



## **POLITICA Y VANDALISMO INSTITUCIONALIZADO EN ECUADOR: LA PRÁCTICA DE LOS “AÑOS VIEJOS”**

**X. Andrade<sup>1</sup>**

\* artículo originalmente publicado en María Pía Vera, ed. (2007), *Los Años Viejos*, Quito: FONSA, pp. 97-116.

La memoria, trabajando como siempre opera, esto es de manera selectiva, me lleva a un recorrido fragmentario sobre la vida social de los años viejos. De niño, recuerdo haber colaborado en la producción escenográfica de los mismos junto con los vecinos y las vecinas de la cuadra, así como haber participado, ya maquillado o enmascarado mi rostro, del cobro monetario requerido a manera de simbólico pago por los servicios prestados en la efímera vida que deparaba a los propios muñecos. Recuerdo también haber fungido de espectador en el momento más espectacular de la noche: la quema de los monigotes, instante en el que simultáneamente concurrían la introspección individual a la hora de juzgar el devenir de una etapa que muere, por un lado, con la explosión colectiva detonada por las llamaradas en la vía pública y los saltos sobre la fogata, por otro. Por último, mi memoria de la quema de años viejos en esa época es siempre colectiva, vislumbro esos momentos ora acompañado de mi familia ora de los vecinos y amigos del barrio. Barrio del norte de Quito construido en los terrenos de una antigua hacienda, caracterizado en esos tiempos por una gran dinámica comunitaria que fuera abolida un par de décadas después por la elevación de los cerramientos y su conversión en cercas de seguridad y la disciplina que imponen el miedo y la ruptura de los lazos cotidianos entre los residentes.

La experiencia de participación múltiple que revela el recorrido de mi infancia en las noches del 31 de diciembre y los primeros de enero, experiencia que tuvo lugar en las épocas de las dictaduras militares en los años sesentas y setentas, contrasta con el establecimiento de una mirada estrictamente espectacular trabada ya en mi trayectoria de adulto en la ciudad de Guayaquil. Han pasado cuatro décadas para vislumbrar una transformación radical en mi propio posicionamiento

---

<sup>1</sup> Antropólogo urbano, FLACSO-Ecuador.

sobre los años viejos, un sentido de extrañamiento movilizado precisamente por el propósito reflexivo de este artículo. De hacedor, participante y espectador he pasado a desempeñar simplemente el último papel y, con frecuencia, desde una posición reiteradamente solitaria, más fotográfica, documental y etnográfica que cualquier otra cosa. Esta última estrategia remarca la construcción de una mirada enclavada en un cierto sentido de distancia, aquella que se produce desde detrás de una cámara o a partir de una observación disciplinada por los métodos de la antropología. Estos últimos incluyen preguntas previas a lo que uno ve en el campo, una lectura que tiende a contextualizar a los objetos y a sus dinámicas dentro de una determinada economía urbana, y, adicionalmente, una postura teórica sobre la producción, la circulación, la interacción y el consumo que se establece entre objetos –en este caso, muñecos hechos de papel pero también de huesos políticos– y ciudadanos.

Por tratarse de monigotes que históricamente han establecido una trayectoria de representación sobre la política autorizada, el sentido de un devenir individual hacia la posición de espectador coincide con un movimiento más amplio en mi percepción sobre la democracia, la esfera pública y las interacciones sociales en el espacio urbano contemporáneo.<sup>2</sup> En sentido estricto, mi interés en estos objetos ha pasado de los “muñecos” como representación sobre determinados personajes públicos, modificada por el arte de la caricatura y sus estrategias, hacia las vías contradictorias de su producción y consumo como espectáculo público en el marco de ciudades cuyo espacio se halla crecientemente privatizado.<sup>3</sup>

Este artículo trata sobre los años viejos y su quema en tanto la única forma de vandalismo sancionado positivamente por la sociedad ecuatoriana como un acto colectivo. Considera a los monigotes y a su ciclo de producción, circulación y consumo en tanto bienes de una economía visual que toma a lo político como objeto privilegiado de la representación, dando cabida paralelamente a las relaciones barriales, empresariales e inclusive domésticas con muñecos dedicados a los vecinos, los jefes laborales y personajes de la familia. Por ello, es necesario situar a los monigotes de fin de año como parte de un sistema de competencias en la representación que incluye la caricatura política y la industria cosificadora del folklore. La primera como fundamento gráfico de los monigotes y la segunda como fuente de lectura privilegiada de estos objetos por las características artesanales de los mismos y las nociones de autenticidad afiliadas a ciertos sentidos

---

<sup>2</sup> Es decir, sobre personajes e instituciones de una esfera que es claramente identificada por los hacedores de imágenes y sus consumidores como “lo político”.

<sup>3</sup> El humor, la exageración gráfica, la ironía, la parodia y el juego entre las imágenes y el texto.

de tradición. A estas hay que añadirse la importancia adquirida por los iconos mediáticos como principal factor de cambio, tal como lo ilustran, hacia el final del artículo, un par de ejemplos extraídos de las calles de Guayaquil y Quito en los años recientes.

Las transformaciones acaecidas a lo largo de las últimas décadas, marcan el breve ciclo de vida de los muñecos y su premeditado cierre mediante una acción colectiva destinada a inmolarlos. Los intentos de domesticación comercial e institucional de esta dinámica desde los ochentas, y la capacidad de proliferación de los monigotes, basada en la mimesis de iconos mediático-industriales, dan cuenta de las posibilidades de resignificación otorgada a los muñecos, por sus hacedores y por sus consumidores en una ecología urbana y en un panorama cambiante de imágenes globales. Ecología caracterizada por la abolición gradual del espacio público y el control de interacciones sociales que, como las producidas por los años viejos, tienden a la apropiación temporal y espontánea del espacio por parte de los urbanitas. En este artículo interesa, por lo tanto, la doble vía de expresión política que recorren estos muñecos: la de su propia materialidad como reproducciones caricaturizadas de personajes de la política y la micro-política, y, la de su ejecución ritual en espacios crecientemente privatizados. El carácter vandálico de su quema la noche en que termina el año es visto igualmente en un doble sentido productivo: como el de una interacción temporal y reestructurante de las relaciones colectivas que tiende a reimaginarlas como la adscripción a un cierto sentido de “comunidad”), y, como comentario irónico sobre la esfera y el espacio públicos.

