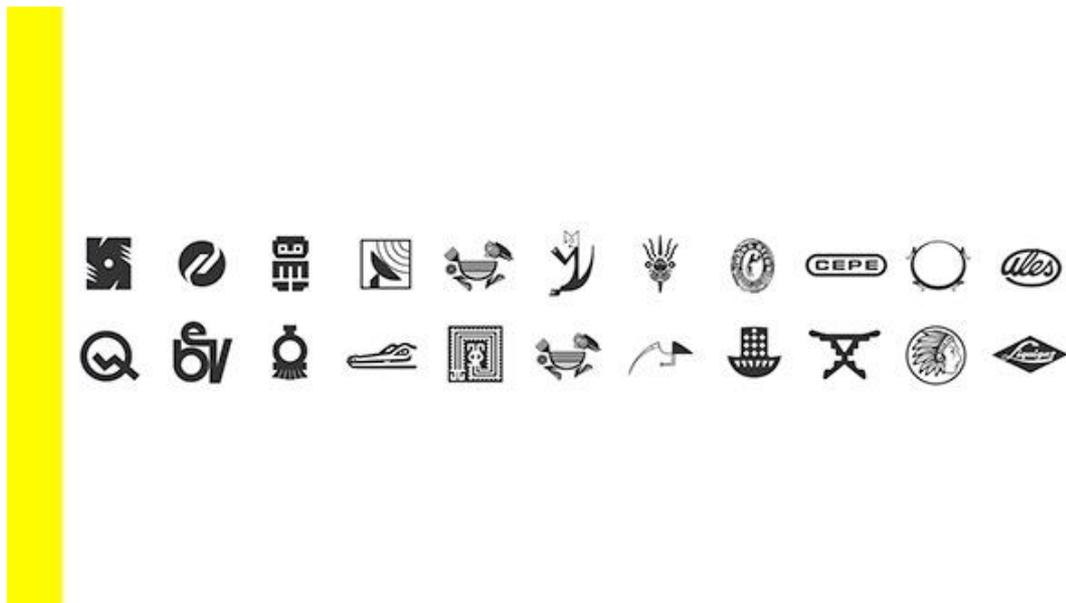


Figura 41. Logos de marcas ecuatorianas.

Fuente: <https://www.behance.net/gallery/7063819/Duales-y-Reciprosos-la-cumunicacion-visual-del-Ecuador>

El trabajo de Iturralde tiene un valor adicional en el hecho de rescatar los valores intrínsecos de la producción del diseño nacional, de las culturas ecuatorianas y de su identidad:



Debemos estar conscientes de nuestra identidad nacional, en el diseño y en cualquier otro ámbito. Porque de lo contrario (...) esa identidad ahora muy débil corre el riesgo de desaparecer por completo. Si cada uno de nosotros no mira hacia dentro, no vamos a tener nada que nos diferencie de los colombianos, mexicanos, peruanos, bolivianos o venezolanos. (Iturralde, 2005).

II.3 El habla y los dichos en la música popular

Se entiende por habla al “sistema lingüístico de una comarca, localidad o colectividad, con rasgos propios dentro de otro sistema más extenso”, y “al acto individual del ejercicio del lenguaje, producido al elegir determinados signos entre los que ofrece la lengua, mediante su realización oral o escrita” (RAE, 2017). El habla popular por lo tanto está hecha de todos esos elementos singulares que la hacen característica y la distinguen de la forma de hablar de otras regiones, o aún de otras ciudades o pueblos. Dentro del habla se encuentran los modismos y las jergas, que son expresiones singulares de la cultura, con ‘sabor local’. El Ecuador es rico en expresiones propias de sus diferentes regiones, ciudades y pueblos, por lo que existe un amplio material que puede ser aplicado al presente trabajo, incluyendo las letras de las canciones y los dichos populares.

La obra del lingüista Osvaldo Encalada Vásquez es una fuente de valiosa información al respecto. Obras como *La lengua morlaca* (2016), libro en el que el autor destaca la fuerte influencia de la lengua kichwa en el habla de la provincia del Azuay, o *Modismos cuencanos* (1990), constan entre los aportes más destacados al estudio del habla popular en la provincia del Azuay. Se destaca así mismo como material de consulta la obra del lexicógrafo Carlos Joaquín Córdova *El habla del Ecuador. diccionario de ecuatorianismos* (1995, 2008), la cual es considerada como el mayor referente de la lexicografía ecuatoriana.

Finalmente cabe destacar la tesis de diseño gráfico de Diego Carvajal (2012) en la que el autor realiza un recorrido por la cultura gráfica del Ecuador al reseñar la obra de Barragán, y otros trabajos de recuperación de la cultura intangible de nuestro país a través de creaciones diversas como la incorporación de dichos ecuatorianos en camisetas, la aplicación de imaginaria andina en audiovisuales, y su propio aporte que consiste en el diseño de un libro para



jóvenes donde realiza la interpretación gráfica de dichos del habla cuencana. (Carvajal, 2012).

II.4 Expresiones del habla popular del Ecuador

En esta sección se hace realiza un breve listado de expresiones populares del habla ecuatoriana cuya riqueza expresiva o su valor simbólico guardan características entrañables y de alto valor afectivo para el pueblo ecuatoriano, pues como afirma Oswaldo Encalada en el texto que sigue a continuación, el papel de la lengua tiene un fuerte componente identitario; hecho que vinculado al tema del tatuaje abordado en el presente trabajo, no solamente potencia su uso sino que mantiene viva su función comunicativa e icónica:

La lengua no es solamente el principal sistema de comunicación de los seres humanos sino que, por la forma de uso y por los materiales propios de cada lugar y de cada grupo, que son incorporados para intentar conseguir la eficacia en la transmisión de los mensajes, se vuelve también un factor de gran importancia para la identidad de un pueblo. Así, la lengua deviene en vehículo de comunicación y en vehículo de identificación. (Encalada, 2008, pág. 9).

Los gráficos que se presentan a continuación fueron obtenidos de un artículo de diario El Telégrafo en el cual se reseñan las jergas propias de varias provincias del Ecuador (Rodríguez, 2016). Como se podrá observar, existen términos de uso común en las provincias reseñadas, que en orden de aparición son Tungurahua, Azuay y, finalmente, Pichincha. En la tabla que finaliza esta sección podrá encontrarse así mismo una breve referencia a otras expresiones del habla popular como son los dichos o refranes y otras expresiones de uso muy frecuente en el habla de las provincias de la Sierra. En casi la totalidad de esta reseña se ha intentado poner de relieve aquellos dichos y expresiones que tengan una relación con el idioma Kichwa, con el propósito de buscar las expresiones más genuinas de nuestra lengua mestiza.



Figura 42. Representación gráfica de dichos del habla ecuatoriana.

Fuente: (Rodríguez, 2016)



Tabla 1. Expresiones y dichos populares del Ecuador

Refrán o dicho	Interpretación
Algún día, venado, Yo libre y vos amarrado.	Expresa la conformidad y la esperanza de que las cosas cambiarán algún día, y que en ese momento nos veremos libres, si ahora no lo estamos (Hidalgo;1952;394) citado por (Encalada, 2008, pág. 205)
Campo y anchuri Para que pase el chucuri.	Significa que se debe tener espacio y holgura para ejecutar cualquier acción. En este caso lo de anchuri es una variación - prevista para conseguir la rima- de anchura. El chucuri es el chucurillo, una especie de comadreja. (Encalada, 2008, pág. 210)
Cuicucho vale mucho.	Significa que un lugar así sea oscuro o pobre, si es que es nuestro, tendrá mucho valor frente a las riquezas o lujos que no nos pertenecen. La forma original parece ser: quiquín cucho... (quiquín significa propio.) (Hidalgo;1952;370) citado por (Encalada, 2008, pág. 212)
En este mundo, cariucho; En el otro, papas enteras.	Significa que nunca hay conformidad ni firmeza con las cosas que tenemos. Si ahora se goza de algo, después puede ser diferente o peor. El cariucho es un plato típico de la cocina ecuatoriana. Se lo elabora con papas cocidas, carne de choncho, ají. (Hidalgo; 1952;367) citado por (Encalada, 2008, pág. 222)
Pupuchumbi en Imbabura, Agua segura.	Con este refrán meteorológico aseguramos que cuando el monte Imbabura amanece con una faja -chumbi, en quichua- de nieblas, la lluvia es segura. El pupo -también en quichua- es el ombligo. (Hidalgo;1952;371) citado por (Encalada, 2008, pág. 238)
Expresiones varias	Interpretación
¡Chulla vida!	Sólo hay una vida para gozarla.
¡Achachay!	¡Qué frío! (kichwa)
¡Arraray!	¡Esto quema, me quemo! (kichwa)
¡Astarau, ayauu!	Expresiones de dolor. (kichwa)
¡Juyayay!	¡Con alegría! (kichwa)

Fuente: Encalada. 2008.

