



LOS AÑOS VIEJOS

X. Andrade | María Belén Calvache | Liset Coba | Martha Flores | Ángel Emilio Hidalgo | Carlos Tutivén Román | María Pía Vera
Fotografía: Álvaro Ávila Simpson | François Laso | Florencia Luna | Jorge Vinuesa G.

PACO MONCAYO GALLEGOS
Alcalde Metropolitano de Quito

CARLOS PALLARES SEVILLA
Director Ejecutivo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito

FONSAL, 2007

Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito
Venezuela 914 y Chile / Telfs.: (593-2) 2584 961 / 2584 962

LOS AÑOS VIEJOS

Autores

X. Andrade, María Belén Calvache, Liset Coba, Martha Flores,
Ángel Emilio Hidalgo, Carlos Tutivén Román, María Pía Vera

Fotografía

Álvaro Ávila Simpson, François Laso, Florencia Luna, Jorge
Vinueza G.

Coordinación Editorial

Alfonso Ortiz Crespo

Editora

María Pía Vera

Diseño y diagramación: TRAMA

Dirección de Arte:

Rómulo Moya Peralta, Arq. / TRAMA

Arte:

Verónica Maldonado Dávila / TRAMA

Gerente de Producción:

Ing. Juan C. Moya Peralta / TRAMA

Preprensa: TRAMA

Impresión: Imprenta Mariscal

ISBN: 978-9978-92-523-2

Hecho en Ecuador, Octubre 2007

© **TRAMA**

Juan de Dios Martínez
N34-367 y Portugal
Quito - Ecuador
Telf.: (593 2) 2246315
Fax: (593 2) 2246317

www.libroecuador.com
www.trama.ec
editor@trama.ec
info@trama.ec

Prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este libro sin la expresa aprobación de los autores.

LOS AÑOS VIEJOS

X. Andrade | María Belén Calvache | Liset Coba | Martha Flores | Ángel Emilio Hidalgo | Carlos Tutivén Román | María Pía Vera

Fotografía: Álvaro Ávila Simpson | François Laso | Florencia Luna | Jorge Vinueza G.



Contenido ■

Primera parte

Repensar el orden del mundo. Estudio introductorio María Pía Vera	7
Años viejos. Origen, transición y permanencia de una fiesta popular ecuatoriana Ángel Emilio Hidalgo	31
La fiesta de Inocentes y Año Viejo. Una síntesis de costumbres desvanecidas Martha Flores	51
Inocentadas, diablos, monigotes... Momentos de una transición María Belén Calvache	77
Política y vandalismo institucionalizado en la práctica de los años viejos X. Andrade	97
Fin de Año: noche de viudas alegres Liset Coba	117
Visualidad, estética y poder en los años viejos contemporáneos de Quito y Guayaquil Carlos Tutivén Román	143

Segunda Parte

El fuego de antes y el de hoy: Teniente Telmo Méndez – Guápulo Florencia Luna	178
Quemando el tiempo – Sur Álvaro Ávila Simpson	216
La Junín, calle de pulso lento – Centro Jorge Vinueza G.	256
Creando el último día del año – Norte François Laso	306
Viudas y viejos Jorge Vinueza G.	342

1: Cobertizo iluminado, forrado con ramas de eucalipto y encendido por la música de un D.J.; allí reposan en espera de su inmolación varios años viejos. Quito, 2006. Foto: Florencia Luna.



Repensar el orden del mundo

Estudio introductorio

María Pía Vera*

*Pensar el pasado contra el presente, resistir el presente,
no para un retorno, sino 'en favor, eso espero, de un futuro' (Nietzsche)...
El pensamiento piensa su propia historia (pasado), pero para liberarse
de lo que piensa (presente), y poder finalmente pensar 'de otra forma' (futuro).
Deleuze.*

Para comprender la noción de patrimonio cultural y el lugar que la celebración del Año Viejo y su investigación ocupan en el legado cultural de Quito, pero también del país, hemos de comenzar por discutir la distinción tangible / intangible o material / inmaterial con la que se cualifica al patrimonio. Esta discusión tiene el propósito no sólo de señalar los cambios sufridos por este concepto, sino la dicotomía u oposición que producen estas adjetivaciones, así como las delimitaciones, las omisiones, los puntos de vista que se privilegian con esta separación. Este primer recorrido nos llevará a una segunda discusión, la que nos permitirá observar las relaciones de diferencia y continuidad que se establecen entre el enfoque actual del patrimonio cultural y el del folclor, ambos preocupados por la conservación de la cultura. Relaciones entre estas dos perspectivas que operan, para el caso que ocupa a los análisis contenidos en este libro, sobre un elemento en particular: la fiesta popular. Razón por la cual nos referiremos, en un tercer momento, a la noción de cultura popular y algunas de las visiones que respecto a lo popular se han generado. Estos

* Antropóloga, candidata a Master en Antropología por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador, profesora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y editora para el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito.

2: Don Ángel Baca pintando una careta, artesano con más de cinco décadas en esta labor. Quito 2006. Foto: Jorge Vinuesa G.

afanes me permitirán, por un lado, ir apuntado varios de los temas y análisis tratados por los autores de estos artículos respecto a la celebración del Año Viejo, así como sus intereses y enfoques propios; por otro, me servirán para discutir ciertas acciones del patrimonio sobre la cultura popular, tema que corre transversal a este estudio introductorio.

Cabe mencionar que esta reunión de textos sobre la celebración del Año Viejo obedece a un interés del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL, por aproximarse a aquellas expresiones de la herencia cultural, activadas y re-elaboradas continuamente por la imaginación de quienes participan de esta fiesta. Esto con el propósito de enfatizar su aspecto de “patrimonio vivo”, es decir, de legado que –como podría ser cualquier otro legado– antes que usarse como recuerdo de tiempos idos, parapeto de glorias pasadas o carga que marca nuestros destinos, es una herencia que se actúa, que se piensa, que nos transforma. Un patrimonio que no es tanto pasado como futuro para nosotros mismos y para otras generaciones, si ellas piensan el presente que nosotros construimos. Dentro de esta línea se busca que en conjunto las investigaciones compiladas aquí brinden una óptica histórica, tanto del contexto como del desarrollo de esta práctica festiva; permitan entender cómo esta muestra dramática o teatral encaja en el pensamiento quienes lo viven en las calles, los nuevos significados que se desprenden de las representaciones actuales y los elementos que influyen en su innovación y cambio. Pasemos entonces a analizar el concepto de patrimonio cultural para entonces considerar el ritual del Año Viejo en relación con este.

El patrimonio cultural entre lo tangible y lo intangible

En los primeros documentos internacionales la necesidad de proteger monumentos¹: obras arquitectónicas y escultóricas, sitios y restos arqueológicos; obras de arte y manuscritos²; y en extenso, bienes culturales de valor comercial y propiedad, de interés histórico y artístico³ ancló el significado del patrimonio cultural. Así, al aparecer este término en 1969, con un explícito sentido de herencia para las generaciones venideras, en el texto de la *Convención europea para la protección del patrimonio arqueológico* (Pizano 2004:17), el patrimonio cultural fue identificado con este; y en general, con toda cosa u objeto material, mueble o inmueble, de valor histórico (a veces simplemente antiguo), artístico y/o monumental relacionado con el pasado insigne de una nación.

De manera que las primeras aproximaciones a la noción de patrimonio traían consigo una reducción de lo cultural al objeto que, por lo demás, no era nueva. Ya el coleccionismo iniciado por el folclor a mediados del siglo XIX había marcado esta ruta, además de la lógica de conservación y recuperación misma. Lo nuevo era tal vez el acento monumental, el interés netamente arqueológico y la exaltación del arte elevado, que no encajaban del todo con los esfuerzos del folclor por valorar lo local, las costumbres exóticas, los sentimientos y las maneras del pueblo. Más adelante una ampliación del inventario de los bienes culturales restableció al folclor parte de sus objetos, manteniéndose por entero, en cambio, la literal cosificación de la cultura⁴.

Más adelante, frente a la emergencia paulatina de nuevos Estados e identidades nacionales, así como al resurgimiento de identidades étnicas, impulsadas por el retiro de las administraciones coloniales tras la Segunda Guerra Mundial y la inclusión de la identidad en las agendas del desarrollo, la definición hasta entonces utilizada para patrimonio cultural quedó evidentemente corta. Empieza de ese modo una ampliación del

término que resulta en el establecimiento de una subcategoría del patrimonio cultural: lo inmaterial, como se expresa en la *Proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial*, UNESCO 2001. Esta nueva designación, que intenta asir las formas de comunicación y expresión tanto como las técnicas artesanales de la sociedades tradicionales que no se decantan del todo en un objeto tangible, fue propiciada por la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular* hecha por la UNESCO en 1989 (recomendación que en principio fue denominada “salvaguardia del folklore” como consta en el mismo documento). Posteriormente, en el 2003, la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, definió a este como:

[...]los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y los grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y creatividad humana. [Patrimonio que se manifiesta en particular en las]: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; las artes del espectáculo; los usos, rituales y actos festivos; conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales.

Pese a esta prolija definición, la designación misma de patrimonio cultural inmaterial funda una dicotomía perdurable, aunque se reconozca en el citado documento la interdependencia entre este tipo de patrimonio cultural y el de tipo material. Tal es así, que en algunos análisis⁵ se entiende la cultura como lo subjetivo y se establecen homologías y relaciones binarias entre: el objeto creado y el sujeto que lo realiza, el patrimonio y la cultura, lo material y lo inmaterial, lo tangible y lo intangible, con lo cual se pasa de una cosificación de lo cultural, al extremo opuesto, su subjetivización. Bajo esa perspectiva lo intangible, es decir, “la cultura”, tendría como “principal depositario la mente humana, reservándose el cuerpo como contenedor o ejecutor” (Pere 2006:5). Habrá que recordar aquí que la cultura no existe sino en y por la práctica. Antes que estar albergada o circunscrita a un lugar, sea la mente o un objeto, la cultura se actualiza en sus realizaciones objetivas, es decir, en los modos de hacer y representar que construyen la realidad. De manera que por esta vía de diferenciación (tangible / intangible) no se logra la restitución del concepto de cultura sino formas divergentes entre las cuales se divide.