### *1. Exceso*

El año viejo en tanto imagen e icono debe ser interpretado en el marco de un cierto paisaje de representación de la política otrora dominado por la fotografía y la caricatura impresas, siendo contemporáneamente activado paralelamente a la proliferación de imágenes en los medios masivos audiovisuales. Este sentido de competencia en la visualidad tiene sentido a la hora de hacer una arqueología de los monigotes, entendiéndolos en tanto objetos producidos manualmente (a pesar de que su producción industrial más reciente empieza a modificar esta característica) y atendiendo también a su naturaleza material en tanto bien de intercambio. Para empezar, detrás de cada año viejo hay, pues, hacedores de imágenes. Algunos de ellos proceden, hasta la actualidad, a la elaboración individual o serial de caretas y muñecos en base a una reproducción caricaturizada de un retrato cuya base material primaria es la representación fotográfica. Esta puede provenir directamente de una fotografía -de frente y de perfil idealmente para facilitar la imaginación volumétrica- del busto de un personaje dado, aunque predominantemente su matriz original se

encuentre en las imágenes impresas en los periódicos de una época dada. La fabricación de las caretas en Quito, por ejemplo, parten de la elaboración de un molde que tiene como referencia a la imagen impresa, el mismo que sirve para ser trabajado artesanalmente en papel y pintadas manualmente. Paralelamente a la representación más caricaturesca se da también una de personajes genéricos, caretas y muñecos de entes anónimos o monigotes rellenos que se presentan simplemente como tales y que son vestidos para acentuar una u otra caracterización.

La fotografía y la caricatura encapsulan una dinámica de representación que otorga, en primera instancia, una vida social a los monigotes. Ambas tecnologías definen la imaginaria de estos objetos que, de otra manera, serían tan inanimados como cualquier otro folklórico. Mientras que la fotografía impresa engendra la capacidad de fabricación serial, y por tanto hace que las imágenes se vuelvan intercambiables, la caricatura impresa profundiza en el carácter excesivo de las mismas debido a la exageración de los atributos físicos de la persona que sirven como materia prima para la representación a plasmarse en una careta o máscara. Al ser tridimensional y elaborado en un medio completamente táctil como es el papel maché, papel periódico o de embalaje liviano humedecidos y moldeados, el año viejo adquiere, sin embargo, una naturaleza propia: no es ni pretende ser una representación fiel al original, sino más bien se basa en una modificación sustancial del retrato o la referencia primarios. Se deben a este carácter alterado de la representación el éxito de su misión lúdica a desempeñarse la noche en que el año muere y también su afinidad con los personajes de las tiras cómicas y caricaturescos en general.

Si la fotografía instaure una pretensión realista, de proximidad al objeto representado, la caricatura brinda un giro a ese intento al explotar el valor sensorial de la imagen, promoviendo con ello lecturas alternativas al orden político impuesto por las imágenes públicas de las autoridades, aquellas cuya circulación por los medios masivos está oficialmente habilitada. Ciertamente, también el comentario a las micro-prácticas del poder barrial o comunitario han convivido con la imaginación sobre el poder político macro y sus agentes –ellas me recuerdan mi infancia y todavía las prácticas que persisten en comunidades de pequeña escala (pueblos en zonas rurales, ciertos barrios periféricos, ciudades intermedias, las de las Islas Galápagos). El principio de representación, sin embargo, se mantiene en ambos casos vigente puesto que la capacidad humorística y simultáneamente ofensiva de la imagen opera siguiendo las líneas, las mañas y las artes de la desfiguración. Hay un carácter excesivo en la imagen, el mismo que trasciende al mero valor de cambio y valor de uso que son comunes al común de las mercancías. El exceso en el año viejo clásico, el que sitúa al muñeco en función de un comentario político acentuado o no por un

acompañamiento textual, radica en la añadidura que le es otorgada a la representación en forma de ciertos rasgos, estrategia cuya impronta se lee típicamente desde la caricatura.

Único género gráfico aceptado legítimamente –y con amplia tradición histórica en Ecuador desde fines del siglo XIX– como parte de un comentario colectivo sobre la imagen pública de los políticos, la caricatura transpira su humor, ironía y sarcasmo desde las páginas impresas de los rotativos (v. Ibarra 2006, Bedoya 2007). Por hallarse aprisionada en un espacio designado como parte de un medio oficial y masivo como es la prensa escrita, este tipo de comentario, sin embargo, se halla cabalmente domesticado.<sup>4</sup> Atrapada en convenciones que reposan su poder en la exageración gráfica y obligada a permanecer en el campo de lo políticamente correcto, la caricatura no ha incurrido –salvo honrosas excepciones y, esto, en prensas independientes– en estrategias censuradas tales como las de la obscenidad y la pornografía. Igualmente, cuando ha emergido en el *sketch* humorístico televisivo, amén de personajes excepcionales originados propiamente en el campo del teatro, la tendencia ha sido a explotar la parodia a los personajes públicos. Siendo su matriz la impronta caricaturesca, ésta se hace patente a nivel formal en las figuras de los años viejos, mientras que su capacidad para suscitar comentarios de diversa índole y su espectacular inmoción final le añaden una capa compleja de significados que guardan relación con el contexto en el que los muñecos son situados por las prácticas que acompañan su despliegue público.