Elaborado por: El autor.

CAPÍTULO III

CONCEPTUALIZACIÓN Y REGISTRO VISUAL DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

Introducción

En el presente capítulo se desarrolla la investigación del concepto y características del ícono de las fiestas del Inti Raymi en el norte del Ecuador, conocido como diablo-huma. Se buscará contextualizar este ícono dentro del ámbito en el que se desarrollan las fiestas de San Pedro de Cayambe, en la provincia de Pichincha, con el fin de comprender su historia y simbolismo, y la manera como se concibe en el presente junto con sus formas de representación y otras expresiones culturales –como las danzas y coplas- que acompañan las celebraciones de la Fiesta del Sol.



Figura 43. Personajes de las fiestas de San Pedro de Cayambe. Tomás Aleto, 2007.

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/ilhuicamina/410445065>

III.1 Conceptualización de la obra

La obra que se desarrolla en el presente trabajo de titulación se basa en la utilización de un ícono que posee una alta representatividad de la cultura indígena y popular del Ecuador y que, por otro lado, no se haya representado en el campo del tatuaje artístico de nuestro país. Junto con la representación gráfica del símbolo se busca asociar a éste frases o dichos del habla popular ecuatoriana, tanto con elementos que pudieran ser alusivos a la simbología del ícono en cuestión, como también a otros elementos del habla y la cultura popular. Para este fin se ha elegido para su representación la figura del Diablo-Huma o cabeza de diablo, personaje mítico de la cultura Kichwa del Ecuador, cuyo simbolismo se estudia en esta sección.

III.1.1 Características del personaje del Diablo-Huma.



Figura 44. Diablumas danzando.

Fuente: <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/433276-huma-una-tradicion-indigena/>



Figura 45. Diablumas con máscaras tejidas.

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/91821450@N06/13243599664>

El Aya-Huma, conocido vulgarmente como Diabluma o Diablo-Huma es un personaje festivo de la cultura ecuatoriana y, de manera más precisa, es el principal personaje de las fiestas de San Pedro que se celebran en las provincias de Pichincha e Imbabura; esta misma fiesta con diferentes acepciones y nombres, se celebra a lo largo y ancho del territorio ecuatoriano. Su imagen, sin embargo, ha trascendido el ámbito local y es en la actualidad un símbolo de la fiesta popular y uno de los íconos de la cultura popular del Ecuador. El pueblo Cayambi de la provincia de Pichincha ha mantenido la tradición –hasta nuestros días- de la celebración del solsticio de verano, que mediante un proceso de sincretismo cultural fue incorporado a las celebraciones católicas cercanas a este evento astronómico: las fiestas del Corpus Christi y las celebraciones de San Pedro, San Pablo y San Juan, éste último particularmente en la provincia de Imbabura.

Etimológicamente el término kichwa Aya-Huma hace referencia a una máscara, o cabeza de un espíritu, difunto, o antepasado; aya= espíritu, ancestro, difunto; huma= cabeza. Este análisis revela que el concepto original no tiene



relación alguna con el concepto de diablo, término introducido por los colonizadores españoles, quienes, presumiblemente, debido a su ignorancia de la cultura nativa, interpolaron el concepto de diablo por las posibles similitudes a la imagen que la cultura occidental maneja de dicho personaje. El término Diabluma, del mismo modo, es simplemente una contracción de las dos palabras (diablo y huma) en una sola.

El disfraz

El elemento fundamental del disfraz, como su nombre lo indica, es la cabeza o máscara. Los elementos complementarios son, casi en su totalidad con la excepción de la faja o chumbi, las alpargatas de cabuya y un bolso (llinshi) todos elementos introducidos de la vestimenta española: camisa blanca bordada, pañolón y zamarro de cuero de chivo. En su mano lleva un foete, que tiene obvias reminiscencias con una forma de castigo usada por los conquistadores, pero que en la actualidad el personaje usa para propinar latigazos al aire y a la tierra, y se considera como un gesto que infunde tanto ánimos como respeto en quien lo mira (Cayambe, 2013). El diabluma lleva también en su llinshi frutas, pan y licor (estos dos últimos elementos incorporados así mismo en tiempos de la colonia española).

La máscara o capucha de dos facetas, que es el símbolo principal, se elabora con telas multicolores por lo general dispuestas en franjas horizontales. Se considera comúnmente que la máscara posee dos caras, usadas de tal manera que "...se puede decir que siempre está de frente y jamás durante el baile puede dar la espalda al sol ni a la montaña sagrada" (Cayambe, 2013); sin embargo, por la manera como los elementos del rostro se encuentran dispuestos en la construcción de la máscara, se pueden identificar otros dos rostros, uno a cada costado de la máscara, de tal manera que en cada cara los ojos izquierdo y derecho de la parte anterior y posterior se juntan y dan el efecto de una tercera y cuarta caras laterales, con cuatro narices semicirculares o en forma de arco, dos de las cuales, se visualizan ya sea como orejas si se miran de frente o de espaldas, y como narices si se visualizan de costado. Esta forma de observar la



máscara responde, así mismo, al concepto de las cuatro direcciones en el mundo andino.

Las dos bocas, en la parte anterior y posterior de la máscara, están representadas por agujeros y largas lenguas. En la parte superior de la cabeza, a manera de diadema, emerge un número variable de 'cachos' multicolores que se balancean de adelante y hacia atrás. Al moverse éstos, en la danza y los saltos del personaje, cobran semejanza con los dedos de las manos, los cuales parecen llamar o invitar a los participantes de la fiesta a unirse a la danza del *Aya-huma*.

Tradiciones y creencias



Figura 46. Diabluma. Fiesta del Inti Raymi en San Pedro de Cayambe.

Fuente: <https://www.turismo.gob.ec/cayambe-celebra-las-fiestas-de-san-pedro-y-el-inti-raymi/>

Hidalgo (2013) refiere que la persona que baila de Diabluma deberá tomar su capucha dirigirse a la *faccha* o cascada y para dejarla allí por tres noches y tres días; de esta forma, al ponerse la máscara, logrará fortalecerse de la energía espiritual del agua y podrá mantenerse incansable en la celebración. Entre otras tradiciones relacionadas al personaje se pueden mencionar las creencias que el

pueblo de Cayambe tiene acerca de la manera de representarlo y de asumir su compromiso con la celebración de la comunidad:

El personaje del diabluma debe ponerse la máscara con el lado oscuro al frente durante el día y con la cara encendida durante la noche (para tener la protección del diablo) quien haga lo contrario corre el peligro de ser llevado al infierno envuelto en un huracán. (...) Quien bailó de diabluma en una fiesta de San Pedro obligatoriamente tiene que bailar por doce años consecutivos disfrazado de diabluma y sin interrupción para gozar de buena salud y vivir hasta viejo. (Cayambe, 2013).