Aunque la definición citada de patrimonio cultural inmaterial⁶ no pueda sustraerse a esta disociación de origen; en cambio su énfasis en la diversidad e innovación culturales y en el derecho de las comunidades a designar su patrimonio, intenta corregir, al menos en la legislación, los efectos de una visión folclórica de la cultura impresa ya en el sentido común. Visión que si bien al trasladarse a lo cultural inmaterial pone énfasis en las “expresiones” antes que en los “objetos” culturales, no puede dejar de remitir constantemente a ellos. Así por ejemplo, al interesarse en las danzas termina describiendo los atuendos, los movimientos, los participantes, las actividades anexas, los recorridos, pero no llega a preocuparse por el sentido de estos ni él de la danza misma. Visión del folclor que además, provoca un recorte al equipar lo “cultural inmaterial” con las



3



4



5

tradiciones o manifestaciones típicas de los grupos étnicos o populares. Cuando la tradición es pensada como lo auténtico e inmutable de un grupo, supervivencia nostálgica de un pasado intocado por la modernidad, en la que se conserva la esencia de una relación armónica con la naturaleza y es por tanto, el lugar de una memoria colectiva fiel a su pasado y signo de una identidad fija de base territorial (Canclini 1990; Rowe y Schelling 1991).

Todos efectos de achicamiento y cosificación que por lo demás no son nuevos, ya que como muestra Pizano para los países de la región andina, desde la década del setenta, el patrimonio cultural se asimila “a las manifestaciones folclóricas que son parte de la cultura tradicional, las danzas nacionales, la literatura tradicional anónima, las artes populares, y también a los materiales y recursos etnográficos, etnológicos, folclóricos, artesanías, textiles” (2004:16) a más de los sitios arqueológicos y monumentos.

La perspectiva del folclor y el énfasis de estos estudios

Si he hecho este recorrido inicial es porque los artículos compilados en este libro, se refieren a uno de los rasgos más acariciados por el folclor y que ingresa con facilidad en la lógica del patrimonio: la fiesta popular. De manera específica, se exploran aquí, desde la perspectiva de la historia, la antropología y la sociología, distintos aspectos de la celebración del Año Viejo. Estos enfoques comparten menos un interés por los monigotes, las caretas, los disfraces y la parafernalia de la fiesta en sí, que por los contextos de su producción y consumo. Interesa entender los elementos de la fiesta dentro del entramado de relaciones sociales que les dan sentido y no como expresiones aisladas, propias de los grupos populares. Se trata entonces de evitar el desconocimiento del carácter de la fiesta y sus significados, que son los que guían la elaboración de las caretas, los disfraces, los años viejos y sus usos como medios de expresión; significados que los folcloristas deja atrás al llevarse consigo únicamente los objetos.

Conviene saber de antemano –aunque sólo sea para no pecar de desinformados o peor, de únicos– que el Año Viejo es una celebración presente en otros países de Sudamérica. Sin embargo, como es de esperar, en cada lugar los elementos que componen la fiesta, así como los énfasis y las formas que adoptan responden a contextos históricos propios en los que se han formado las distintas culturas populares. Aquí los artículos de Martha Flores, Belén Calvache y Emilio Hidalgo resultan esclarecedores. Los dos primeros se centran en las relaciones tanto de continuidad como de diferencia entre la fiesta de Inocentes y los Años Viejos. El estudio histórico de Flores denominado *La fiesta del Año Viejo. Una síntesis de costumbres desvanecidas*, está basado en documentos de archivo e historia oral. Allí la autora observa la antigüedad de la fiesta de los Santos Inocentes y establece una relación de participación y luego, de síntesis entre esta fiesta y la del Año Viejo; se pregunta además sobre las circunstancias que motivaron la desaparición de la primera. En su artículo, *Inocentadas, diablos, monigotes... Momentos de una transición*, Calvache muestra precisamente los distintos momentos de esa desaparición y la transición hacia la sola celebración del Año Viejo, en una investigación que se extiende desde 1930 a 1980. Por su parte, Hidalgo en su estudio, *Años viejos. Origen, transición y permanencia de una fiesta popular ecuatoriana*, indaga sobre el origen de los años viejos, observa el modo en que estos son identificados como una tradición popular y sugiere que las relaciones entre Guayaquil y Quito, en lo que atañe a esta costumbre, se producen desde inicios del XX, cuando esta última

3, 4 y 5: Casa-taller en la que trabaja Ángel Baca dedicado a la elaboración de máscarones y caretas. Quito, 2006. Fotos: Jorge Vinueza G.

ciudad adopta la elaboración y quema de monigotes. En este punto los datos proporcionados por Hidalgo y, de otra parte, por Flores dejan abierta la discusión.

Es importante, por esto mismo, reconocer los cruces y las migraciones, la mezcla de distintas tradiciones, así como, la composición social y cultural de los grupos populares y los distintos contextos urbanos –los de Quito y Guayaquil para el caso de esta compilación– que han modelado sus expresiones. En esta línea se inscribe la investigación *Visualidad, estética y poder en los años viejos contemporáneos de Quito y Guayaquil* de Carlos Tutivén, quien identifica dos momentos en la elaboración y consumo de años viejos, modernos y posmodernos, como los llama el autor. Su texto camina tanto las calles de Guayaquil en las que se venden años viejos artesanales como aquellas que sirvieron de escenario al concurso organizado por diario El Universo, para luego, recorrer la avenida Amazonas, en Quito, lugar en el que por 25 años se ha llevado a cabo también un concurso. Su lectura al igual que la de X. Andrade se interesa por las dimensiones políticas y estéticas de este ritual, el cual ha venido adquiriendo en las últimas décadas un carácter de espectáculo público, en el marco de ciudades cuyo espacio es cada vez más privatizado. Así, Andrade en su estudio titulado *Política y vandalismo institucionalizado en la práctica de los años viejos* se centra en los efectos de la caricatura sobre la imagen de la política pública y observa este ritual como el único acto vandálico permitido por nuestra sociedad. Tales elementos, a los que Liset Caba suma la ambigüedad en la que cae del mundo cuando sus órdenes sexuales se desdibujan, descubren las propiedades más potentes de esta fiesta popular. Sin embargo, al hablar de culturas populares es fundamental mostrar en quiénes se encarna dicha cultura, quiénes son los anónimos y desconocidos sujetos populares, como lo hace esta misma autora en su artículo *Fin de Año: noche de viudas alegres*, donde recoge las historias de un migrante costeño y un dramaturgo de barrio.

Todo esto con el propósito de no idealizar u homogeneizar ni a los sujetos ni a los grupos y menos aún separarlos de la influencia de las estructuras sociales mayores. Porque a diferencia de las comunidades encerradas en lo local que imaginaban los folcloristas, las culturas populares son parte de sociedades nacionales. Están afectadas por la expansión del capitalismo, los procesos de distinción social y modernización lo que marca sus expresiones sociales y culturales. Para Flores estos procesos explican, por ejemplo, la condensación que sufrió la fiesta de Inocentes en un único día de celebración. Del mismo modo que señalan el momento en que la verbena de la plaza es apropiada –ya no compartida– por las elites, quienes la convierten en espectáculo y baile de salón e inventan para sí actividades propias que las distingan, es el caso de los aguinaldos, como indica Calvache. En la modernización y ampliación de mercados tanto simbólicos como económicos las industrias culturales a nivel nacional y, más todavía, las de alcance regional y global han jugado un papel primordial. Su marca aparece como explica Andrade en la política internacional retratada en los temas de los años viejos y los motivos de las caretas y disfraces, sobredeterminados estos, al igual que los monigotes semi-artesanales que estudia Tutivén, por los personajes de las películas hollywoodenses, los héroes y villanos de historietas y del manga⁷.

Todos estos elementos de cambio y transformación, observados tempranamente por los estudiosos del folclor⁸, han marcado la avidez por las descripciones detalladas, los registros, las colecciones como mecanismos de conservación y apropiación de las expresiones tradicionales, en una carrera contra su eminente desaparición. Sin embargo, los estudios sobre culturas populares en América Latina muestran que los modos

de producción tradicionales antes que desaparecer se transforman (Canclini 1990:200). Si bien existe una incorporación de nuevas iconografías y nuevas técnicas de producción artesanal –estas últimas impulsadas desde sus inicios por los concursos de años viejos–, existen también continuidades relacionadas con las formas de aprendizaje tradicional, con los símbolos de lo popular, pero más que eso con el sentido carnavalesco de la fiesta.

De ahí, que en artículos como el de Andrade y Tutivén se pregunte respecto a las relaciones concretas que se producen entre las industrias culturales y las culturas populares. Esto con el objeto de no asumir de entrada la idea de que el destino de estas culturas es el de ser absorbidas por la cultura de masas, más sin dejar de mostrar el poderoso influjo de los medios. Así por ejemplo, cuando el primero señala las restricciones que los medios de comunicación masiva han impuesto a la potencialidad disruptiva de la caricatura, base de la representación de los años viejos, diluyéndola en un humor ligero, poco grotesco, nada obsceno. Por otra parte, aunque sin poder eludir estos y otros vicios, los medios han propiciado el reconocimiento de estas y otras formas de expresión social, tanto como el de sus artífices y han desafiado el ingenio artesanal –más en la técnica que en los contenidos–, así lo dejan ver Hidalgo y Tutivén.

Si bien por lo expuesto más arriba, los estudios presentados aquí no suponen que las culturas populares poseen una solidez ontológica como hace el folclor, en ellos tampoco se vacía a lo popular de sentido como pasa bajo la interpretación de la cultura de masas (Rowe y Schelling 1991:20). De manera que, aunque los autores observen que las culturas populares no son inmunes y menos aún opuestas al mercado capitalista de la cultura –de ahí los disfraces halloweenescos, las personificaciones televisivas y los años viejos hollywoodenses–, esto no impide a Coba, por ejemplo, observar el modo específico en que las viudas transgreden el orden de los géneros. Tampoco impide a Tutivén dar cuenta de nuevas sociabilidades al referirse a los esfuerzos colectivos en la construcción de años viejos gigantes o a Flores recordar que las fiestas en las plazas públicas era fiestas en común, donde las jerarquías desaparecían tras las máscaras. En fin, estos trabajos muestran que no existe simplemente una normalización absoluta (como reproducción homogénea o como producción corregida) de las expresiones culturales tradicionales ni tampoco una llana transformación de los concurrentes festivos en espectadores pasivos.