A pesar de las deudas trazadas con la fotografía (en tanto referencia material para los imagineros) y con la caricatura (en tanto estrategia gráfica e impulso político para distintas comunidades interpretativas), el exceso de los monigotes emerge desde niveles adicionales al de la proliferación descriptiva de los detalles y las contingencias temporales que otorgan el carácter problemático a cualquier empresa de lectura antropológica sobre los archivos fotográficos (Poole 2005). Liberados de su referente primario al convertirse en objetos de papel y hueso, representación y encarnación de una dinámica instaurada por el dominio de los ciudadanos sobre el cuerpo político, el carácter excesivo de los monigotes emerge a varios niveles.

---

<sup>4</sup> De hecho, los concursos de años viejos organizados por ciertos medios masivos (actualmente en Quito por parte de Metrohoy, que es una filial del diario Hoy, en el pasado por El Universo en Guayaquil) tienen normas que regulan la imagería popular para evitar que esta se desborde. Investigadores de este mismo proyecto de exhibición confieren que en entrevistas realizadas a un personero de la organización del concurso en Quito se promueve a que los monigotes sean graciosos pero que no insulten o ridiculicen a los personajes representados.

Primero, al nivel más próximo, en una sociedad como la ecuatoriana que se halla caracterizada por una esfera pública separada de sus constituyentes, los rostros de los muñecos provocan una inmediata reacción que contrasta con la mera contemplación promovida desde las imágenes mediáticas y/o propagandísticas. La sensación de cercanía— la incorporación del comentario a través de la risa frente a las deformaciones de las figuras públicas, el hacer cuerpo de una política que cotidianamente o se acepta con resignación y subordinación, o se desdeña, o se obvia, o se mira a la distancia— reposa directamente en la naturaleza inanimada de los objetos, esto es en su calidad literal de “muñecos”. Por un momento, la política autorizada, de algún modo siempre tan lejana, es hecha doméstica. Mediante este artificio, las autoridades son llevadas a la casa o al barrio, lugares no visitados por autoridades cuya representación física puede ser, por lo menos ahora, arbitrariamente manipulada (al nivel que los “muñecos” merecen) por los ordinarios sujetos. Estos pueden hacerles decir lo que quieran, apearlos y hasta travestirlos al antojo, y desplegarlos públicamente como a bien tuvieren.

Segundo, es la instalación escenográfica del monigote la que brinda una nueva capa crítica al objeto. Una lógica museográfica se impone para su disposición en el espacio público por excelencia, la calle. Esta apropiación, otrora no problemática de las vías urbanizadas, consiste en la instalación de una escena completa frente a la casa o en la esquina de la cuadra. Usando convenciones apropiadas de los maniqués etnográficos en los museos, los muñecos son ahora conectados a cuerpos de escala humana y tradicionalmente rellenos de trapos o viruta de madera. Al hacerlo, ven transformado el poder que reposaba originalmente en su superficialidad caricaturesca al formar parte de un nuevo orden de conexiones establecidas al interior de cada proscenio (Kirshenblatt-Gimblett 1998). Especies de dioramas construidos también artesanalmente, la disposición de los años viejos en las calles conforma, así, una suerte de museo expandido a través de múltiples instalaciones a manera de tentáculos callejeros, un museo efímero, nacido durante el día de la celebración asignada y vandalizado horas después, un museo en donde se coleccionará, por una noche, especímenes que retratan las distintas facetas de la vulgaridad del poder y de lo que se sabe se debe no hablar sobre él (Taussig 2004). Un museo único, que, trascendiendo la mirada contemplativa, incorpora la destrucción como parte de la apropiación que las audiencias hacen de los objetos desplegados. De hecho, esta es una ocasión excepcional surgida bajo el común acuerdo de abochornar a las autoridades, durante un día y una noche para celebrar el desfiguramiento de imágenes que sentidos restringidos de ciudadanía, de otra manera, impedirían normalmente hacer.

En las plataformas callejeras, los transeúntes encontrarán, ampliados por la magnificencia desplegada en los concursos de años viejos institucionalizados en cada ciudad o sintetizados por la economía de los recursos desplegados frente al portal de una casa cualquiera, espontáneas puestas en escena de negociados y corruptelas que transforman al espacio público temporalmente en una amalgama dispareja de instalaciones con motivos políticos de reflexión. Este sentido de apropiación del espacio público es una forma de contestar el ordenamiento urbano, si bien las normativas de su uso son flexibilizadas para la ocasión. Así, las calles sirven para dar cuerpo y forma, mediante la construcción de muñecos de trapo, de espuma, de cartón o de papel, a rumores y chismes que circulan cotidianamente solamente por vía de la tradición oral y para amplificar noticias brindadas pero con frecuencia olvidadas, por la prensa. Por su parte, los monigotes devienen en una forma de iconoclasia sancionada positivamente por la sociedad, vandalismo expresado en textos e imágenes que llega a su máxima realización y consumación al momento de incinerar a los propios muñecos.