La Fiesta



Figura 47. Diablumas en fiestas de Imbabura. Autor: Luis Mariño Carrera

Fuente: <http://www.quitoadventure.com/ecuador-culture-people/festivals-holidays-ecuador/may-august.html>

La Fiesta del Sol en el pueblo de Cayambe, tiene como motivo central la toma simbólica de la plaza, también conocida como la ganada de la plaza. En esta representación danzan junto al Diabluma otros personajes conocidos como los aruchicos, las chinucas, los huasicamas, los guitarreros, los flautistas y los payasos. Los aruchicos se detienen en cada esquina bailar en círculos (*Aru* significa aro o rueda y *chicu* es una variación del castellano *chico*, *pequeño*. El Diabluma representa el orden supranatural, mientras que los aruchicos y otros



personajes representan el orden natural. Al respecto, Vega (2015) ofrece la siguiente interpretación:

Los aruchicos llevan guitarra y lucen sombrero con cintas de colores, camisa bordada y chamarra de chivo. Las guarmis destacan con sus faldas plisadas, sombrero y pañuelos. También están las chinucas, que pueden ser hombres o mujeres que cantan y bailan (...). Los clásicos aruchicos con cencerros en la espalda hasta hace poco se toman la plaza, junto a diversas comparsas y jinetes que montan briosos caballos. Los diablumas, con sus cachos, su doble rostro, zamarros y vigoroso fueite, dirigen a los aruchicos, obtienen comida para repartir entre sus amigos, obligan a la gente a tomar la chicha de la fiesta. Hay también bailes populares y juegos pirotécnicos. La Danza simula los movimientos de Rotación y Traslación de la Pacha Mama, los músicos entonan melodías dependiendo de su estado de ánimo y del lugar en que se encuentran, el taquidor, es quien refuerza con sus gritos el ánimo del grupo (...). (pág. 37)



Figura 48. Personajes disfrazados de diablumas con máscaras en primer plano.

Fuente: (Diablo huma, una leyenda indígena, 2017)

Antecedentes históricos

El 29 de junio de 1712 se celebró por vez primera la fiesta de San Pedro en Cayambe. Tapia (2016) tras un exhaustivo estudio documental realizado, aclara que el término Inti Raymi no se encuentra como designación de esta fiesta en los documentos analizados, algunos de cuyos detalles transcribe con las



propias palabras de un fraile mercedario llamado Luis Frias, quien consigna por escrito en el año de 1756 el siguiente testimonio:

“...es admirable el jolgorio y alegría que los indios tienen en la fiesta de San Pedro que coincide con sus fiestas por la terminación de las cosechas y por sus creencias sobre su calendario solar. Los principales de los ayllos se reúnen en la plaza principal luego de haber hecho sus ritos el 21 de junio en una loma muy cercana al pueblo a la que llaman “puntialzil”, lugar en el que creen viven los espíritus de sus antepasados y que regresan con ocasión de la estación solar” (...). Allí ponen un palo en donde los rayos del sol caen perpendiculares, luego de ello inician sus bailes dirigidos por sus caciques y es una fiesta y un alboroto formidable que se prolonga hasta el 29 de junio. En este día se dirigen luego a la plaza del pueblo ahora llamado San Pedro de Cayambe para homenajear al santo patrono, a quien le cantan loas y entonan sus músicas alegres que son propias de ellos, ya que no se oyen en otras partes. Le dicen en tonos sus penas, alegrías, cosas de su vida diaria, de sus hijos y de lo que pasa en la comarca”. (Tapia, 2016).

Estos testimonios y el estudio del mencionado antropólogo ponen en evidencia cómo la fiesta de San Pedro fue impuesta sobre la antigua tradición de la Fiesta del Sol y la celebración de las cosechas por parte del pueblo de los Cayambis. Los documentos estudiados dejan constancia de la gestión de las autoridades eclesiásticas de la época, quienes convencen a los caciques que deben consagrar las celebraciones en honor de San Pedro y mantenerse fieles a esta promesa, hecho al que acceden los indígenas dando lugar a un sincretismo de la cultura nativa y la cultura española en dichas celebraciones para poder mantener sus fiestas con el favor de la iglesia católica.

En el tiempo transcurrido hasta la actualidad son numerosas las transformaciones que ha debido tener esta fiesta y las versiones que interpretan los diferentes significados de los ritos que permanecen en la tradición; gran parte de estas manifestaciones han perdido o desvirtuado sus significados originales.

III.1.2 Simbolismo del personaje del diablo-huma.



Figura 49. Máscara de Aya-huma. 1939.

Fuente: http://p2.la-img.com/355/14822/4776576_1_1.jpg

Afirman versiones populares que el Diabluma “es un personaje que aparece como un rechazo a la imposición católica y por eso en junio, durante la Fiesta del Sol o Inti Raymi, se toman, con danzas, la plaza principal y el atrio de la iglesia, que es el símbolo del cristianismo” (Diablo huma, una leyenda



indígena, 2017). Por otro lado, el investigador y productor del documental *Diabluma* interpreta al personaje del Aya-Huma como una forma de invocación al *cuichi* (arcoíris en lengua kichwa) o dios de la lluvia, que fructifica los campos. De igual manera, sugiere que los aparentes cachos podrían, más bien simbolizar los rayos o colores del arcoíris, aunque también sugiere que podrían representar los meses del año o el tiempo comprendido entre los solsticios; sin embargo, las máscaras observadas no tienen un número fijo de estos elementos, los cuales como menciona precisamente el autor, se mueven como dedos de las manos en un ademán de llamado o invocación (Cayambe, 2013).

La relación de este personaje con la fiesta del Sol, como se llama a la fiesta de San Pedro en Cayambe, o el Inti Raymi, como es celebrado a lo largo del mundo andino, también es evidente, pero los rituales con los que se asocia parecería relacionarlo, como ya se mencionó, al agua y a las lluvias como se verá a continuación en la siguiente descripción de los rituales relacionados a la preparación de la fiesta. El líder indígena de la provincia de Cotopaxi, Alberto Taxo, refiere que desde la perspectiva del pueblo indígena el *Aya-huma* “(...) es el espíritu complementario sumergido que permite que todo se recicle y que eso nos dé frutos para la vida” (Diablo huma, una leyenda indígena, 2017). Sin embargo, en la mitología popular contemporánea, la figura o el símbolo del diablo como presencia de poder dentro de un juego dialéctico de oposición entre el bien y el mal no deja de estar presente, como lo pone en evidencia Naranjo (2007):

La máscara de dos caras del Diablo Uma encierra distintas dualidades, el bien y el mal, lo femenino y lo masculino, la luz y la oscuridad. En su representación, este personaje encarna este sistema de oposiciones que se encuentran implícitas en las formas de pensamiento y cosmovisión del mundo andino. (pág. 869).

Pero cada vez con mayor frecuencia se reconoce el hecho de que el personaje del diablo huma constituye una forma de representación de la espiritualidad andina de la potencia de las fuerzas de la Pachamama o Madre Naturaleza; así, desde esta perspectiva, los supuestos cachos del diablo-huma, en criterio de Fernando Pinto, integrante del grupo musical Raíces de Tungurahua, no son sino “(...) una corona que representa a la Sara-ñusta, es



decir, a la flor del maíz en su máximo esplendor”, hecho que coincide con la celebración de (...) la maduración de la Pachamama y todo su potencial creador” (Huma, una tradición indígena, 2017). De esta forma, la representación de las formas naturales incorpora en el disfraz o máscara una perspectiva filosófica del tiempo y de la vida en el mundo andino:

Se dice que en el proceso de sincretismo, esas flores fueron interpretadas como cuernos, de ahí que se empieza a llamar a estos personajes como diablos humas, aun cuando su presencia no tiene relación con lo diabólico. La máscara tiene dos caras, que se interpretan como la dualidad, pero sobre todo se asocian con la concepción del tiempo y de la construcción histórica en los Andes. “La palabra ñaupa significa en kichwa antepasado, y su comprensión va más allá de aquella persona que nos antecedió, se trata de la forma de construir el presente aprendiendo del pasado, por eso el Aya Huma mira hacia atrás, se enriquece de esa sabiduría y luego mira hacia adelante”, afirma Fernando. (Huma, una tradición indígena, 2017).



Figura 50. Máscaras antiguas de Aya-huma.

Fuente: <http://www.internationalfolkart.org/eventsedu/education/andes/devilmaskslesson>.

III.2 La música de la fiesta de San Pedro de Cayambe y su relación con el habla popular



Figura 51. Músicos populares en fiestas de Cayambe.

Fuente: <http://www.elcomercio.com/tendencias/fiesta-cayambe-historia-documento-evidencias.html>

La música es un elemento central en la Fiesta del Sol. Durante la toma de la plaza se interpretaban instrumentos tradicionales, tanto de viento como los cachos, churos, bocinas, tundas, flautas y rondines, junto a instrumentos de percusión, además de guitarras y cencerros o campanas. La mayoría de estos ya no se usan o han sido sustituidos por otros instrumentos modernos como acordeones acompañados de guitarras. Sin embargo, la práctica del *taquido* sigue vigente y junto con éste el canto de las coplas.