Pero asimismo, las inversiones del orden social producidas por el ritual del Año Viejo no cancelan las estructuras establecidas (Da Matta 2002). En este punto el texto de Coba es bastante claro, pues no es lo mismo alcanzar un umbral que permanecer en él. La ambigüedad de las viudas, de esos hombres-afeminados, de barba y boca carmesí, de piernas velludas y faldas cortas, de vocecita y carcajada estridente, de tacos y cartera, de manos gruesas, de tetas y nalgas rellenas es cosa de una noche. Sexualidad burlesca, subversión paródica; lo otro, travestismo absoluto, inversión total. Una rebeldía que se lleva en el cuerpo día a día y que no tiene la protección de la permisividad de la última noche del tiempo, antes de su restauración. Allí ya no solamente hay parodia sino lucha constante, su lugar es el de la línea de fuego donde se pone el cuerpo para que no se cierre el umbral. Con todo, hay que decir que las inversiones festivas, estas burlescas teatralidades de los años viejos y las viudas abren espacios, generan intersticios y posibilidades de pensar otros órdenes, otras formas de relación, otras identidades del yo.

Años viejos y cultura popular

Inscrita en la órbita de lo sagrado, la Fiesta es ante todo el advenimiento de lo insólito. La rigen reglas especiales, privativas que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen las de todos los días.
Octavio Paz

Ahora bien, las divergencias señaladas arriba que, como se ha visto, no se resuelven en una simple oposición, tienen su base en la diferenciación implícita que conlleva el término popular respecto a la cultura ilustrada de las clases dominantes y a la cultura de masas. La cultura popular se define entonces como las formas culturales de las clases subalternas; aunque, antes que con lo subalterno, la asociación primaria de lo popular haya sido, y a veces siga siendo, con el “pueblo”. Relación para algunos bastante problemática pues las virtudes políticas y mistificadoras de estas palabras (popular y pueblo), permiten extender o manipular inconsistentemente sus sentidos para ajustarlas a los intereses, los prejuicios o los fantasmas sociales de cada cual (Bourdieu 1983, en Giménez 2004). Lo que impide, por otro lado, el examen mismo de lo popular por el hecho de que:

[T]odo análisis crítico de una noción que se relaciona de cerca o de lejos con el ‘pueblo’ se expone a ser identificado de inmediato como una agresión contra la realidad designada y, por lo tanto, es inmediatamente fustigado por todos aquellos que se sienten en el deber de tomar partido por la causa del ‘pueblo’, asegurándose de este modo los beneficios que también pueden proporcionar, sobre todo en las coyunturas favorables, la defensa de las causas justas (Ibídem).

Con todo, vale referirse brevemente a esta noción con el fin de establecer más adelante alguna diferencia con lo subalterno. Digamos entonces que la noción de pueblo –impulsada por una visión romántico burguesa⁹– surge en el discurso moderno ligada a la consolidación de los estados nacionales europeos (Habermas 2000), misma que se traslada a América Latina tras las luchas independentistas del XIX y la consecuente formación de las nuevas repúblicas. La relación entre pueblo y nación es posible gracias a una idea esencialista de identidad que las atraviesa. Es decir, una identidad entendida como el propio, tradicional o auténtico modo de vida de una comunidad circunscrita a un territorio dado. De allí, que se tome al pueblo por la comunidad nacional. Se integra de este modo, un complejo mecanismo de unidad que convierte al “yo” en “nosotros” y permite englobar a todos los grupos sociales encerrados en los límites de la nación en uno sólo, al tiempo que se anulan sus diferencias y desigualdades. Como parte fundamental de este mecanismo, el pueblo sirve por un lado, para legitimar los nuevos gobiernos democráticos (aunque no participe de hecho en la gestión gubernamental de sus estados); y por otro, para afirmar, por oposición, una alta cultura ligada a los sectores dominantes de la sociedad. Sectores que, cuando abrazan el marco del romanticismo, intentarán rescatar la cultura del pueblo, de la manera que como vimos hace el folclor.

Lo fundamental aquí es que el patrimonio permite representar esa identidad (nacional o referida a cualquier otra entidad territorial, sea la región, la ciudad, el barrio) cuando alude a la cultura popular (o bien, a otro tipo

de herencia histórico y cultural, incluso natural) para destacar sus elementos tradicionales y a través ello construir un sentido de continuidad temporal, social y cultural. Para el caso que nos ocupa, Hidalgo muestra como poco a poco, desde principios del siglo XX, se va forjando a través de los medios masivos de comunicación, específicamente la prensa, una ubicación cultural, social e incluso geográfica para los años viejos: los barrios populares, esto es, el espacio urbano del “bajo pueblo”. Rescata además su doble función en el imaginario social, pues se trata de una práctica de los *otros*, del vulgo, que retiene todo aquello que los sectores ilustrados rechazan (por grosero, peligroso y dañino) pero que, recogido como origen o tradición, se convierte en símbolo de identidad nacional, es decir, de un “nosotros”. Es entonces cuando observar la celebración del Año Viejo como “rezago de viejas costumbres [que brinda] al pueblo un rato solaz” o nombrarla “tradicional e inveterada costumbre” como se hace en algunos artículos de la prensa de esa época, es apelar al estrato más arcaico, profundo, subterráneo e invencible de “nuestra” historia cultural. Aquí, como señalan Rowe y Scheling “un discurso mítico interpreta al presente como controlado por un pasado inmutable (expresado en presente)” (1991:195).

Dejemos para más adelante la discusión sobre los usos de este mecanismo de identidad colectiva, para volver de una buena vez sobre la definición de cultura popular. Podríamos describirla como “una conjunción de flujos temporales de duración desfasada; una mezcla de elementos provenientes de estratificaciones socio-culturales actuales o desaparecidas” (Giménez 2004:184). De esta manera se evita ver a la cultura popular como un todo organizado y coherente en sí mismo y más bien, se deja al descubierto situaciones dinámicas, inestables, intermedias, procesos de cambio, influencias, hibridaciones y simulaciones. Sin embargo, en esta descripción no aparece con claridad el hecho de que la cultura es inseparable de las relaciones de poder, que Gramsci con su concepto de hegemonía pone de relieve. Por lo cual, sería tal vez mejor pensar la cultura popular como “una serie de espacios en que se forman sujetos populares, [sujetos subalternos] como entes diferentes a los miembros de los grupos dominantes” (Rowe y Scheling 1991:24).

Con esta definición se intenta poner énfasis en la multiplicidad¹⁰ como contrapunto a la homogeneidad que se desprende de la noción de pueblo y marcar las relaciones de poder que producen unos *otros* dependientes y dominados. Subraya por tanto, las distintas posiciones de subordinación de grupos con subjetividades o concepciones distintas del mundo y del yo a la hegemónica. De manera que la subordinación no está signada simplemente por la clase social sino por la capacidad, o mejor, por la manera de tomar parte en la construcción simbólica de la realidad y en lo que en ella se da por cierto. En este contexto, la hegemonía tiene que ver con las negociaciones y las luchas que se verifican a nivel de la cultura; por medio de las cuales se asegura, si bien no de manera total e inmutable, el orden del mundo social y la dirección que ha de seguir la sociedad en su conjunto.

No se trata, por tanto, de trazar una división entre dominantes y dominados y hacer de lo hegemónico el polo opuesto de lo subalterno, creando la ficción de dos bloques homogéneos y coherentes enfrentados de manera constante. Más bien constituidas por “sedimentaciones de formas y fuerzas contradictorias” las culturas populares, es decir, las prácticas culturales de los grupos subalternos –al igual que las prácticas de cualquier otro sujeto individual o colectivo– no están alineadas de manera absoluta ni a favor del poder ni en contra de él; de allí su “polivalencia táctica” (Foucault 1996:123-124). Puesto que las mismas prácticas pueden actuar por medio de estrategias diferente y recibir sentidos y valores opuestos en espacios diferentes al

Páginas siguientes:

6 - 11: Secuencia que muestra a una asociación de vendedoras de adornos navideños, caretas, años viejos y polvorines en la confección de su propio año viejo. Quito, 2006. Fotos: Jorge Vinuesa G.



6



7



8



9



10



11

de la cultura popular o en sectores distintos de esta misma cultura. En general, toda práctica es un elemento táctico “puede haberlos diferentes e incluso contradictorios en el interior de la misma estrategia, puede por el contrario circular sin cambiar de forma entre estrategias opuestas” (Ibídem).

De estos elementos culturales, producidos a través de relaciones transversales y flexibles antes que verticales, podríamos extraer de las páginas de esta compilación a los concursos de años viejos que se han realizado desde principios de 1960 en Quito y Guayaquil y que continúan realizándose en varias ciudades del país. En sus primeros años y hasta finales de la década del ochenta los concursos se transforman en dispositivos que intensifican, amplían y difunden los efectos de una esfera pública alternativa. Centran la atención en las expresiones de un contra-público que ha venido ocupando una vez por año las calles para lanzar su jocosa y burlesca versión de la realidad, la autoridad y el poder (ver Calvache para el caso de Quito e Hidalgo y Tutivén para el de Guayaquil). Sin embargo, son estos mismos dispositivos los que han contribuido a acentuar la espectacularización de los años viejos que Andrade resumen en: “representación mediática, a-textualidad y tamaño monumental”. Son la centralidad y la concentración que una vez permitieron amplificar la voz de la cultura popular, las mismas que han coadyuvado a la disminución de la actividad de los barrios y a sacar de la fiesta a la indisciplinada viuda para proteger el orden, la seguridad y la fluidez de los asistentes.