En tercer lugar, el carácter excesivo de los años viejos es desatado por la propia ritualidad establecida alrededor del culto social de las imágenes creadas. Este último reposa, en gran parte, en los cánticos y bailes realizados por un cuerpo de *viudas* – una de las expresiones de travestismo sancionada positivamente en la fiesta popular mestiza urbana. Las *viudas*, cuadrillas de sujetos de género masculino que se han disfrazado para la ocasión de mujeres generalmente enlutadas, juegan un papel crucial al establecer un diálogo activo entre los paseantes, transeúntes y espectadores y la “instalación museográfica”. La interacción se caracteriza por la producción de cánticos, bromas e información detallada sobre los muñecos que forman parte de la muestra a manera de servicios prestados por las viudas hacia la comunidad, y, por otro lado, por la solicitud de contribuciones económicas formulada por las propias viudas para solventar los gastos que han sido ocasionados por el culto de la muerte del difunto. Es evidente que ambas partes (observadores y viudas) reconocen en esta interacción un ejercicio lúdico, a pesar de que existe una mediación monetaria que, siendo en teoría voluntaria, es intensamente promovida por la presión de las viudas y sus espontáneos acompañantes. De hecho, un elemento complementario al ejercicio de este intercambio es el establecimiento de una barrera física, generalmente un palo destinado a imposibilitar el tráfico vehicular frente a la instalación de los monigotes, especie de garita simbólica que se abre al libre paso después de la recepción de las donaciones.

Finalmente, al clímax de la celebración se llega con la quema de los años viejos. Muñecos y proscenio son incinerados paulatinamente e, idealmente, los vecinos involucrados saltan sobre las

llamaradas que brotan de sus restos hasta consagrar su exterminio y dar la vuelta a la página cronológica de sus vidas y la del país. La eliminación física de las representaciones de las autoridades públicas, momento que va generalmente acompañado de generosas dosis de alcohol, las risas y las bromas que han enmarcado su iconoclasta culto durante un día y una noche, el cultivo travestista que acompaña a su exhibición en el espacio público, y el carácter humorístico de la representación material de los personajes, dan cuenta en conjunto de una explotación de los distintos niveles de exceso que movilizan estas imágenes.

Sin entender la capacidad excesiva de los monigotes, no se podría explicar cabalmente el proceso de producción que integra sustancialmente: un espíritu que exagera la representación material, una interacción y circulación social que incorpora y subvierte una dinámica típicamente museal destinada a la mera exhibición y contemplación de los objetos, y un consumo metafórico y físico que deviene en un acto de vandalismo, sincronizado y simultáneo a gran escala, oficialmente reconocido y positivamente sancionado por la sociedad. Contextualizadas estas peculiaridades en una determinada economía visual, la vida social del año viejo juega simultáneamente con los aspectos lúdicos otorgados a los muñecos en tanto objetos inertes y con los aspectos propiamente políticos derivados del comentario y la quema colectivos. Sin embargo, es precisamente en este último acto cuando se profundiza el impulso de desfiguración que imbuye a la imagen del monigote con una calidad de comentario político primario e inmediato, y cuando se redime momentáneamente al año viejo de la dinámica domesticadora a las que han sido sometidas la mayoría de las representaciones visuales en la esfera pública.

## ***2. Vandalismo***

Los muñecos de papel maché, de espuma, de cartón, de trapos y virutas son construidos para ser utilizados por un solo día y destruidos durante esa misma noche. Los sentidos específicamente políticos que guarda esta práctica van, como se ha sostenido anteriormente, más allá de la literalidad de los cartelones que solían acompañar a los muñecos, la superficialidad desfigurante de las máscaras, y el contenido de los testamentos que, anteriormente, acompañaban como narrativas elaboradas a manera de un discurso para trazar el legado que dejaba el año pasado. Los sentidos políticos se construyen bajo otros métodos, a lo largo del intercambio que tiene lugar frente a los muñecos bajo una lógica de contemplación pero también de risa y desagravio, sentido dialógico que va acompañado de la mano de las viudas durante todo el día y hasta mitad de la noche, pero también, la política reside en la propia pira funeraria. El corazón de la dinámica descrita radica en



un reservorio de emociones que es destapado por la aniquilación física de los muñecos en su proscenio.

Un cierto tipo de economía visual se instaura en el corazón de los años viejos. Hay una naturaleza sistemática en la multiplicidad de reacciones, significados y emociones embebidas en el mundo de las imágenes. La noción de “economía” da cuenta del campo de la visión como un campo estructurado, como una organización que tiene que ver tanto con significados compartidos pero también contestados, como con relaciones sociales, de desigualdad y de poder. Finalmente, como toda economía, la visualidad guarda relación también con la distribución del poder político y el acceso diferencial a recursos; en este caso, los muñecos artesanalmente contruidos que son susceptibles de ser comprados por un mercado muy amplio y democrático, tal cual lo revela la variedad de tamaños que en la actualidad se expenden. Desde esta perspectiva esbozaré los principios de una “economía visual” como una alternativa antropológica para el estudio de los años viejos y su circulación y apropiación social, siguiendo el enfoque avanzado por Deborah Poole (1997). Brevemente, una economía visual envuelve tres niveles. Primero, se debe atender a la organización de la producción, que abarca tanto a los individuos cuanto a las tecnologías utilizadas para producir imágenes. En el caso de los años viejos, la producción está mayoritariamente en manos de talleres artesanales independientes, compuestos por un número limitado de operarios que manipulan un cierto repertorio de imágenes. Un segundo nivel de la economía visual se refiere a la circulación de imágenes y de imágenes-objetos, ésta guarda inmediata relación con el tercero y último nivel: los sistemas discursivos a través de los cuales las imágenes en general llegan a ser apreciadas, interpretadas y asignadas valores históricos, científicos, estéticos y/o políticos.

En este contexto, las preguntas etnográficas no están dirigidas a lo que las imágenes de los años viejos significan ni tampoco a como son enmarcadas por los comentarios textuales expresados en los cartelones anexos, sino a las formas mediante las cuales éstas adquieren valor. Se deben distinguir, para empezar, dos formas de valor en las imágenes en general en tanto mercancías. El valor de uso de la imagen, que en este caso radicaría en el hecho de que el objeto/monigote o máscara sea o no susceptible de cumplir con su misión ritual. A pesar de que cualquier muñeco sirve en teoría para el propósito final –celebrar el paso cronológico de un año y la entrada hacia otro–, la gente invierte en determinados muñecos con el poder de representación que sus cultivadores, creadores y compradores, por un día buscan explícitamente. Ello depende en buena parte de la capacidad mimética que despierte un objeto cuya intención primordial es representar a una figura política y de convocar a ciertos tipos de reacciones colectivas.