Taquir es una expresión de la lengua kichwa que significa ya sea cantar o tocar un instrumento. Según otros investigadores el acto de *taquir* es más bien una especie de canto en coro caracterizado por una serie de sonidos guturales, a modo de protesta o reacción frente a un antagonista (Naranjo, 2007). En la fiesta de San Pedro, el *taquido* funciona a manera de diálogo entre el líder o cabecilla de la danza y el resto de los danzantes. El personaje denominado como *taquidor* o primera voz recita la primera parte de la copla y el grupo de copleros que lo acompaña contesta, por ejemplo, *así me gusta*. El diabluma, por otro lado, jamás



habla; este personaje únicamente puede emitir silbidos u otros sonidos guturales, además de comunicarse mediante la gestualidad propia de su danza (Cayambe, 2013). A continuación se transcriben de diferentes fuentes algunas de las coplas que se cantan con mayor frecuencia en estas fiestas:

“Año por año
Así me gusta
Todos bailando así me gusta
huasha por huasha
Así me gusta” (Cayambe, 2013)

O, por ejemplo, esta copla cantada por mujeres:

Dónde estará mi diabluma que lo he venido a ver
¿Tal vez no está tan vestido?
Eso no lo puedo saber
Diablumita diablumita
¡Ay personaje principal!

El siguiente es otro referente de taquido, registrado en las festividades de Cayambe:

Cabecilla: ¡Vamos a taquiiiiir!
Grupo: ¡Aaaaaaaa!
Cabecilla: ¡Este San Pedrooooo!
Grupo: ¡Aaaaaaaa!
Cabecilla: ¡Agradeciendoooo!
Grupo: ¡Aaaaaaaa!
Cabecilla: ¡Por este diezmoooooo!



Grupo: ¡Aaaaaaaa!

Cabecilla: ¡Diuselupaguiiiii!

Grupo: ¡Aaaaaaaa!

Cabecilla: ¡Así me gustaaa!

Grupo: ¡Ari bo...n...tooo!

Cabecilla: ¡Gustu Gustullaaaa!

Grupo: ¡Ari bo...n...tooo!

Cabecilla: ¡Aricuchicuuuuu!

Grupo: ¡Ari bo...n...tooo!

Cabecilla: ¡Deme la copaaaaaa!

Grupo: ¡Jooooooooo! (Naranjo, 2007, pág. 816)

Otras coplas registradas en el cantón Cayambe son las siguientes:

Ay, así son los Cuniburos, guambrito

Ay, poquitos pero ruidosos, guambrito

Ay, con mis dos cuarenta y uno, guambrito

Pero solo a vos te quiero, guambrito

Ay, cómo tienes mi shunguito guambrito

Ay, enredado con el tuyo guambrito (...) (Naranjo, 2007, pág. 770)

Las habitas y mellocos que en las octavas probé

Probaron también los locos de los amigos que hallé.

¡Ay! para qué se hizo la vida

¡Ay! no siendo para gozar

¡Ay! para qué se hizo Las Octavas

¡Ay! no siendo para bailar.

Cuando llega san Pedrito de amores no se padece

Con la una se anochece y con la otra se amanece (Vega, 2015, pág. 25)



Corazón que andas haciendo
Padeciendo por la vida
Si ese amor ya no te quiere
Corazón sigue tu vida.
Del cielo cayo un pañuelo mandado del niño DIOS
Y en la puntita decía que nos casemos los dos.
La alegría de la fiesta Todos deben disfrutar.
Coman habas y tortillas, si tienen para gastar. (Vega, 2015, pág. 26).

Diablumita, diablumita personaje principal,
una dama esta loquita por tus cachos y tu acial.
Diablumita cayambeño saltarín y cumplidor,
tus cachitos se han caído en los lances del amor.
Ay, tus cachos vivarachos
Solo doce deben ser.
No los cachos cucarachos
Que pones a tu mujer.
En San Pedro y sus Octavas,
Diablumita siempre estás
Eres nuestro patrimonio
Nuestra herencia cultural (Vega, 2015, pág. 40).

En base de las coplas estudiadas, en la siguiente tabla se recogen algunas de las expresiones más llamativas relacionadas con estas expresiones musicales y los cantos de la Fiesta del Sol de San Pedro de Cayambe:



Tabla 2. Expresiones de las coplas de la Fiesta del Sol

Expresión	Interpretación	Catagoría
Diusilupagui	Dios se lo pague	Expresión de agradecimiento
¡Agradeciendoooo!		Expresión
¡Gustu gustulla!	Así me gusta	Verso de copla
¡Ari bonito!	Ya, bonito; ó: Sí, Bonito.	Expresión de aprobación o acuerdo.
Ay, (cómo tienes) mi shunguito guambrito	Ay, cómo tienes mi corazón guambrito	Verso de copla
ñaupa (tiempos)	Tiempos antiguos	Expresión filosófica de la cosmovisión andina

Fuente: Coplas anónimas de San Pedro de Cayambe

Elaborado por: El autor

Las danzas grupales y en círculos que acompañan al diabluma tienen una relación directa e instintiva con la tierra, y al marcar el ritmo los danzantes generan con el zapateado los tiempos musicales de las coplas que entonan. Los movimientos siguen un flujo espontáneo y coordinado con el grupo, pero este hecho no implica -desde la visión de sus protagonistas- que ésta sea una tarea sencilla o que cualquiera pueda asumirla; el indígena reconoce su filiación con la Pacha Mama y el poder que lo conecta con esta energía única que le permite bailar sin cansarse, como se puede leer en el siguiente testimonio:

Los movimientos son por costumbre -nos confiaron en San Juan de Cumbayá-, por herencia, no hemos tenido un organizador, nada, es más espontáneo, heredando lo de



los anteriores. Cuando grita el mayordomo los disfrazados ya saben qué se debe hacer, cómo moverse y qué pasos hacer. Con respecto a estos movimientos, un Diablo Uma de Pifo puntualizó: Hay una diferencia entre bailar y danzar. Danzar un Diablo Uma es como una conexión con el otro mundo. El Diablo, el Aya, le acompaña y le da una energía tan grande que la persona sigue bailando sin darse ni cuenta. Existe diferencia cuando baila un aborigen de cuando baila un blanco, porque el aborigen siente la sangre, hasta sin darse cuenta siente la energía de la Pacha Mama, de la tierra. Esto no pasa con un blanco, porque la Tierra vio lo que ellos hicieron con nuestra gente, como mataron, y por más que un blanco intente ser Diablo Uma es muy difícil. (Naranjo, 2007, pág. 820)

III.3 Técnicas y contenidos

III.3.1 Contenidos.

Una vez realizado el estudio de la temática tanto en sus aspectos visuales como del habla popular, se resolvió elaborar un diseño que integrara, como concepto central de la propuesta, la relación entre la figura del diabluma y un verso perteneciente a una de las coplas que se cantan durante las celebraciones de San Pedro de Cayambe, fiesta en la que este personaje desempeña un papel central en su labor de danzante. Por esta razón se resolvió plasmar un diseño donde el espíritu de la danza se viera reflejado en el movimiento y la dinámica de cada uno de los elementos que integrasen la composición.

La propuesta de diseño integra, en el tercio superior, la representación de la máscara del diabluma buscando destacar así el ícono que identifica a este personaje. En el centro se eleva la figura del danzante con su atuendo, reflejando la gestualidad propia de su danza ritual. Así mismo, se integraron al diseño otros elementos complementarios que sintetizan el espíritu de la fiesta y de las celebraciones populares, como son la guitarra y el fuego. Finalmente, en el tercio inferior, se integran al diseño los versos de la copla que dentro de las tradiciones de la fiesta popular, forma una parte esencial de la celebración junto con la música propia de la región de Cayambe e Imbabura. Para el *lettering* (mensajes escritos) se eligieron los versos que se transcriben a continuación porque sintetizan el espíritu gozoso de la fiesta y el papel que desempeña el personaje del diabluma en mantener ese espíritu vivo durante el tiempo en que ésta se desarrolla:



Ay, cómo tienes mi shunguito

Huambrita

Bailando así, gozando así

Juyayay!