Otros análisis que exponen las “variaciones continuas” de las prácticas culturales se leen en Coba y Tutivén. La primera cuando, antes que el sólido negro del duelo, expone el multicolor vaivén de las viudas. Representaciones teatrales que citan la norma impuesta al sexo asignado desde el lugar de enunciación indebido, prohibido en realidad (Butler 2002), lo que suscita una ambigüedad “ingenua” y “grosera”. Seres liminales, de contradicciones y dramatismo exagerado, que pone al descubierto –la mayoría de las veces sin intención– los estereotipos femeninos, al tiempo que los marcan y refuerzan. En cada gesto la reiteración reproduce las relaciones de poder que definen el sistema sexo-género pero en cada gesto también las subvierten: condena y mérito de cualquier travestismo. El segundo, describe el preciosismo estético de las formas y acabados, que una industria a baja escala imprime en los “monigotes-mercancía”. Años viejos convertidos, como dice el mismo autor, en “perfectos autistas políticos” no se burlan, no reclaman, no ironizan. Muñecos posmodernos que responden al gusto infantil estimulado por la visualidad excesiva de las industrias culturales globales. Visualidades que se reproducen en una escena urbana publicitaria y publicitada antes que pública, complaciente, fotogénica, regenerada y a-crítica. ¿Se han despolitizado los años viejos? se pregunta Tutivén. Su respuesta expone las distintas capas de la mirada estética, de la recepción y usos de los mensajes, donde los artesanos dotan de sentidos políticos a su trabajo desde una subjetividad propia.

A diferencia de quienes sostienen que las culturas populares son amalgamas de elementos residuales, desgastados y distorsionados provenientes de las culturas legítimas anteriores, “fragmentos dispersos de una cultura ilustrada más o menos antigua seleccionados y reinterpretados [...] en función del *habitus* de clase” como sostiene Bourdieu (1971, en Giménez 2004:185), estos trabajos otorgan a las culturas populares ciertos contenidos propios. Sin desconocer las hibridaciones, los intercambios, las apropiaciones, las adaptaciones, las continuidades culturales tanto como las reinvencciones ven en las culturas populares más que el negativo desvaído de la cultura hegemónica. Antes que por su falta o empobrecimiento, se la define –más

cerca de autores como Bajtin— por su vitalidad, su novedad y la oportunidad que brinda para desnudar y carcomer la oficialidad cultural.

Para Bajtin, en el centro de la esta cultura de risa suelta que afirma “la alegría colectiva de la multitud popular” está el “alegre cinismo” asociado a la “plaza pública, las ferias, los sitios donde se desarrolla el carnaval” (1994:132). Conjunción de mito y rito, el carnaval es “el drama cómico que abarca a la vez la muerte del viejo mundo y el nacimiento del nuevo” (Ibídem: 135). Visión del mundo elaborada a lo largo de los siglos por la cultura popular europea que, a finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, participa de una serie de imágenes ligadas a lo inferior material, al cuerpo, a su genitalidad, a sus excrecencias. Actitudes corporales y expresiones verbales que solamente a nuestro juicio moderno aparecen atadas al polo negativo de lo que en realidad es una estructura unitaria en relación con el ciclo vida-muerte-nacimiento, con el sentido cósmico del tiempo a la vez destructor y regenerador. Por tanto, fijas en su negatividad no son más que degradantes, grotescas, obscenas y humillantes, cuando han perdido o van perdiendo ante nuestros ojos su ambivalencia, es decir, su vínculo con la fecundidad, la renovación, la abundancia y el bienestar.

Si ha calificado Bajtin a este conjunto de imágenes de “alegre cinismo” es porque además de dicha ambivalencia brotan de ellas las risas. El nacimiento y la muerte son presentados en su carácter cómico. De ahí que el Año Viejo sea un alegre funeral; si no, basta ver el contenido de sus viudas. El humor popular está desprovisto de toda inocencia, en el se presenta de “forma rebajante todo lo sublime”, tal vez por ello mismo conserva, como sostiene Bajtin, “significados de extraordinaria profundidad” (Ibídem: 137). La caricatura como expresión que da forma a todos los elementos cómicos de la fiesta, es analizada aquí por Andrade. Animada por lo excesivo y en virtud de la exageración y la de deformación de los rasgos físicos, la caricatura implica, como indica este autor, un sacrilegio de la imagen; en especial de la imagen pública, que cuidadosamente construida, esta engarzada en un halo de reverencia y autoridad.

No hay que decirlo, las primeras presas de la caricaturización popular han sido los personajes que encarnan las abrumadoras fuerzas que se imponen a la vida de las mujeres y los hombres de los grupos subalternos, tanto los macro poderes del Estado y la Iglesia como los micro poderes de la servidumbre doméstica: mamás chuchumecas con látigo en mano (tal vez una matrona cuyo azote no cayó más sobre indios sino sobre niños descuidados, ver ilustración 3 en Flores); siempre mandatarios y ministros, políticos, pero también policías y militares y, antes más que ahora, curas y sacristanes, como se señala en varios de los textos. Hay que notar con todo, que el espacio de los micro poderes, donde los años viejos representan personajes y situaciones altamente locales sede espacio rápidamente a lo que los medios masivos construyen como público e importante. Disputas, atropellos, abusos, injusticias, engaños, usuras entre vecinos, entre amigos, entre jefes y empleados donde las influencias entre unos y otros se sienten directamente van dejándose de lado; para un ejemplo ver Cuba. Sean caretas y disfraces o años viejos, la imagen social de los representados es profanada.

Así, el “alegre cinismo” de la cultura popular descrita por Bajtin, alcanza su momento más dramático, para el caso festivo que nos ocupa, en la quema de los años viejos, como analiza a su propio modo Andrade. Pues la incineración constituye la desfiguración total de la imagen: su destrucción. Vandalismo¹¹ ostentoso si lo leemos desde nuestras concepciones actuales de lo permitido, de nuestra veneración por los objetos e imáge-

nes, desde nuestra obsesión por la seguridad; pero que, como señala Andrade, sólo en su forma es destructiva pues su finalidad es otra: es la verdadera restitución, la verdadera regeneración del mundo. A fin de cuentas las cenizas fertilizan la tierra. La metáfora del “mundo enteramente imperfecto e inacabado, que muere para dar a luz y nace para morir” (Ibídem: 149) marca el tono general de esta noche de fiesta.

Misma ambivalencia que con abultado vigor se presentaba, si se me permite decir, en el carácter orgiástico de los días que antecedian a la muerte del año y de los días siguientes en que se lo veía renacer: tiempo para los inocentes. Descrito por Flores y Calvache este periodo festivo estaba hecho de risas y de erotismo, de chanzas, de murgas, de música y bailes, de algazara, de brillos y colores, del estallido de polvorines, de hervores y olores, chinganas y ferias. Abundancia de alimentos y bebidas, todo lo que mime al cuerpo y lo satisfaga. “Hombres y mujeres amanecían en las veredas de las calles” cuentan con los ojos iluminados de alegría los que vivieron aquellas fiestas: “para septiembre –dicen– las maternidades eran llenecesitas y no se sabía si era de diablo o de payaso”. Estas expresiones nada dicen del pudor, el recato, el miedo, la frugalidad, la “dietética de los placeres”¹² de una ciudad de carácter conventual, antes bien, la hartura, la fecundidad, la apuesta y el goce.

De modo que la carcajada de las culturas populares proviene del júbilo camavalesco, de una comicidad burlesca, deshagoda, irreverente que busca resarcirse subvirtiendo los valores y los órdenes impuestos por la oficialidad. Hasta finales del XIX la extravagancia de los disfraces y de los seres representados; en ellos se daba cuenta de una naturaleza que arrebatan a los humanos la ciudad: *sacharunas*, monos, cabras, osos, perros, burros. Días de alborozo donde los supuestos capariches, bolsiconas, indios en general se tomaban los espacios públicos, las plazas de las nacientes urbes de las que son excluidos. Tiempo para que los negros y negras, caras pintadas con carbón y mimas gigantes se hagan visibles. Todos, sujetos negados por una sociedad que no ha abandonado un esquema de castas. Una tropa de payasos, de diablos, de camisonas; todos ellos eran los alegres amotinados de entonces.

Nos quedan las noches del 31 con los socarrones funerales de Año Viejo. Tiempo paradójico en el que las jerarquías se invierten no sólo porque se haga mofa de la autoridad, sino porque se arremete contra el orden del mundo. Un orden que siempre es sexuado como ha mostrado Cuba. En la viuda y el viejo y su teatralidad burlesca se sintetiza, en parte, lo que resta de esa lógica ambivalente del mundo, continuamente perseguida por los que temen todavía la deshonra pública, la risa exagerada, la palabra franca, las posibilidades de la inversión, la recuperación de la historia. Precisamente, el “gesto que la suprime”, la prohíbe o la reglamenta es para algunos historiadores, lo único que puede ser aprehendido en relación con la cultura popular (Certaú, Julia y Revel 1970, en Giménez 2004:185). Sus realidad y contenidos, ya borrados o excluidos, quedarían fuera de nuestro alcance y del de nuestra comprensión. Pues, debido a sus diferencias radicales, las culturas populares no pueden ser analizadas desde la racionalidad o la concepción hegemónica del mundo de la que participa necesariamente el investigador¹³.

Antes bien son los límites a través de los que se han constituido históricamente las sociedades modernas los que permiten visibilizar las expresiones populares (Ibídem). A este respecto cabe citar los empeños organizadores y modernizadores del Barón de Carondelet, presidente de la Audiencia de Quito, quien, como registra Flores, reglamentó diligentemente los Santos Inocentes: no máscaras ni disfraces de religiosos ni de

comisarios o alcaldes. Estos afanes por transformar los hábitos impropios de las celebraciones carnavalescas, por “civilizar” a los sujetos populares se han repetido con frecuencia. Siempre en nombre del orden, las buenas costumbres y el bienestar de la población; los más severos, en defensa de la autoridad; y recientemente, los más progresistas, en función de la seguridad, el ornato y mantenimiento del espacio público –algunos ejemplos específicos se encuentran en varios de los artículos de esta obra.