La segunda forma de valor de una imagen es su valor de cambio, donde el estatus de objeto de la imagen, para el caso de los años viejos, asume importancia como parte de un sistema de apreciación primordialmente estética. Este valor es explotado por el coleccionismo que se ha venido desarrollando alrededor de la industria turística principalmente y que marca a las máscaras, por ejemplo, con una connotación artesanal, de arte popular, aunque excepcionalmente, de arte a secas. Es en la esfera de la acumulación, posesión, circulación e intercambio de tales o cuales máscaras donde éstas cobran significados particulares para los individuos, encontrándose el fundamento de esta mirada ya no en la emoción que despierta el muñeco sino, primordialmente, su sentido de belleza adjudicado sea en el campo de la artesanía o en la del arte popular o el arte.

Finalmente, hay un tercer valor que constituye a la imagen visual, aquél que se relaciona con la capacidad para suscitar de la representación. El “valor sensual” se refiere al complejo de fantasías y deseos que se ponen en juego durante la producción y el consumo de las imágenes. Las imágenes nos fascinan o, para el caso de los años viejos, existe un encantamiento en el acto de mirar a los monigotes y contemplar su inminente deceso. Sin embargo, las formas bajo las cuales estos muñecos ejercen su magia simpática son histórica y socialmente específicas puesto que no existe una agenda ideológica única detrás de las imágenes como tampoco puede haber una sola lectura del ritual de los años viejos. De hecho, el desplazamiento de la reproducción de imágenes de políticos hacia iconos mediáticos, personajes de la televisión o el cine, tiende a subvertir el impulso de criticidad colectiva originalmente asignado a los monigotes y al ritual de fin de año en su conjunto. La multiplicidad de las motivaciones de quienes lo llevan adelante, sin embargo, interesan menos que la dinámica emocional establecida alrededor de los años viejos, y la capacidad de este ritual para provocar un rango de reacciones que regularmente, esto es en otro día del año, serían adscritas directamente por el Estado al rango de actos vandálicos.

La noción de vandalismo va de la mano de la de sacrilegio (Taussig 1999). La imagen pública de las autoridades políticas es un ejemplo privilegiado del manejo cuidadosamente construido de sentidos de reverencia colectiva. Hasta los programas televisivos que parodian a los políticos y la propia caricatura impresa guardan un sentido de respeto, de transgresión moderada, de cruzar y no cruzar una línea que pueda ser vista como demasiado hiriente para los personajes involucrados. La contemplación y la distancia frente a la imagen pública es lo prescrito, así como lo son las políticas destinadas a la preservación del ornato de las calles y las fachadas de las ciudades. En este sentido, cualquier cruce de las fronteras establecidas frente a las nociones oficiales de preservación

y pureza, es o puede ser eventualmente enmarcada como una forma de destrucción de la imagen o de los bienes. De hecho, existen iniciativas municipales desarrolladas en años recientes tendientes a normatizar estrictamente el uso de ciertos espacios para la quema de fin de año. El ritual del Año Viejo, sin embargo, intenta transgredir ambos niveles: el culto negativo de los rostros de la política tiene lugar en el escenario provisto por las calles. Estas son tomadas por un día y una noche para la realización de un ejercicio colectivo de desfiguración de las imágenes públicas que tiene como locación principal el tramado urbano. Esta dinámica establece un doble juego de apropiaciones: sobre lo político y sobre la ciudad. Sin embargo, lejos de ser este evento un acto de apropiación espontánea, el mismo se halla enmarcado ritualmente como una celebración festiva garantizada por el Estado. Este traicionalmente ha bendecido a estos sacrilegios a pesar de la proliferación más reciente de prohibiciones que deben ser vistas como extensión de las políticas de renovación urbana y privatización del espacio (para el caso de Quito, v. Kingman Garcés y Goetschel 2007, para Guayaquil, Andrade 2007).

La noción de vandalismo también va de la mano de la de destrucción. De hecho, esta es la común connotación manejada por el Estado. El ritual del Año Viejo, sin embargo, reposa en una lógica de construcción, expresada de mejor manera en su situación de pasaje hacia una etapa que, se anhela comunalmente, sea nueva y buena. El vandalismo de los monigotes, entonces, cobija la capacidad de generar algo novedoso. Su realización formal es destructiva, su finalidad es todo lo contrario. Este acto de desfiguración tiene similitudes, pero fundamentalmente diferencias con el vandalismo contra el arte sea este de museo o monumentos en la vía pública. De hecho, la historia de los actos vandálicos revela las múltiples formas a través de las cuales la relación emocional con la cual la mirada frente al arte está investida, normalizada y disciplinada, y como la norma es cuestionada al establecerse una relación de intervención material por parte del sujeto sobre una obra. Esta historia está plagada de episodios que demuestran que la mayor parte de las obras atacadas colgaban de las paredes de un museo, institución creada en la modernidad con la finalidad de clasificar y separar el arte “culto” de aquello que se consideraba más espúreo, esto es “la cultura popular” Sin embargo, así como el acto vandálico nos recuerda que las obras de arte no descienden hacia los consumidores en una forma ahistórica y pura, sino que son normalizadas rígidamente a través de la mirada construida por la galería o el museo, el culto y la quema de los años viejos obliga a construir la imagen política como algo mundano, coyuntural, alcanzable, de hecho manipulable hasta tornarla perecible.