Se procedió así a bosquejar una imagen en la que se proyecta la figura del diabluma en una pose que representa su indumentaria y danza características, y con ella como eje del diseño, se organizaron los demás elementos ya mencionados de tal manera que cada uno de estos se integrara de forma orgánica a la propuesta, buscando transmitir en toda la composición un efecto dinámico donde el movimiento se encuentra presente en cada uno de los elementos por separado y éstos, a su vez, se fusionan en una gráfica que sintetiza el espíritu festivo, mágico y ritual de la celebración.

III.3.2 Técnicas.

Para la elaboración de la propuesta de tatuaje artístico se usó, en primera instancia, la técnica de bocetaje. Una vez definida la idea final se procedió a la búsqueda de imágenes en internet para adecuarlas a través de un montaje realizado mediante el programa Photoshop, al diseño del boceto elaborado previamente. Se obtuvo así el diseño definitivo que se transfirió a papel hectográfico mediante dibujo a mano alzada con el uso de un bolígrafo. En la definición de la propuesta se buscó definir las características de la obra como un tatuaje de estilo realista, con dimensiones de 42 cm de largo por 18 cm de ancho, diseñado en *full color* y con uso de *lettering* (incorporación de mensajes escritos) para ser tatuado en la parte anterior del muslo izquierdo de la persona voluntaria, iniciando en la zona de la rodilla hasta la parte inferior de la cadera.

Hay que tener en cuenta que en el transcurso del proceso de tatuaje pueden generarse cambios pequeños en base a decisiones que se toman en el



momento de trabajo con el fin de obtener un mejor acabado; como en el caso del fondo, por ejemplo, que se trabaja para que tenga un mejor contraste con la piel y que esto permita, a su vez, que se aprecie mejor el diseño.

Para el proceso de tatuaje se procedió a la preparación de la mesa de trabajo con los debidos materiales desechables y estériles, además de otros productos que se listan a continuación:

- Máquina de tatuar, cartuchos (agujas); en cada sesión se utilizan diferentes medidas dependiendo de la textura que se va a trabajar, por ejemplo: 1rl, 3rl, 5rl, 7rl, 5rs, 9rs, 5m, 9m, 19m, 25m.
- Mesa de trabajo de acero inoxidable
- Funda para cable *clipcord*, *caps* (recipientes para los pigmentos), plástico de cocina, marcadores, cinta, *mixer* (agua destilada), paletas de madera, cera hidratante, agua (para disolver y limpiar las agujas en el proceso de tatuar), pigmentos (colores).
- Vendas, campo estéril, rociador (sablón -antiséptico sin alcohol), espuma antibacterial, guantes esterilizados, toallas absorbentes.

Para iniciar el proceso de tatuaje se procede al armado de la máquina de tatuar; al seguir este paso es necesario realizar una protección de todas las partes del equipo con plástico de cocina y/o vendas, de tal manera que se garantice la asepsia e higiene en todos los procesos, evitando así posibles contaminaciones. El *grip* es envuelto con venda; el cable *clip cord* y la máquina son enfundados con plástico, al igual que todos los botes, la fuente de poder y la camilla. De forma paralela se adhiere el campo estéril contra la mesa de trabajo. La paleta de madera sirve para sacar la cera hidratante. En cada *cap* va un color según el tono que se necesite aplicar. La presentación de las agujas es en cartuchos; estos son desechables y para cada sesión se utilizan diferentes cartuchos, al igual que todos los demás materiales, por lo que para cada sesión se arma la mesa de trabajo con todos los materiales nuevos y desinfectados.

Los pasos seguidos para la elaboración del tatuaje se presentan en el registro del proceso de la obra gráfica a continuación.

III.4 Registro del proceso de elaboración de la obra gráfica.

- Primer paso: se realizó una búsqueda y selección de imágenes relacionadas al proyecto en temas como el diablo huma, música ecuatoriana, danzantes, tradiciones, y cultura.

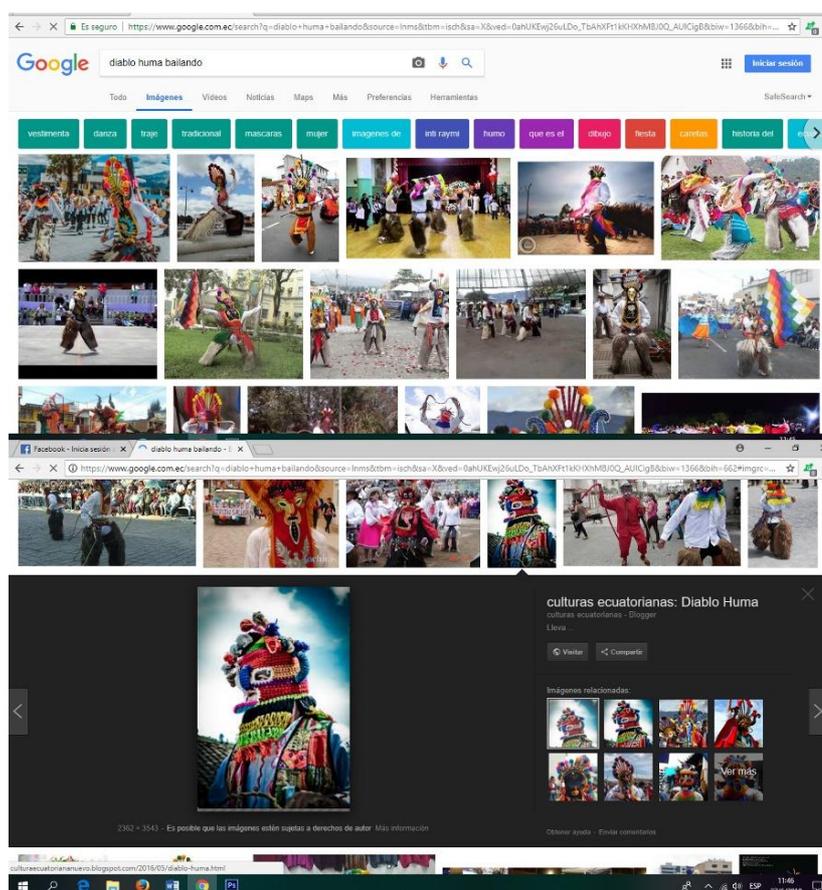


Figura 52. Página de internet. Búsqueda de expresiones de danza del diablo huma.

Fuente: Google.com

- Segundo paso: se procedió a seleccionar las imágenes que formarían la base del diseño y a trabajarlas en un montaje con el programa Photoshop para obtener el diseño final.

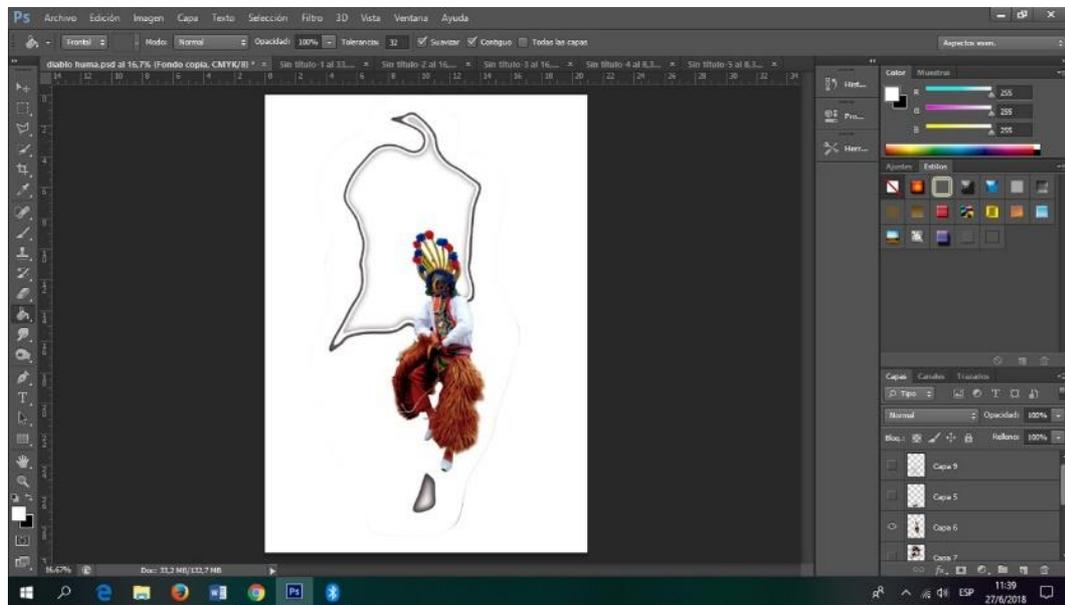


Figura 53. Montaje de diseño para tatuaje (1).