Ya Carondelet fomentaba actividades más discretas, los toros –a juicio de él–, para remplazar estas costumbres escandalosas. De manera que si nos preguntamos –como lo hacemos cuando el abuelo nos cuenta de los Inocentes–, por qué han desaparecido estas fiestas; si, cuando recorremos las calles el 31, pensamos que los años viejos ya no son como eran; si oímos a algún bien intencionado comentarista hablar de recuperar la tradición, ¿no estamos, a fin de cuentas lamentándonos por lo que ayudamos a desaparecer o a transformar? (Rosaldo 2000). Mas no se trata de la promulgación de un auto o una ordenanza, pues como sabemos las prohibiciones nunca han sido suficientes, las prácticas populares han encontrado, hasta ahora, otras salidas¹⁴. Lo fundamental, es la lógica que enviste a tales reglamentos, una lógica contradictoria que todos “nosotros” llevamos dentro: “‘Nosotros’ (quienes creemos en el progreso) valoramos la innovación, y anhelamos [al mismo tiempo] mundos más estables, no importa si son del pasado o pertenecen a otras culturas, o son una mezcla de ambas” (Ibíd.: 94). Pero si añoramos esos mundos pasados, esas otras expresiones culturales, es porque además actuamos por selección: nos ape- gamos a los elementos que consideramos más encantadores y exóticos, pero menos grotesco y conflictivos. Desde los decretos de Carondelet¹⁵ a los reglamentos de los concursos, desde nuestras memorias ingenuas a las visiones ideológicas del mundo “operan más a través de la atención selectiva que de la franca supresión” (Ibíd.: 110).

A modo de conclusión: interpretar el patrimonio

Vale cerrar esta introducción retomando la discusión sobre el patrimonio cultural; en especial ahora, que puede ser pensado en relación con la cultura como un elemento vivo “recreado constantemente por las comunidades y los grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia” (UNESCO 2003). Esto es, en relación con la cultura en su sentido etnológico, y ya no reducida a las parcelas de la arqueología, del arte, de la arquitectura o peor aún, del folclor con su afán por los objetos y las expresiones populares. Bajo la definición de la UNESCO, la cultura recobra –al igual que el patrimonio– su historicidad, es decir, es concebida como producto del devenir histórico. Devenir que es resultado de relaciones de poder en una sociedad determinada, las cuales “[n]unca funciona[n] para representar un mundo preexistente, [por el contrario] produce[n] un nuevo tipo de realidad” (Deleuze 1987:62). La cultura pierde de esta manera su fijeza y no es más un conjunto de tradiciones en el sentido que, como vimos, le otorga el folclor; es decir, prácticas que tienden a una repetición invariable y formalizada y que por tanto, se oficializan. En la cultura hay inercia, sí, pero no es un lugar estanco, en ella operan al mismo tiempo las fuerzas del cambio, de la invención, de la adaptación. Veamos si no un elemento: las máscaras o en buen castizo, las caretas. Durante el siglo XIX las había de todo tipo, entre ellas, por supuesto, las que representaban a autoridades de la época, como ha quedado dicho, pero además de cualquier habitante de la ciudad, como deja escrito Stevenson:



12



13



14

[...] se distinguen por su habilidad para confeccionar máscaras, y uno puede comprar, con pocas horas de haberlo anticipado, la representación exacta de cualquier rostro de la localidad; por ello suele suceder que se duplican las gentes, una muy seriamente sentada en el tablado y su doble bailando en la plaza, para disgusto del remedado y distracción de los espectadores" (1808, en Nuñez 1996).

Para principios del XX, sin embargo, no se registra ninguna mención a caretas de índole política: presidentes, ministros o alcaldes si bien es posible que no hayan desaparecido dejan de ser elementos sobresalientes, es un motivo entre muchos más; para entonces, además, el año viejo no posee ninguna caracterización específica. Es hacia finales de 1950 –cuando ya los Inocentes están prontos a desaparecer–, que estas representaciones caricaturescas vuelven a ser muy comunes y concitan, de hecho, un júbilo renovado. Su letargo de varias décadas, lleva a pensar de algún modo en una reinención. Así, por ejemplo, Ángel Baca un artesano que ha elaborado caretas por casi ya 60 años, asegura haber inventado y “popularizado” estos motivos, como señala Calvache. Recreación de representaciones políticas que reflejan otros procesos sociales, marcados desde entonces por los efectos de los medios masivos sobre las formas de representación, los gustos y opinión pública: a las autoridades ecuatorianas se sumaron los personajes de la política mundial, así como los de Disney. La careta por su parte, sirvió no sólo para que la vistan los disfrazados sino para dotar de personalidad a los años viejos, transformándose ellos en elementos activos en las inversiones bufo-nescas del orden social, sujetos a construcciones sociales y simbólicas que han determinado su propio devenir. De manera que si existe continuidades estas responde a procesos complejos en la cultura y nunca a la sola repetición. Continuidad cultural sobre la que se ejercen innovaciones y cambios con efectos diferentes como dejan ver los varios autores de estos artículos.

Ahora bien, ¿podría pensarse que la cultura –en toda su extensión– habría de considerarse patrimonio? Lorenç Prats parece pensar que sí, so pena de ajustarnos a los límites que impone su conservación, es decir, la elaboración de registros etnográficos y análisis, o sea, de conocimientos sobre una cultura. Así lo expone Prats:

Si bien la cultura, ninguna cultura, se puede preservar; sí se puede conservar, aunque sea parcialmente, su conocimiento. Esto es en parte lo que ha estado haciendo la antropología, y, en menor medida, otras ciencias sociales desde sus orígenes, aun sin pretenderlo: conservar el conocimiento de la diversidad cultural y de sus muy diversos logros. Éste es el verdadero patrimonio cultural que la humanidad puede conservar y transmitir: el conocimiento [...] (1997:62).

Esto sería desconocer los procesos sociales e históricos que institucionalizan ciertos saberes y prácticas, es decir, que los constituye como cultura, y los efectos que estos tienen sobre las personas. A pesar de que ciertos conocimientos son muestra de la diversidad cultural no quiere decir que ellos han de asumirse como herencia, es decir, como elementos con valor efectivo para transmitirse a otras generaciones. Esta postura implicaría un relativismo que desconoce que ciertos conocimientos¹⁶ no tienen mejor fin que el de ser superados y olvida, que algunos logros han costado demasiado a la humanidad. Finalmente no se trata simplemente de conservar el conocimiento de distintos grupos sociales, en un movimiento en el que “la cultura se

12: Venta de años viejos de varios tamaños en la avenida América. Quito, 2006. Foto: Jorge Vinueza G.

13: Niño con careta de payaso. Quito, 2006. Foto: Jorge Vinueza G.

14: Niños disfrazados de viudas, pidiendo caridad. Quito, 2006. Foto: Florencia Luna.

crea como libro y, a su vez, se destruye como vida oral” (Rosaldo 2002:105). La antropología y otras disciplinas si procuran un conocimiento respecto a otros saberes es en función de entender las relaciones que los distintos sujetos sociales establecen consigo mismos y con sus sociedades, ellas mismas relacionadas entre sí.

Por otra parte, si seguimos la definición de la UNESCO, a través de la cual hemos venido argumentando, para que un referente cultural se active como patrimonio “las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos” deben reconocerlos como tales. Aquí se producen algunas operaciones que debemos notar. Primero, no todos los elementos o prácticas que componen una cultura son patrimonializados, de hecho, se trata de una selección. Entonces cabe preguntarse, aunque la respuesta parezca ya dada ¿quiénes define los criterios de selección? o en últimas ¿quiénes eligen? Como en la mayoría de procesos sociales, antes que una decisión efectiva de los diversos grupos o comunidades que componen una sociedad, son aquellos agentes sociales que poseen los capitales tanto sociales y culturales para constituirse como interlocutores legítimos los que tienen la capacidad de activar ciertos repertorios como patrimonio. La sociedad como sostiene Prats “puede adherirse y/u otorgar (u oponerse y denegar), consensuar una representación, una imagen, un discurso”, los cuales han sido elaborados por agentes concretos, generalmente, gobiernos locales, regionales y nacionales, con ideas, valores e intereses determinados (Ibídem: 33).

Por su parte, Kingman (2004) ha mostrado que aquello que se designa como patrimonio es cada vez más, una cuestión definida por especialistas vinculados a instituciones que lo investigan, lo gestionan, lo administran y velan por él. Quehacer que aparece como “eminente técnico y políticamente neutro”, por medio del cual se construye un campo discursivo o una esfera pública “autorizada”, de la que se excluyen y, por tanto, a través de la que se desestima otros conocimientos, opiniones y memorias posibles respecto a la cultura y el patrimonio. De modo que, aunque el patrimonio “constituye (o debería constituir) un campo de preocupación ciudadana, en la discusión y definición de políticas de patrimonio no todos tiene posibilidad de participar” (Ibídem). Cuando, por otro lado, las políticas patrimoniales, definidas de esta manera, parecen incluir la cultura de los otros, antes bien, se la apropian para organizarlas a la imagen de la cultura hegemónica. Esa apropiación rescata la cultura de los otros de sus propios actores para elevarla, convirtiéndola en un espectáculo pedagógico, en el que todos (los otros y nosotros) podamos reconocer “nuestros” orígenes (Ibídem). Es decir, compartir una identidad, anulando las diferencias antes que reconociéndolas, a fin de que cada sujeto o grupo pueda negociar y definir sus propias representaciones. Un tratamiento de este esta problemática vinculada al tema que nos ocupa esta presente en Tutivén.

Queda claro finalmente que la fuerza y eficacia de la noción de patrimonio reside en “su capacidad para representar simbólicamente una identidad” (Prats 1997:22). Más allá de las preguntas antes planteadas me interesa pensar ¿cómo lograr que el patrimonio no constituya simplemente un dispositivo que ancla a los sujetos, individuales o colectivo, a ciertas representaciones investidas de un carácter fijo y permanente, por medio de las cuales se construyen comunidades imaginadas en base a identidades y democracias controladas? Habría que observar primero que aquello que nos re-presenta, el patrimonio, por ejemplo, antes que algo natural (es decir, cuyas propiedades le son inherentes) y que se correspondería con la esencia de nuestro yo¹⁷, es de hecho construido. Por tanto, sus significados no son fijos ni universales ni nuestra identidad inmutable e inmanente. De manera que a las únicas operaciones posibles respecto al patrimonio –preserva-

ción, restauración y difusión— cuando este se reduce a la reiteración de interpretaciones establecidas y entonces a la celebración de la redundancia, hay que añadir la interpretación. Interpretar el patrimonio a fin de que este no nos fije al pasado sino más bien, nos permita entender el presente y, con suerte, construir nuevas relaciones para el futuro.