De igual manera, la lógica museográfica, que reposa en principios fundamentalmente pedagógicos tendientes a convertir la visita al museo en una experiencia educativa, se basa en la distancia entre el objeto a ser observado y el observador. El contexto del museo, establece, por lo tanto, un tipo de mirada frente al arte, aquella que ve en el objeto de arte iconos cuasi sagrados que deben ser aproximados con una buena dosis de devoción hacia ellos. La historia de los actos vandálicos revela que esta disciplina de la mirada recibe un periódico llamado de atención sobre el carácter artificioso de su contenido. Motivado unas veces por razones económicas, otras por razones estéticas y otras por meramente idiosincrásicas; el acto vandálico es, esencialmente, un acto de literal desfiguramiento de la obra de arte. Sin embargo, sólo ocasionalmente llegan los vándalos a la destrucción total, siendo el caso que, más bien, el acto añada elementos a la obra original, sean estos un par de cuchilladas, o manchas de pintalabios, o huecos producidos por disparos, martillazos o ácido sulfúrico (Goss 2001).

El vandalismo, por lo tanto, enarbola una economía emocional distinta a la prescrita por las instituciones del arte. De la misma manera la actitud de la gente frente a los monigotes, en lugar de distante y pasiva contemplación, propone una directa intervención sobre la materialidad de la representación o, en este caso sobre la imagen pública de lo político, retratada particularmente en las caretas de los monigotes, con la finalidad de modificarla. Tanto como en la historia del arte, el vandalismo institucionalizado por el ritual de los años viejos da cuenta de que cualquier objeto, incluida la imagen pública, es susceptible de ser modificado para dar cuenta, precisamente, de su calidad limitada como objeto de representación.

Así, la ritualidad de los años viejos y las imágenes que moviliza se constituyen en oposición a la lógica de representación de los medios y de la maquinaria política. Si las imágenes mediáticas pretenden brindar a los políticos un aura de respetabilidad, el vandalismo institucionalizado recupera las capas de historia escondidas detrás de dicha aura. El culto de los monigotes marca el carácter desechable de todo político acudiendo para ello a las tecnologías más brutales para interrumpir el proceso de sacralización instaurado por la imaginería pública de la política. Así como el vandalismo reintroduce la historia en la obra de arte, los años viejos reintroducen la mortalidad en la política. Haciendo uso de fósforos y gasolina, el acto de incineración pone sobre el tapete preguntas cruciales sobre como contemplamos a la política mediante la reintroducción periódica de su inminente deterioro. Si la economía de la imagen de la política prescribe una actitud emocional basada en el juzgamiento distinguido y la observación desapasionada pero venerable, sacralizante y subordinada, el contenido propio a las imágenes de los años viejos

moviliza emociones que, eventualmente, se constituyen en formas de violencia contra ellas mismas. Detrás de lo que los medios masivos y los propios políticos proyectan como belleza y sobriedad, existen capas de terror, corrupción y violencia que constituyen la historia de la democracia en el país y que son despertadas, eventualmente, mediante el ritual de la quema.

### **3. Terrorismo**

Los años viejos del siglo XXI crecen en un paisaje visual crecientemente dominado, especialmente durante las últimas tres décadas, por las imágenes mediáticas y particularmente por aquellas que atañen a la circulación de iconos generados como productos comerciales desde las industrias de la televisión y el cine. Este es el punto de partida para entender las transformaciones en la representación sobre la política que se ha dado en la economía visual de los monigotes de fin de año, así como las transformaciones materiales que se pueden ver, especialmente, en la comercialización de caretas de material plástico.. De los de mi infancia, caracterizados por referir humorísticamente a los personajes concretos del gobierno de turno y sus negociados, se va pasando gradualmente al privilegio de aquellos que proliferan en las películas de Hollywood o en las series televisivas producidas particularmente en el mercado norteamericano. Las claves que tienen en común personajes tales como Bob Esponja, Shrek y los Teletubies son tanto su lugar de origen (las industrias mediáticas del Primer Mundo) cuanto su finalidad de consumo (los mercados específicamente infantiles a nivel global).

Los cambios señalados han sido graduales y no absolutos, pero sí guardan consecuencias dramáticas sobre el tipo de mirada que ahora los monigotes construyen. La transformación evolutiva hacia motivos del cine y la televisión globales no supone sin embargo una teleología. Este hecho no va exclusivamente dirigido a la abolición de las referencias locales –como una visión nostálgica del pasado querría encontrar al fijarse solamente en la superficie de los personajes– sino que eventualmente se intersecta también con lecturas sobre problemas de la política a nivel internacional representadas a través de personajes concretos, como por ejemplo lo atestiguan los muñecos y caretas de Osama Bin Laden en diciembre de 2001. La escala de reflexión política, por lo tanto, puede llegar a ser planetaria y ya no sola ni predominantemente aldeana. Adicionalmente, personajes seleccionados de series cómicas de la televisión nacional (si bien las más racistas y/o costumbristas como “Mi Recinto”) van de la mano en las preferencias de los hacedores de imágenes, y, las representaciones de políticos locales y nacionales continúan teniendo un espacio relevante.

No obstante la permanencia de este último orden de personajes, los textos que usualmente acompañaban a su despliegue en las calles tienden a ser abolidos, confirmando con ello una lectura menos explícitamente política en el sentido “editorial” que antes caracterizara a esta práctica. Los monigotes iban acompañados de carteles escritos a mano en los que se insinuaban sus verdaderas motivaciones detrás de la fachada pública de la política, por ejemplo, a veces inclusive a la manera de los titulares de la prensa escrita. Si ésta era una referencia central a la representación avanzada por los años viejos en el pasado, ésta tiende a ser reemplazada, ciertamente a través de los concursos institucionalizados en Quito, bajo una nueva lógica: aquella que ve en la monumentalidad de los muñecos la base para el establecimiento de un intercambio de otra índole entre los objetos inanimados y sus espectadores. Al extremo de esta nueva dinámica se encuentran los muñecos a gran escala que se realizan en la Avenida Amazonas en Quito o comunalmente en ciertos barrios guayaquileños puesto que refuerzan el sentido espectacular de los mismos, aquellos que no gratuitamente sino fundamentados en esta dinámica de consumo favorecen los temas de los superhéroes cinematográficos o del rock mundial como, por ejemplo, Marilyn Manson en diciembre de 2006.