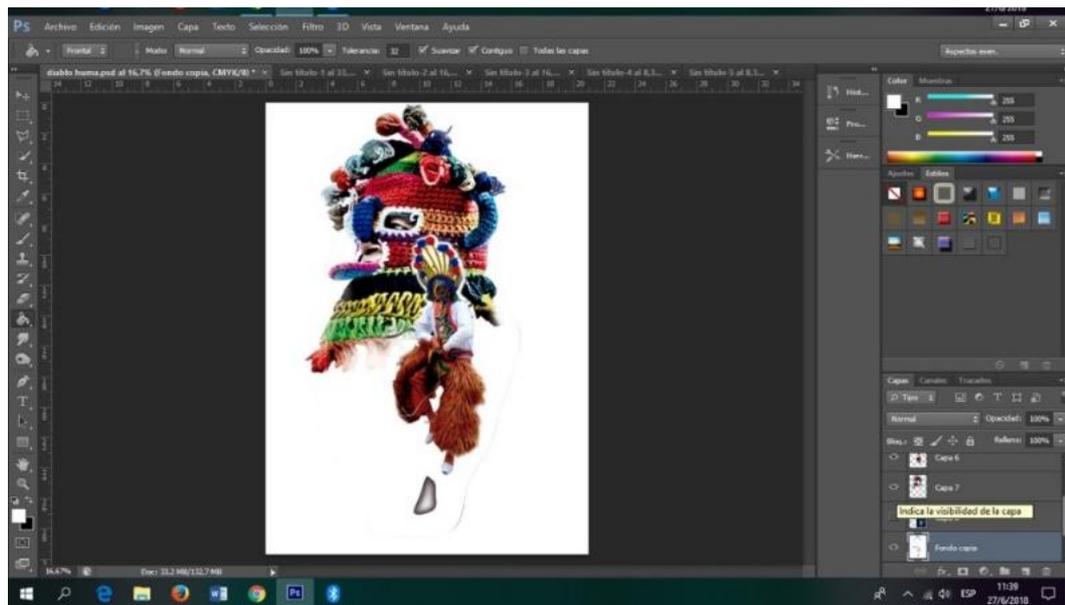


Figura 54. Montaje de diseño para tatuaje (2).

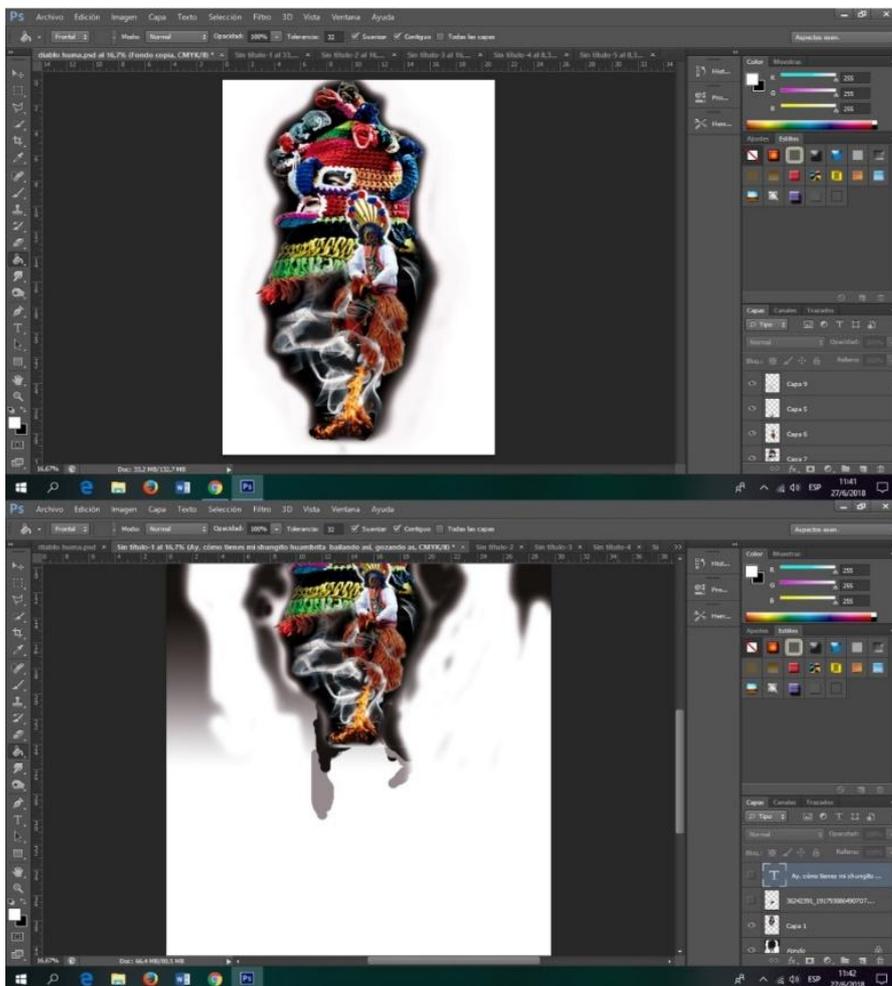


Figura 55. Montaje de diseño para tatuaje (3).

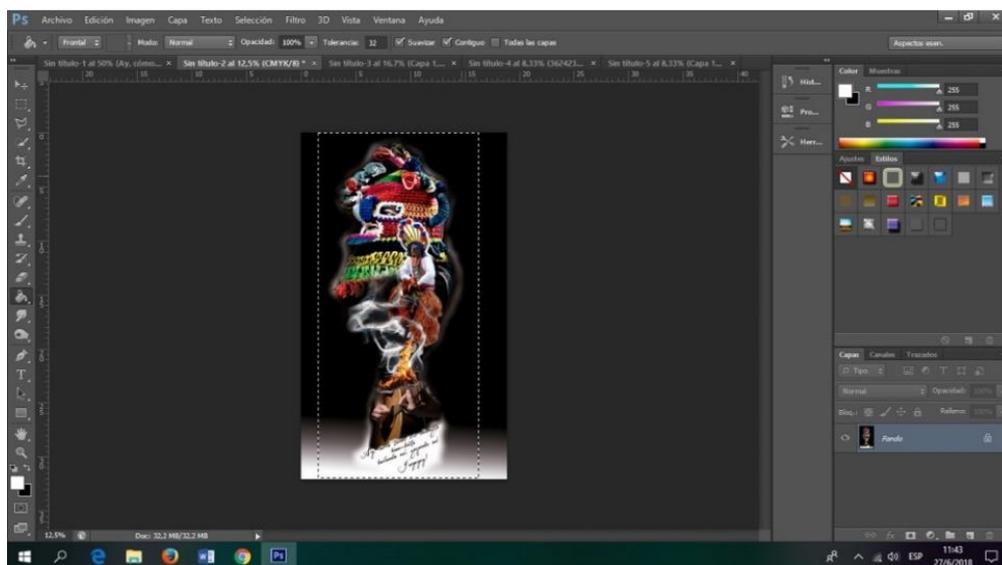


Figura 56. Montaje de diseño para tatuaje (4).