Por otro un lado, los lugares oficiales de la identidad, como el patrimonio, no solamente producen paisajes visibles de representaciones compartidas sin controversia y sin conflicto que constituyen comunidades imaginadas, sino paisajes subterráneos de sospechas y desconfianzas siempre latentes. Del mismo modo la identidad no sólo define los límites del yo, sino también un emplazamiento estratégico, un lugar de enunciación también para los disensos. Por tanto es necesaria la creación de espacios donde los desacuerdos puedan dialogarse en lugar de convertirse en paisajes subterráneos de sospecha a fin de crear democracias más abiertas.

NOTAS

- 1 *Cartas de Atenas*, 1931.
- 2 *Convención sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, 1954.
- 3 *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales*, 1970. Medidas que tardamente están relacionadas con los derechos soberanos de las naciones cuyos territorios fueron alguna vez colonizados.
- 4 En este texto, entendemos por cultura los saberes y conocimientos histórica y socialmente producidos, por tanto resultado de relaciones de poder a través de los cuales se construye la realidad y se le da sentido.
- 5 Ver, por ejemplo, en la lista de bienes que consta en la Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador. Art. 7. Decláranse bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado los comprendidos en las siguientes categorías: a) Los monumentos arqueológicos muebles e inmuebles, tales como: objetos de cerámica, metal, piedra o cualquier otro material pertenecientes a la época prehispánica y colonial; ruinas de fortificaciones, edificaciones, cementerios y yacimientos arqueológicos en general; así como restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con las mismas épocas; b) Los templos, conventos, capillas y otros edificios que hubieren sido construidos durante la Colonia; las pinturas, esculturas, tallas, objetos de orfebrería, cerámica, etc., pertenecientes a la misma época; c) Los manuscritos antiguos e incunables, ediciones raras de libros, mapas y otros documentos importantes; d) Los objetos y documentos que pertenecieron o se relacionan con los precursores y próceres de la Independencia Nacional o de los personajes de singular relevancia en la Historia Ecuatoriana; e) Las monedas, billetes, señas, medallas y todos los demás objetos realizados dentro o fuera del País y en cualquier época de su Historia, que sean de interés numismático nacional; f) Los sellos, estampillas y todos los demás objetos de interés filatélico nacional, hayan sido producidos en el País o fuera de él y en cualquier época; g) Los objetos etnográficos que tengan valor científico, histórico o artístico, pertenecientes al Patrimonio Etnográfico; h) Los objetos o bienes culturales producidos por artistas contemporáneos laureados, serán considerados bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado a partir del momento de su defunción, y en vida, los que han sido objeto de premiación nacional; así como los que tengan treinta años o más de haber sido ejecutados; i) Las obras de la naturaleza, cuyas características o valores hayan sido resaltados por la intervención del hombre o que tengan interés científico para el estudio de la flora, la fauna y la paleontología; y, j) En general, todo objeto y producción que no conste en los literales anteriores y que sean producto del Patrimonio Cultural del Estado tanto del pasado como del presente y que por su mérito artístico, científico o histórico hayan sido declarados por el Instituto, bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural, sea que se encuentren en el poder del Estado, de las instituciones religiosas o pertenezcan a sociedades o personas particulares.
- 6 Ver por ejemplo: Pere, Manuel de. (2006) *Los valores intangibles del patrimonio, el patrimonio intangible*, Seminario sobre itinerarios artísticos del patrimonio cultural en la Macronesia.
- 7 Definición que se ha construido a partir de desacuerdos, protestas, consultas, recomendaciones, negociaciones y correcciones; lo que no impide la persistencia de ciertos elementos que siguen siendo discutidos.
- 8 Estilo gráfico japonés presente en sus historietas.
- 9 En los comienzos de la industrialización y los procesos de urbanización junto al avance de los medios impresos sobre las formas orales de comunicación.
- 10 Como señala Prats el romanticismo es también la ideología de la burguesía, de allí que los motivos de la naturaleza, la historia y el genio creativos les sean familiares: "una naturaleza indómita, metáfora y reto para la libertad individual; la historia de los héroes y las grandes gestas legendarias [...] y la inspiración creativa, una nueva percepción del concepto de autor", su claro ejemplo el

artista. En todo ello presente la exaltación del individuo, de su valor y determinación frente a fin de llevar a cabo con libertad su propia empresa (1997:23).

- 11 La multiplicidad no es el equivalente al multiculturalismo, para este último las identidades tiene un carácter prefijado y es su diferencia, antes que cualquier otro tipo de interrelaciones, la que se destaca; por tanto, su reconocimiento –que implica incluso el de un lugar geográfico (el barrio chino o latino, el ghetto)– basa su política de convivencia en la tolerancia antes que el conocimiento real del otro y la apertura de espacios de diálogo. Asegurar la coexistencia supone así el respeto de los otros en tanto se ajusten a las reglas culturales impuestas por el grupo hegemónico. Tampoco implica como en el pluralismo la idea de una diversidad de intereses mediados por un estado imparcial. Asimismo, no entiende las prácticas o saberes culturales como manifestaciones que pueden ser rastreadas hasta un origen o que son irradiadas desde un lugar común; más bien, en esta multiplicidad se reconoce en cada individuo y grupos el cruce y la convergencia de varias relaciones de poder y por tanto, de identidades distintas, no sólo étnicas, sino también de clase, género, etarias, etc.
- 12 Así titula Andrade a uno de sus acápites.
- 13 Memorias recogidas en un grupo focal del que participaban señoras y señores mayores del taller de memoria del CEAM.

- 14 En este punto prefiero aquel enfoque que basado en la relación que estable Rabelais con la cultura popular de su época, muestra intercambios constantes entre las culturas populares y las hegemónicas, lo que habla al mismo tiempo de fronteras culturales permeables y flexibles antes que rígidas.
- 15 Los esfuerzos de Carondelet dieron algún resultado, sobre todo en Quito, en su condición de capital de la Audiencia –es probable que su mano modernizadora no pudiera extenderse mucho más allá. Pero, por otra parte, los propios toros adquirieron un tono carnavalesco, entre música y fuegos artificiales comparsas de disfrazados acudían a las plazas, con caretas por supuesto, todavía estaban presentes los disfraces de curas y antes que corridas en el sentido estricto, se trataban de “[...] toda una poblada que invadía la plaza y se enfrentaba al animal con una “muralla de barrigas”, mientras algunos aficionados lo capeaban con “ponchos, capas y paraguas” y los demás acosaban a la bestia hasta cansarla “con silbidos, rechiflas y griterío” (Stevenson 1808, en Núñez 1996).
- 16 Permitió “toda especie de disfraz en la ropa y trajes”.
- 17 Formas de representación común o científico que poseen un poder propiamente constituyente.
- 18 Al fin de cuentas un patrimonio o un legado lo he de considerar como mi-yo

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail
1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Butler, Judith
2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona: Paidós.
- Da Matta, Roberto
2002. *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México: FCE.
- Deleuze, Gilles
1987. *Foucault*, Editorial Paidós, México.
- Foucault, Michel
1996. *La historia de la sexualidad, Vol. I: La voluntad de saber*, México: Siglo XIX.
- García Canclini, Néstor
1990. *Cultura Híbrida. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Editorial Grijalvo.
- Giménez, Gilberto
2004. “Cultura Popular: problemáticas y líneas de investigación”, en *Culturas populares e Indígenas*, Diálogos para la acción, primera etapa, México: DGCI.
- Habermas, Jürgen
2000. *La constelación posnacional: ensayos políticos*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kingman, Eduardo
2004. *Patrimonio, renovación urbana e institucionalización de la cultura*, en *Quaderns-e Nro.3*, Instituto catalán de antropología.

- Kingman, Eduardo y Ana María Goetschel
2005. “Patrimonio como dispositivo disciplinario y banalización de la memoria”, en Fernando Carrión y Lisa Hanley (ed.) *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable*, Quito: FLACSO – WWICS – USAID.
- Pere, Manuel de
2006. *Los valores intangibles del patrimonio, el patrimonio intangible*, Seminario sobre itinerarios artísticos del patrimonio cultural en la Macronesia.
- Pizano, Olga
2004. “Fiestas y patrimonio cultural”, en *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Prats, Llorenç
1997. *Antropología y patrimonio*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Rey, Germán
2004. “El mundo encantado”, en *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Rowe, William y Vivian Schelling
1991. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México: Editorial Grijalva.
- UNESCO
1989. *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. <http://www.unesco.org>. Acceso: julio 2007.
2001. *Proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial*. <http://www.unesco.org>. Acceso: julio 2007.
2003. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. <http://www.unesco.org>. Acceso: julio 2007.

Páginas siguientes:

15, 16 y 17: Quema del Año Viejo, en los bajos de una institución pública, último día de labores antes del 31 de diciembre. Quito, 2006. Fotos 15-16: Jorge Vinuesa G.; Foto 17: Florencia Luna.







Años viejos. Origen, transición y permanencia de una fiesta popular ecuatoriana

Ángel Emilio Hidalgo*

La fiesta de los años viejos es una expresión sociocultural arraigada en la vida de los ecuatorianos. El último día del año, en nuestro país se celebra un ritual de fuego que representa la muerte o culminación de un ciclo y el nacimiento de otro. En los barrios, calles, avenidas, plazas y lugares públicos del país, las personas se reúnen y en medio de vivas, abrazos y manifestación de buenos deseos, cuentan los minutos para que termine el año y quemar entonces al Año Viejo, mientras expresan su intención de dejar atrás los momentos negativos y sostenerse en la esperanza de un nuevo año más propicio y favorable.

A pesar de que su origen se pierde en el tiempo, esta tradicional fiesta no ha permanecido estática, sino que ha sabido adaptarse a las condiciones actuales. Por eso, seguir los rastros de su origen y proceso histórico es un camino que inevitablemente nos llevará a reconstruir un pasado familiar y observarnos en un dinámico presente.