Esta tendencia histórica revela que el carácter excesivo de los muñecos tiende a ser desplazado por la triple naturaleza espectacular (representación mediática, a-textualidad, tamaño monumental) del despliegue que se instaura. Si la representación de los muñecos se fija en personajes televisivos o cinematográficos, si las declaraciones políticas que se explicitaban en los cartelones empiezan a estar ausentes, y, si la dimensión de las obras cambia para consagrar su monumentalidad, estamos asistiendo a nuevas dinámicas emergentes. Este orden de cambios, sin embargo, no supone unívocamente la abolición de la interpretación política que históricamente estuvo atada al día a día de las autoridades.

El ensayo visual que acompaña esta sección del artículo, compuesto por 6 imágenes fotográficas, documenta la construcción de años viejos en la ciudad de Guayaquil durante las celebraciones de fines del 2001, si bien la discusión establecida alrededor de ellas es aplicable a los procesos de cambio que se atestiguan también en el caso quiteño. Las fotos fueron levantadas al sur de la ciudad, a lo largo de la calle Seis de Marzo, zona donde históricamente se encuentran ubicados artesanos especializados en la elaboración de muñecos de mediano y gran formato elaborados con papel y cartón liviano. En diciembre de ese año, dos personajes competirían en las preferencias de sus hacedores: Osama Bin Laden y Pedro El Escamoso. Ambos personajes dan cuenta de algunas tendencias contemporáneas de lo popular en Ecuador. Por ser personajes públicos, en el sentido

mediático, ambos se inscriben dentro de la tradición dominante en la elaboración de años viejos. La ocasión de fin de año prestaba, en el pasado, una posibilidad de distorsionar la imagen pública de personajes de la política y el espectáculo en base a la denuncia o el comentario humorístico, y con frecuencia irónico, sobre el proceder de funcionarios y gente famosa, siendo el mandatario de turno, por supuesto, uno de los objetos preferidos de este ejercicio.

Sin embargo, Bin Laden y El Escamoso dan cuenta también de otras, más recientes, tendencias. Ambos son figuras mundiales, uno es reconocido por la muerte, otro por el entretenimiento, ambos productos del espectáculo creado por los medios. Los dos monigotes se inscriben en campos de relaciones más amplios. Bin Laden en el de la economía política de las relaciones internacionales, El Escamoso en la de las relaciones intra-regionales. El primero, a causa del terror y el espectro de una guerra que envolvería el futuro del mundo entero, y que incidiera directamente en el país al inscribirlo en el listado de lugares donde terroristas internacionales fueron presuntamente adiestrados y mercenarios reclutados. El segundo, en razón de su popularidad de telenovela, que siendo de producción colombiana fue exitosa en toda Latinoamérica, punta visible y ascética de un proceso que involucra, en Ecuador, desplazamientos poblacionales, incursiones armadas, fumigaciones ilegales, conflictos diplomáticos, concentración de capitales y de tierras, violencia social, tráfico de armas y presiones sobre el mercado laboral.

Como referentes foráneos, ambos hablan de elementos globales que son incorporados en las prácticas de los hacedores de lo popular dentro de una tradición que se caracterizara, durante el siglo pasado, por expresar discursos críticos frente a las realidades locales y nacionales del momento. Si bien el primero de ellos, Bin Laden, todavía guarda recuerdos de tal impulso al jugar con dilemas claves de conflictos contemporáneos a nivel mundial, El Escamoso, en cambio, da cuenta del gradual proceso de colonización que caracteriza a las relaciones desiguales entre Ecuador y Colombia en el contexto de los últimos decenios. Mientras que Bin Laden negativiza con su imagen maligna idealizadas plataformas democráticas de los países industriales, a la vez que contiene la posibilidad de instaurar una crítica tercer mundista al papel opresivo de Estados Unidos en la región. Así, usar la careta de Bin Laden despertaba en las calles de Quito miradas y sonrisas de complicidad. Por otro lado, El Escamoso, el bueno, oculta las dimensiones más dramáticas de las relaciones entre dos estados. Los dos silencian lo inmediato, las formas cotidianas de dominación bajo retóricas democráticas. Su silencio se despliega también mediante la ausencia de textos y pancartas, contrario a la antigua usanza. Por ser reconocidos para la

ocasión como muñecos, sin embargo, los iconos construidos siguen siendo juguetones antes que amenazantes, las risas coronando la extinción nocturna de ambos.

La popularidad de Bin Laden y El Escamoso, sin embargo, no es meramente el resultado de fuerzas ni procesos globales. Lejos de ser un mero efecto de la globalización y/o la imposición acrítica de personajes foráneos, el auge de los mismos dentro del sistema de producción de años viejos es también el producto de prohibiciones explícitas para retratar a los políticos y al presidente de la época, personajes temerosos a ser burlados, desfigurados, descuartizados e inmolados por el pueblo si bien hay que considerar que, en algunas coyunturas políticas —por ejemplo, en la de Lucio Gutiérrez—tales prohibiciones terminan detonando un efecto inverso. Forzados tanto hacedores cuanto observadores al ciclo de producción, circulación, exposición e incineración de figuras ajenas a la política local, todavía caben algunas preguntas respecto del creciente miedo oficial y de la dinámica establecida entre el desfiguramiento de las imágenes públicas y la censura a tal práctica.