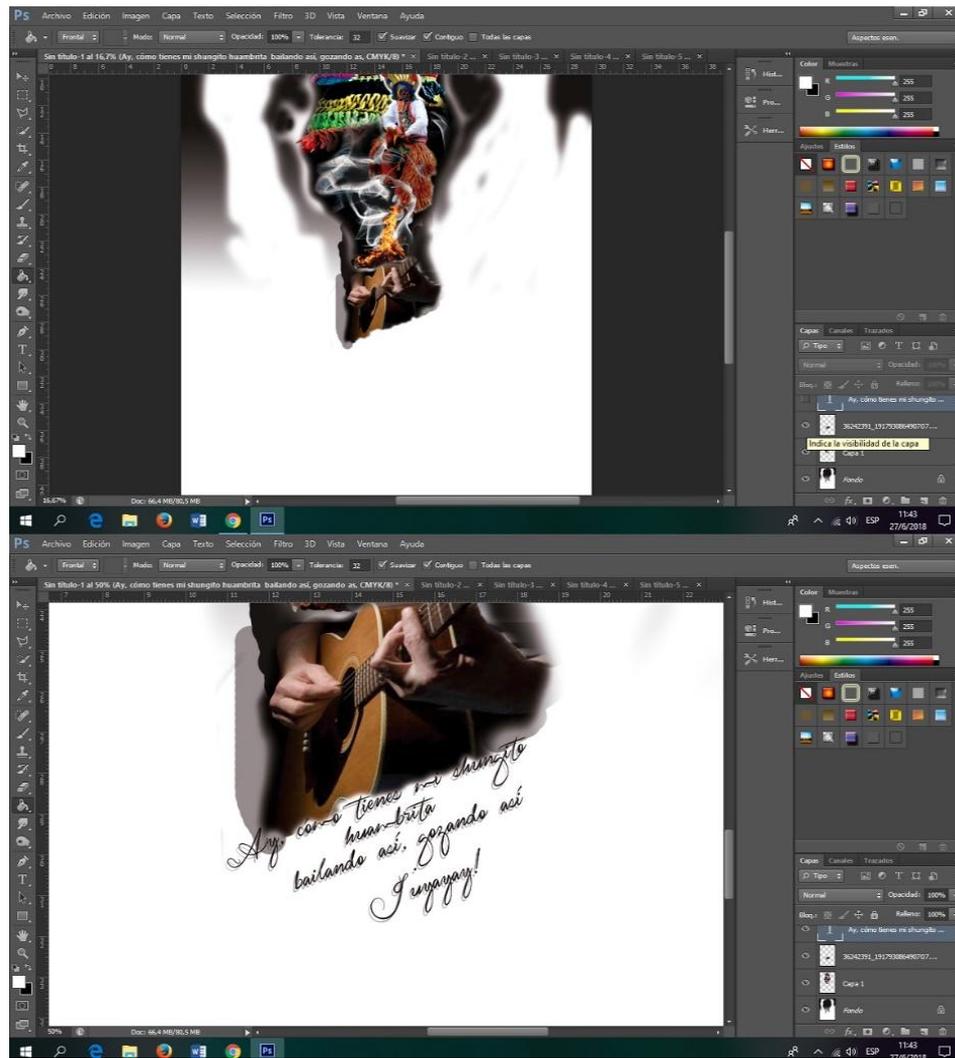


Figura 57. Montaje de diseño para tatuaje (5).



Figura 58. Montaje de diseño para tatuaje (6).



Figura 59. Montaje final de diseño para tatuaje (7).



- Tercer paso: se transfirieron en papel hectográfico cada una de las partes que serían trabajadas en diferentes sesiones; se trabajó todo el proceso siguiendo la dirección del trazado desde la parte inferior a la parte superior del diseño.



Figura 60. Proceso de transferencia del diseño a papel hectográfico.

- Cuarto paso: Preparación de la mesa de trabajo.



Figura 61. Proceso de preparación de materiales y mesa de trabajo.

- Quinto paso: Como procedimiento previo al tatuaje se prepara el soporte (en este caso es el muslo izquierdo, partiendo desde la rodilla hasta la altura de la cadera) rasurando la zona donde se va a tatuar. Luego se procede a la aplicación de la sustancia conocida como estencil *stuff* en la zona donde se va a tatuar, para poder adherir el papel hectográfico.



Figura 62. Preparación del soporte del tatuaje.

- Primera sesión: Se trabajó la parte inferior del diseño, consistente en las letras, guitarra, fuego y fondo. Las agujas utilizadas fueron 3rl, 5rl, 7rl, 9rs, 7m, 19m. Duración de la sesión: 7 horas. Al final de la sesión se aplicó cera hidratante y se cubrió con plástico en la zona tatuada para no contaminarla con polvo u otros elementos ambientales.



Figura 63. Proceso de tatuaje, primera sesión.

- Segunda sesión: Se procedió a limpiar la zona tatuada y la nueva zona donde se trabajaría durante esa sesión. Los elementos tatuados fueron el danzante y el fondo. Las agujas utilizadas fueron 3rl, 5rl, 5rs, 7m, **19m**. Duración de la sesión: 7 horas.



Figura 64. Proceso de tatuaje, segunda sesión.

- Tercera sesión: Se procedió a limpiar la zona tatuada y la nueva zona donde se trabajaría durante esa sesión. Los elementos tatuados fueron la máscara del diablo huma y el fondo. Las agujas utilizadas fueron 3rl, 7rl, 5rs, 9rs, 7m, 19m, 25m. Duración de la sesión: 8 horas.



Figura 65. Proceso de tatuaje, tercera sesión.



Figura 66. El autor en el proceso de tatuar el diseño de diabluma.



Figura 67. Tatuaje al término de la tercera sesión.

- Cuarta sesión: Después de un mes de la tercera sesión se trabajó nuevamente en la zona de los detalles, fondo y blancos. Se utilizaron todos los

materiales ya mencionados en las anteriores sesiones. El fondo fue trabajado con cartucho de 25m, de 3rl y 7rl para detalles, de 7rs para el relleno, y para los blancos de 5rl, 5rs. Una vez realizado todo el proceso de tatuar se procedió a limpiar todo el tatuaje con el fin de realizar el registro fotográfico y la finalización de la obra. Duración de la sesión: 6 horas.



Figura 68. Proceso de tatuaje, cuarta sesión.



Figura 69. Obra final.



Conclusiones

Mediante la realización del presente trabajo de titulación fue posible investigar en dos grandes áreas; la primera es el campo del tatuaje artístico y sus principales exponentes, tanto en una perspectiva histórica como en relación al tatuaje contemporáneo. Aprender de sus técnicas y su creatividad ha sido un referente orientador para la realización de este proyecto. La segunda área es la cultura ecuatoriana. La posibilidad de estudiar un segmento representativo de la inmensa cultura popular de nuestro país ha sido una experiencia reveladora en el sentido de descubrir la riqueza de nuestras manifestaciones culturales como fuente de inspiración para el trabajo creativo y artístico. Las leyendas autóctonas, la música y sus coplas, el vestuario, la comida, las danzas y los elementos simbólicos del ritual encarnado en el personaje del Diablo Huma, han sido una verdadera fuente de inspiración para el diseño del tatuaje artístico que se planteó como objetivo inicial.

La propuesta de diseño se generó sobre la base de un género de tatuaje realista, en el que se buscó expresar con una gama de colores intensos toda la riqueza del personaje y sus poderes asociados a la naturaleza. Así mismo, se buscó destacar como un elemento importante en el diseño a la música, tanto por la representación dinámica del personaje en el acto mismo de danzar, como por la inclusión de la guitarra y las letras de una copla tradicional de las celebraciones de la fiesta del sol. El manejo del color en una sola pieza y el trabajo de caligrafía (*lettering*) implicaron, junto con el desarrollo de toda la composición gráfica, un reto creativo y técnico por igual.

Esta experiencia ha sido muy enriquecedora y constituye un paso más en la búsqueda y desarrollo de un estilo personal dentro de la disciplina del tatuaje artístico. El haber realizado una obra que representa la cultura y tradiciones de nuestro país tiene un significado muy especial, pues permite reconocer la importancia de poder trabajar con elementos propios de nuestra identidad, los cuales pueden aportar en un sentido de originalidad, belleza y complejidad a toda obra de carácter artístico. El aprendizaje resultante me ha permitido trabajar y mejorar mi técnica de trabajo en la práctica diaria como profesional; espero, con esta experiencia ganada, que mi obra pueda alcanzar un nivel representativo y



generar así un referente para el tatuaje ecuatoriano que pueda exhibirse y difundirse a nivel internacional, a fin de dar a conocer la cultura y tradiciones de nuestro país.