Los orígenes de la fiesta

Son pocos los documentos que aluden al origen de la fiesta de Fin de Año. Abundan, en cambio, relatos que nos remiten a periodos diferentes de la historia, que sugieren diversas fuentes y puntos de inicio de esta

1: Primera página, *El Grito del Pueblo*, Año XV Nº 5557. Guayaquil, enero 1910. En esta publicación aparece el poema titulado "Al Año Nuevo" de César Borja:

¡Niño glorioso! Al esplendor primero / de la luz, vencedora de la noche, / junto al carro del Sol viene tu coche / y el fresco soplo del naciente enero.

Todos te aguardan en el mundo entero; / nadie murmura contra ti un reproche / y hasta las flores de virgineo broche / ábrense a verte, ¡triunfador arquero!

Ven y en torrentes de esplendor derrama / tus dones áureos sobre el ancho mundo / que en fausto y pompa y vanidad gravita.

Ya la feliz humanidad te aclama / y retruena en el ámbito profundo / en salvas para ti, la Dinamita...

* Historiador e investigador del Archivo Histórico del Guayas.

inveterada costumbre. La versión más antigua que escarba en los orígenes de los años viejos nos la ofrece el cronista e historiador guayaquileño Modesto Chávez Franco, en el relato “El verdugo”, de sus *Crónicas del Guayaquil Antiguo* (1930). Chávez Franco insinúa que el nacimiento de esta costumbre popular hay que encontrarlo en el simbólico proceso inquisitorial contra el judío que se desarrollaba en Semana Santa, como recordatorio de la traición de Judas Iscariote¹, y que los misioneros españoles introdujeron en tiempos de la Colonia:

Pero eso sí: Guayaquil ha quemado muchísimos judíos. Fue hasta no hace mucho una de las distracciones populares que nos enseñaron los misioneros, simbolizando siempre algo de lo que debíamos odiar con santo odio, si hubiera algún odio santo.

Y ya que no había Inquisición para judíos judaizantes ni para relapsos, brujos ni hechiceros, nos hacían unos muñecos grotescos rellenos de pajas y virutas y cohetes y pólvora, tal como los actuales años viejos, y colgados de sogas que atravesaban las plazas en los días de festividades religiosas, se les prendía fuego por la noche; y meneándoles la soga para hacerlos dar piruetas eran el deleite de la chiquillería y las buenas gentes del pueblo. Los diablicos eran otros muñecos ensartados en largas varas, con los que corrían los pilluelos en torno de la plaza causando no pocas veces principios de incendio en los techos pajizos. Los arcos de papeles abollonados sobre cañas rojizas, con hilos de estambre, oropeles, espejitos, pañuelos y cuadros y farolillos con cintas chillonas y que hasta hoy se hacen en algunos pueblos en fiestas, fueron también creaciones de religiosos para amenizar las fiestas de iglesia.

¡Quémate, judío;
quémate hasta el hueso;
que para tu crimen,
poco es el infierno!

Estos fueron los judíos que quemamos; estas nuestras ejecuciones inquisitoriales. Judíos de verdad, ninguno; hasta ahora, que hay tantos y algunos con suficientes méritos.” (Chávez, 1998 (1930):358).

Repárese en que Chávez Franco dice que fueron los misioneros quienes “nos hacían unos muñecos grotescos rellenos de pajas y virutas y cohetes y pólvora”; es decir, sostiene que la costumbre de elaborar muñecos de este tipo vino de España. También da a entender que la “quema del judío” es el antecedente de los años viejos. Sin embargo, Chávez no cita ninguna fuente documental que probaría dicho aserto. La historia que escribe en sus crónicas emana siempre de la oralidad, sujeta a la transmisión de generación en generación, proviene de las memorias de los antiguos; por lo tanto, no es su intención –y esto hay que entenderlo– documentar con exactitud sus crónicas.

Rodrigo Chávez González, “Rodrigo de Triana”, periodista e historiador, hijo del anterior, publicó en 1961 una crónica en la que narra un episodio ocurrido en 1871, que le fue transmitido por su abuela materna. Ese relato oral aparentemente registra la fabricación de un año viejo de carácter político, en el contexto de la oposición que mantenían los liberales frente al gobierno de Gabriel García Moreno:

La celebración del último día del año en ese 1871 era muy peligrosa en Guayaquil, ya que había orden terminante de la autoridad policial para que, dado el “toque de queda”, nadie saliera a la calle, pues que don Gabriel (el tirano) temía que con pretexto de la celebración de la Navidad y el Año Nuevo, reventando cohetes y quemando “años viejos”, se levantara los liberales y aprovecharan del común regocijo para alterar el orden férreo y la disciplina conventual que peor que en la época colonial había establecido en el Ecuador. El año anterior ya fue bastante restringido; pero el 71 se había leído un bando del Intendente en que constaban amenazas de terribles represalias, con la consiguiente excomunión para el infractor.

Unos jovencitos entusiastas, que habían confeccionado un muñeco gracioso, fueron a la Intendencia a pedir permiso para quemarlo. El intendente pidió ver el muñeco, y como lo encontrara ligeramente parecido a don Gabriel, dispuso que se hiciera pedazos y mandó por cuarenta y ocho horas a la cárcel a los mozalbetes².

Hay dos elementos interesantes que giran alrededor de las características de la fiesta del Año Viejo, más allá de la verosimilitud de la historia: el primero es la dimensión política, que en el siglo XIX ya parece jugar un rol importante, y el segundo es el contraste que establece el cronista entre la religiosidad y el carácter profano o secular de los muñecos. En ambos casos, los años viejos se convierten en elementos perturbadores del orden, objetos que con su presencia desafían la institución y ponen en riesgo el control de la norma.

Ese carácter potencialmente “subversivo” de los años viejos va a condicionar, en mayor o menor medida, su impacto en la esfera pública. Algunas veces, el mensaje político va a ser subliminal, otras, más evidente. Claro que esto va a depender del emisor, las condiciones y los acontecimientos. Lejos de lo que podría pensarse, la carga de politicidad de los años viejos no es reciente. No obstante, lo que no queda claro es cómo y cuándo una representación ligada a lo religioso, logró desplazarse hacia territorios más profanos.

Posteriormente investigadores del fenómeno como el historiador Rodolfo Pérez Pimentel, no aportan mayor información. Pérez introduce algunos añadidos pintorescos al relato de Chávez Franco, como el concurso de diversos personajes, en el simbólico “auto de fe” del judío de Semana Santa:

[...] desde los que hacían de Corchetes o Alguaciles custodiando al muñeco para que no escape, hasta los impecables jueces que dictaban la condena, mientras la muchedumbre esperaba el sainete y oía los discursos bulliciosamente, pidiendo a gritos el castigo del culpable, que pronto ardía en la hoguera de leños, mientras la gente bailaba y brincaba en sus contornos, disfrutando de la luz y la claridad del fuego (Pérez 1988:33).

El relato historiográfico de Pérez Pimentel acusa elementos controvertibles como el supuesto hecho de que “el judío del año se quemó en Guayaquil hasta bien entrado el siglo XX” (Ibídem). Pérez es el único tradicionalista que afirma esto, pese a que desde inicios del siglo XX, los periódicos guayaquileños ya recogen la celebración del Año Viejo, con su nombre propio, como veremos más adelante.

Martha Tomalá de Florencia, otra investigadora, publica en 1972 un artículo periodístico sobre el origen de los años viejos³. En él, sostiene que el español Pedro Miller “en sus crónicas de viaje anota que en el año

1870, al llegar al Ecuador, ya se practicaba esta costumbre. [...] y era el populacho –continúa–, compuesto de aborígenes y mestizos de bajo estrato social, el que monopolizaba esta incineración”.

Tomalá de Florencia también se pregunta sobre los posibles vínculos de los años viejos ecuatorianos y Las Fallas de Valencia⁴, en España. Indica que en la publicación *Costumbres de Guayaquil* (no cita autor), se dice que “los muñecos fueron introducidos por españoles valencianos y andaluces”. No obstante, también apunta que “los aborígenes de nuestro país acostumbraban hacer grandes pacas con la vegetación que ya había dado sus frutos, quemándolas, en un ritual que practicaban al comenzar la época de lluvias”.

A pesar de los esfuerzos por esclarecer los sombríos orígenes de los años viejos, todo queda en el plano de la especulación y la leyenda, al no existir pruebas que corroboren cualquiera de las hipótesis planteadas. Lo único cierto es que en el siglo XIX, los años viejos ya se quemaban en Guayaquil, tal como lo indica la documentación más temprana recogida en este estudio.

Primeras evidencias de la celebración de los años viejos

En diciembre de 1897, un año después del “incendio grande” de 1896 que asoló Guayaquil, el naturalista italiano Enrico Festa tiene la oportunidad de ser testigo de un espectáculo impresionante:

La noche del 31, las calles de Guayaquil están llenas de gente del pueblo alegre y ruidosa que festeja el año que muere y la llegada del nuevo. Muchos enmascarados, en grupos, llevan fantoches que representan el año a punto de morir, y les hacen un grotesco cortejo fúnebre. A media noche, salvas de artillería, disparos de petardo, alegre repique de campanas saludan al nuevo año (Festa 1993:400).

En su libro *En el Darién y el Ecuador. Diario de viaje de un naturalista*, Festa describe con minucioso detalle, el movimiento nocturno de la gente que se desplaza por las calles de la ciudad. Tres son los elementos del ritual enumerados por Festa: las máscaras, los muñecos y el cortejo. Destaca el protagonismo “alegre y ruidoso” de los celebrantes a su paso por las calles, disfrazados y en grupos, que celebran la marcha del tiempo. Su origen social está claramente identificado: es “gente del pueblo”, es decir, personas de bajo estrato socioeconómico.

Ese carácter “de pueblo” que Festa anotara en su diario de viaje también va a ser resaltado en las crónicas periodísticas de inicios del siglo XX. No obstante, lo más importante del testimonio de Enrico Festa posiblemente es lo que éste calla, y tiene que ver con la voluntad de los obstinados guayaquileños de seguir celebrando la quema ritual, a pesar de lo fresco que estaba en la memoria colectiva el pavoroso incendio de octubre de 1896, que dejó en escombros a buena parte de la ciudad y cobró la vida de muchas personas.