No hay nada particularmente ofensivo en la naturaleza de los muñecos de fin de año. Sin embargo la creciente abolición de representaciones de personajes locales tiene que ver con el poder que, en las sociedades contemporáneas, se les atribuye a las imágenes en general para suscitar sentimientos de ofensa. Más allá de las teorías sobre animismo y del pensamiento mágico, basadas en el análisis de sociedades precapitalistas, el hecho es que las imágenes aparecen diariamente como teniendo una vida propia, con la característica de ser inertes pero animadas precisamente en su inercia, esto es susceptibles de despertar reacciones que van desde la ofensa y la controversia hasta la devoción sin mediaciones (Mitchell 2001). Es precisamente esta doble vida de las imágenes la que provoca su legislación y las restricciones que se derivan de normativas oficiales en la esfera pública. El proceso de cambio en la iconografía y la creciente restricción a la temática y al despliegue callejero de los años viejos (mientras que en Quito, la Municipalidad hiciera una llamada general al cuidado del ornato más allá del Centro Histórico, en Guayaquil, se prohibió la incineración de muñecos en las calles asfaltadas y las zonas afectadas por la renovación urbana desde fines del 2002), por lo tanto, se sitúa en la intersección entre el poder del Estado y el poder de las imágenes. Ambos se encarnan en los sujetos, pero solamente el segundo puede desfigurarse al primero. A pesar de los cambios iconográficos introducidos en los últimos años, esta dinámica parece ser atestiguada por la persistencia del ritual de la quema, a pesar de las crecientes prohibiciones que rodean al uso del espacio público y a la venta clandestina de petardos y fuegos



pirotécnicos, estos últimos elementos imprescindibles para glorificar una noche dedicada al desfiguramiento.

#### **4. Fogata**

Escribir sobre los años viejos, las prácticas de representación en las que basan la efectividad de su presencia, y el carácter material de las caretas y las esculturas populares, me ha llevado a reevaluar el sentido de distancia que, gradualmente, desarrollara desde mi niñez frente a estos objetos. Al repensar sobre ellos con motivo de este artículo, queda pendiente preguntarse, parafraseando a Mitchell (1996), sobre las demandas y los deseos de las imágenes. Qué quieren los años viejos, entonces, sino obligarnos a trascender la estancia contemplativa frente a aquellas, a incorporar e involucrar todos nuestros sentidos a lo largo de una noche, a hablar y a mofarnos, a reír y llorar, a tocarlos y quemarlos. Lejos de fijarse solamente en lo textual de estas representaciones y objetos y de buscar decodificar los significados políticos que construyen a partir de su calidad de imágenes, la visualidad de los años viejos debe ser entendida tomando en cuenta el conjunto de sentidos (auditivo, táctil, olfativo) que despierta su culto público, desde el involucramiento corporal de los asistentes y los plañideros travestistas hasta los saltos sobre la fogata y los pisoteos a la chamiza. De las distintas formas de relacionarse con los muñecos en la vía pública y de esconderse tras las caretas como formas de establecer diálogos abiertos con, y a través de, la cultura material, depende el establecimiento de ciertos sentidos políticos en y alrededor de los años viejos (Pinney 2002). No hay una sola forma de hacerlo, ni necesariamente uno puede encontrar formas de resistencia ni actos meramente liberatorios, pero aquel juego, por lo menos por una noche, logra poner sobre el tapete desde los improvisados proscenios de un intrincado museo efímero ciertos secretos públicos del Estado y de la micro-política que constituyen la vida cotidiana. Las tensiones implícitas en la innovación material de las tradiciones, con la incorporación de nuevos materiales, métodos e iconos son decidoras igualmente a la hora de repensar el papel que los años viejos van adquiriendo en las sociedades ecuatorianas contemporáneas. Quizás el exceso que constituía cada paso en este ritual logre preservarse detrás de sus nuevas máscaras.

#### **Bibliografía**

Andrade, X. 2007. "More City", Less Citizenship: Urban Renovation and the Annihilation of Public Space. En Fernando Carrión y Lisa Hanley eds. *Urban Regeneration and Revitalization in the Americas: Toward a Stable State*. Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars, pp. 143-150.

Bedoya, María Elena 2007. *Los Espacios Perturbadores del Humor: Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Goss, Steven 2001. A Partial Guide to the Tools of Art Vandalism. *Cabinet* 3: 27-30.

Kingman Garcés, Eduardo y Ana María Goetschel 2007. Patrimony as a Disciplinary Device and the Banalization of Memory: An Historic Reading from the Andes. En Fernando Carrión y Lisa Hanley eds. *Urban Regeneration and Revitalization in the Americas: Toward a Stable State*. Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars, pp. 67-78.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. Objects of Ethnography. En *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 17-78.

Ibarra, Hernán 2006. *Trazos del Tiempo: Caricatura Política en Ecuador 1948-1963*. Museo de la Ciudad: Quito.

Mitchell, W.J.T. 2001. Offending Images. En *Unsettling "Sensation": Arts Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*. Lawrence Rothfield ed. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 115-133.

Mitchell, W.J.T. 1996. What Do Pictures Really Want? *October* 77: 71-82.

Pinney, Christopher 2002. Visual Culture. En Victor Buchli, ed. *The Material Culture Reader*. Oxford y Nueva York: Berg, pp. 81-86.

Poole, Deborah 2005. An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies. *Annual Review of Anthropology* 34: 159-179.

Poole, Deborah 1997. Introduction. En *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3-24.

Taussig, Michael 2004. My Cocaine Museum. En *My Cocaine Museum*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 13-20.

Taussig, Michael (1999). *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press.