Recomendaciones

A través del proceso de investigación y ejecución del presente trabajo de titulación, ha sido factible valorar nuestras culturas como fuente de inspiración para la creación artística. Por esta razón cabe recomendar a los estudiantes de la Artes Visuales que busquen en la diversidad y riqueza de las manifestaciones culturales de nuestros pueblos, nuevos temas para generar propuestas creativas con base en nuestra identidad cultural.



Anexos

Video del proceso de la obra (CD adjunto).



Bibliografía

- Bang, B. (2016). *Tattooers.net*. Obtenido de <https://www.tattooers.net/es/bang-bang/tatuaje-brazo-ojo-dotwork/14706/>
- Bellasolera, N. (2017). *Blog La bella Solera*. Obtenido de <https://labellasolera.com/blog/tatuaje-tradicional/>
- Breuer, D. (02 de 05 de 2011). *laplumadelangelnegro.blogspot.com*. Recuperado el 25 de 03 de 2018, de <http://laplumadelangelnegro.blogspot.com/2011/05/horiyoshi-iii.html>
- Carvajal, D. (2012). *dspace.uazuay.edu.ec*. (UDA, Ed.) Recuperado el 25 de 07 de 2017, de <http://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/380/1/09062.pdf>
- Cayambe, A. d. (Productor), & Hidalgo, F. (Dirección). (2013). *Diabluma* [Película]. Ecuador.
- Diablo huma, una leyenda indígena. (06 de 02 de 2017). *El Diario*.
- Encalada, O. (2008). *Lengua y folclor*. Cuenca: CIDAP.
- Escarpenter, E. (17 de 03 de 2016). *tatuateink.blogspot.com*. Obtenido de <http://tatuateink.blogspot.com/2016/03/diferentes-tecnicas-para-tatuar.html>
- Fernández, A. (29 de 10 de 2015). *tatuantes.com*. Recuperado el 05 de 04 de 2018, de <https://www.tatuantes.com/tipos-de-maquina-de-tatuar-neumaticas-o-de-aire/>
- Fernández, A. (19 de 07 de 2017). *tatuantes.com*. Recuperado el 05 de 04 de 2018, de <https://www.tatuantes.com/tipos-de-agujas-para-tatuar/>
- Fernández, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos.
- Fernández, T. (2018). *vix.com*. Recuperado el 19 de 03 de 2018, de <https://www.vix.com/es/btg/bodyart/4142/tebori-el-tatuaje-tradicional-japones>
- Ganter, R. (2005). De cuerpos, tatuajes y culturas juveniles. (U. d. Zulia, Ed.) *Espacio Abierto*, 14(1), 21-55. Recuperado el 10 de 07 de 2017, de <http://www.redalyc.org/pdf/122/12214102.pdf>
- Garcés, V. (27 de 02 de 2005). Pablo Iturralde diseño dual y recíproco. *El Universo*. Recuperado el 10 de 08 de 2017, de <http://www.eluniverso.com/2005/02/27/0001/220/FF78A7C8FD244A2683CCA3CD69F0E853.html>
- Haberle, S. (2017). El tatuaje y sus diferentes estilos. *Eimem*, 2-18.



Huma, una tradición indígena. (17 de 05 de 2017). *El Diario*.

Huurman, C. (2018). *Pinterest*. Obtenido de <https://www.pinterest.com/sxymexi613/charles-huurman-tattoos/>

Inkedmag. (2017). *Inkedmag.com*. Obtenido de <https://www.inkedmag.com/tattoos-3/yomico-moreno-tattoo>

Iturralde, P. (2005). *Duales y Recíprocos. La comunicación visual del Ecuador*. Quito: Ilustre Municipio de Quito.

Krutak, L. (2015). *Tattoo traditions of native North America*. Volendam, Netherlands: LM Publishers.

LeMay, R. (2008). *The body modification black book*. EE.UU.: Issuu.com.

Logan, A. (2016). *El Arte de la Piel*. Obtenido de <http://elartedelapiel.com/simone-pfaff-y-volker-merschky/>

MAC. (2013). *issuu.com*. Recuperado el 01 de 07 de 2017, de <https://issuu.com/macbogota/docs/tattoo>

Machlev, C. (2018). *Pinterest*. Obtenido de <https://www.pinterest.es/descalmada/chaim-machlev/?lp=true>

Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus: El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Maia, T. (2018). *Inkstinct*. Obtenido de <https://inkstinct.co/studio/tania-maia-tattooart-lima/tattoo/14074908793499056048>

Marechal, P. (2017). *Medium*. Obtenido de <https://medium.com/@dotpablo/un-tattoo-con-el-maestro-horiyoshi-iii-1564edd1d39c>

Martinez Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Martínez, J. (n.d.). *Caribe Afirmativo*. Recuperado el 10 de 07 de 2017, de <http://cf.caribeafirmativo.lgbt/todo/ATT1379699182.pdf>

Mena, J. (2016). Recuperado el 20 de 07 de 2017, de <http://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/5776/1/12096.pdf>

Moreno, E. (2017). *Culture Tattoo*. Obtenido de <https://culturetattoo.com/eric-moreno/>

MPT. (14 de 03 de 2014). *maquinasparatatar.com.mx*. Obtenido de <https://maquinasparatatar.com.mx/blog/guias/equipo-basico-para-tatuar/>



- Nando. (2018). *Bodyart*. Obtenido de <https://www.vix.com/es/btg/bodyart/2008-04-01/946/tatuajes-maories>
- Naranjo, M. (2007). *La cultura popular en el Ecuador* (Vols. XV- Pichincha). Cuenca: CIDAP.
- Oksanen, A., & Turtiainen, J. (2005). *A life told in ink: Tattoo narratives and the problem of the self in late modern society*. Finlandia. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/25333683/A-LIFE-TOLD-IN-INK>
- Pino, F. (25 de 03 de 2009). *vix.com/es/btg/bodyart*. Recuperado el 22 de 03 de 2018, de <https://www.vix.com/es/btg/bodyart/2009-03-25/7751/los-diez-mejores-tatuadores-de-la-actualidad>
- Pino, F. (2018). *bodyart*. Recuperado el 20 de 03 de 2018, de <https://www.vix.com/es/btg/bodyart/3821/tecnicas-de-escarificacion>
- Quinn. (2015). *Improb.com*. Obtenido de <https://improb.com/best-biomechanical-tattoos-for-men/>
- RAE. (2017). *Diccionario Usual de la Lengua Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=JvnVDMt>
- Rodríguez, M. (28 de 08 de 2016). La jerga "made in Ecuador". *El Telégrafo*.
- s.d. (14 de 03 de 2014). *maquinasparatatar.com.mx*. Obtenido de <https://maquinasparatatar.com.mx/blog/guias/equipo-basico-para-tatuar/>
- Semeraro, C. (2011). *Saudade Tattoo*. Obtenido de <https://www.saudadetattooobcn.com/portfolio-item/688-2/>
- Stewart, J. (2016). *My Modern Met*. Obtenido de <https://mymodernmet.com/inez-janiak-tattoos/>
- Tapia, A. (26 de 06 de 2016). Las fiestas de San Pedro de Cayambe se iniciaron en 1712. *El Comercio*.
- Tattoos, T. D. (2018). *To Do Tattoos*. Obtenido de <https://todotattoos.com/tintas-para-tatuar/>
- Tesone, J. (2000). El tatuaje y el escudo de Perseo. *Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo, XXIII(2)*, 179-196. Recuperado el 20 de 06 de 2017, de <http://www.aappg.org/wp-content/uploads/2000-N%C2%BA2.pdf#page=170>
- Tukker, P. (17 de 10 de 2016). *cbc.ca*. Recuperado el 19 de 03 de 2018, de CBC News: <http://www.cbc.ca/news/canada/north/gwitchin-tattoo-skin-stitching-first-nations-1.3796606>



Vega, P. (2015). Análisis Semiótico de la Copla, la Bebida y la Fiesta de la Comunidad Cayambi en las Octavas de la Parroquia Juan Montalvo del Cantón Cayambe. Quito, Ecuador.

WalzerMoskovic, A. (2015). El arte en el Discurso de los Tatuadores. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(3), 463-481.

Znojmo, O. (2018). *Ondrash.com*. Obtenido de <http://www.ondrash.com/>