A primera vista resulta difícil entender la mentalidad de estos ecuatorianos que decidieron exponerse nuevamente a un peligro de tal naturaleza; no obstante, a través de estos hechos, constatamos la importancia que tiene dicho elemento en el imaginario de los habitantes de Guayaquil, al punto que podemos decir que, históricamente, la ciudad fue moldeada por la acción del fuego.

De hecho, el fuego siempre fue un arma importante para combatir las pestes y epidemias que se ceñían sobre el puerto. En 1842, cuando la fiebre amarilla hacía sus estragos, muchos vecinos quemaron grandes atados de ropa en los extramuros de la ciudad:

En la vieja carreta del aseo de calles, la carreta de la basura que, según Su Señoría ha dispuesto, debe recoger los despojos de los apestados difuntos, es decir, colchones, almohadas, sábanas, ropas, etc. etc. y transportarlos a la Sabana para ser quemados fuera de la ciudad y evitar así un posible contagio [...] Y allá en la Sabana pueden verse centenares de montecillos formados de estos desechos que arden día y noche⁵.

No podemos, sin embargo, aventurarnos a relacionar la costumbre de fabricar monigotes con la incineración de las pertenencias de los contagiados, aunque nos imaginamos que ese fatídico año de 1842 se lo quemó “con ganas”. Sí consta, en cambio, la familiaridad de los guayaquileños con el fuego y la profunda raigambre que la fiesta de los años viejos ya tenía en el siglo XIX, como se extrae del testimonio de Festa, y a pesar del terrible incendio que sufriera la ciudad un año antes, en 1896.

El 1º de enero de 1898, el redactor del periódico *El Grito del Pueblo* describió lo que ocurrió el 31 de diciembre de 1897, en el centro de Guayaquil:

[...] los relojes públicos dan las doce, y se oye la salva de cañonazos de la artillería, se echan a vuelo las campanas de la ciudad, los vapores fluviales pitan, revientan petardos y concluimos afortunadamente las carillas⁶.

El párrafo es interesante porque permite leer entre líneas el agitado pulso de la ciudad moderna, la que se entrega a la celebración y el júbilo de Fin de Año, al tiempo que el reportero parece mezclarse con el ruido de la escena y la velocidad de los acontecimientos que afuera transcurren.

No es muy común encontrar crónicas sobre los años viejos en los periódicos de estos años. Su publicación dependerá, en buena medida, de la sensibilidad del redactor o corresponsal hacia una expresión que en esos tiempos es más propia de los sectores subalternos que de otros grupos sociales. Por eso, cuando se narra la fiesta, casi siempre se enfatiza su carácter popular.

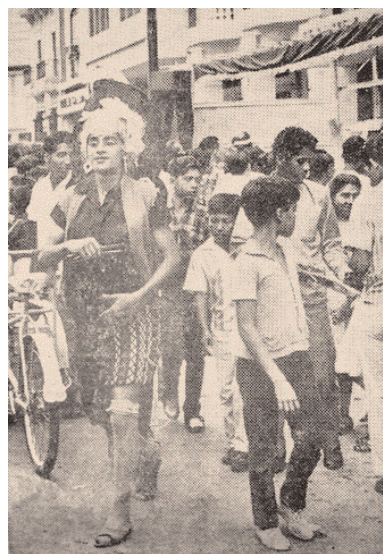
Un acontecimiento que mereció la atención de los periodistas fue la llegada del siglo XX. El 1º de enero de 1901, el diario *El Tiempo* de Guayaquil publicó una serie de informes sobre la jornada del 31 de diciembre de 1900, cuando se despidió el siglo decimonono:

Por las calles de “Colón” y “Caridad” unos muchachos cargaban un muñeco de regulares dimensiones que representaba el Año Viejo. El cortejo era numeroso; la mayor parte enmascarados, que lloraban, se lamentaban y decían un montón de adefesios en referencia al pobre anciano.

A las 9 varios individuos del pueblo se encontraban en una tienda de la calle de “Chandu”, velando un muñeco que representaba el siglo XIX.



2



3



4

En la calle de “Bolívar”, se encontraba también otro grupo llorando el año y siglo viejo, y a todo transeúnte le pedían una peseta para comprar velas. A las 10, en la intersección de las calles “Clemente Ballén” y “Santa Elena” había otro gran número representando al siglo XIX [...]7.

El reportero de *El Tiempo* hizo un notable trabajo de observación y pudo constatar que los muñecos de aserrín y paja se quemaron “en casi todas las calles de la ciudad”8. De esta forma, el evento trascendió la cotidianidad, a propósito del cambio de siglo, y los años viejos recibieron por primera vez la atención de la prensa escrita, obteniendo visibilidad en un medio público.

Testamentos, años viejos y sociabilidad barrial

A inicios del siglo XX, la fiesta de los años viejos ya era reconocida como una tradición que invadía la cotidianidad del grupo familiar, el barrio y la ciudad. El último día del año se escenificaba un ritual funerario, con un monigote del “viejo” como figura central. A la entrada de la casa, generalmente al pie del zaguán, sentaban al muñeco de trapo relleno con viruta y aserrín, se prendían velas alrededor suyo y minutos antes de las 12 de la noche del 31 de diciembre, se leía el testamento en medio de bromas y frases picarescas que generalmente aludían a familiares y vecinos.

La despedida del siglo XIX, el último día de 1900, se efectuó en casi todos los barrios de Guayaquil. Unas pocas horas antes de la medianoche, los más jóvenes recorrieron las calles en murga o procesión, pidiendo “una peseta para comprar velas” o “una caridad para el año viejo”, en medio de un atiborrado cortejo: “la mayor parte enmascarados, que lloraban, se lamentaban...”9.

Uno de los elementos que con el paso del tiempo se perdió fue el uso de las máscaras, costumbre ligada a ciertas diversiones públicas que introdujeron los españoles, como los toros, el Carnaval, la fiesta de Inocentes en Quito, y toda la Sierra, y el Año Viejo en Guayaquil.

Cuando por decreto legislativo se crea en 1885 la Policía de Orden y Seguridad, dos de las contravenciones que sanciona la ley son el “uso de máscara contra lo prescrito en los reglamentos o en tiempo no permitido” y el “disparo de cohetes y armas de fuego en lugares públicos, fuera de los casos de la ley”10.

Claramente estas disposiciones estaban dirigidas a controlar los excesos que pudieran presentarse, especialmente por exaltaciones de carácter político. No obstante, podemos suponer que durante las fiestas de Fin de Año sí estaba autorizado el uso de máscaras, como sabemos por el relato de Festa y por la publicidad dedicada a este tipo de artículos que encontramos en la prensa de años posteriores al decreto.

En lo que concierne a las fiestas de Inocentes, su popularidad en la Sierra, especialmente en Quito, era notoria. Aunque para 1915, los años viejos probablemente ya habían sido adoptados en Quito, aunque el centro de atención permanecía aún fijo en los Inocentes11. El traslado de la costumbre de los años viejos a Quito seguramente se produjo con la llegada del ferrocarril y la correspondiente intensificación de las relaciones e intercambios culturales entre costeños y serranos desde 1908.

2: Niños exhibiendo su año viejo. *El Universo*, Guayaquil, 1 enero 1984.

3: Viuda, su atuendo revela un cambio en la moda femenina. *El Universo*, Guayaquil, 2 enero, 1968.

4: Caricatura por Robin. *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre, 1966.

Resulta interesante destacar cómo la prensa de inicios de siglo va a construir una determinada representación de los años viejos. La costumbre va a ser vista como “pueblerina”, razón por la que emerge tímidamente en las páginas de la prensa local. Así, la alusión al “pueblo” o “bajo pueblo” como el sector sustentador de la tradición, será constante:

Por doquiera le interceptaban el paso a los transeúntes, los chicos del bajo pueblo, que no pueden olvidar la tradicional e inveterada costumbre de salir con sus muñecos, que representan el año que se acaba¹².

Es necesario en este sentido, destacar el papel que cumple la primera generación de reporteros modernos, en su lenta apertura a la construcción noticiosa de “lo popular”. En 1914, en el periódico *El Guante*, surge una columna titulada “Mirando a la calle”, que mantiene informado al público sobre los sucesos diarios que vive la ciudad. Los acontecimientos narrados transcurrirán “en la calle” y la sensibilidad hacia lo popular, en el mejor de los casos, se fusionará con la habilidad del reportero para “capturar” la noticia.

Los años viejos se convertirán, para los periodistas liberales, redactores de estas columnas, en una llamativa fuente de curiosidades. Ellos atestiguarán con sorpresa –y así lo transmitirán– cómo esas costumbres “del vulgo” se extenderán con el tiempo. Los relatos, unos más vívidos que otros, hablan de grupos de enmascarados, paseos, murgas, velorios y testamentos leídos en los barrios:

Con el mismo entusiasmo y animación de otros años, se ha recibido el año de 1916. Desde las primeras horas de la noche, las calles centrales se vieron invadidas por numeroso gentío, que se detenía principalmente en las confiterías y salones, de los establecimientos elegantes de la ciudad o ya en los cines¹³.

La territorialización simbólica de los años viejos en el imaginario letrado de principios de siglo son los “barrios populares”, como lo expresa una crónica de 1916:

En los barrios populares, donde se conservan todavía los rezagos de viejas costumbres, la animación fue también muy considerable; con los tradicionales paseos de los muñecos de paja, que representaban el año viejo, los cuales fueron quemados a las doce, y alrededor de las mesitas de vendimia pasó el pueblo un rato solaz¹⁴.

Cuando el reportero habla de “rezagos de viejas costumbres”, establece una diferencia entre la costumbre de los “otros”: los sectores populares, y las prácticas modernas de los grupos ilustrados. Otros elementos interesantes de la cita anterior son, por un lado, el convencimiento de que los años viejos son una invención popular de antigua data; y por otro, aunque relacionados con los sectores bajos, no existe ninguna queja de la intervención del “vulgo” sobre el espacio público de la ciudad, literalmente tomado por los celebrantes. Más bien, los sectores económicamente más favorecidos parecen identificarse con esa iniciativa propia de la creatividad popular: al decir que se trata de paseos “tradicionales”, tácitamente las clases altas y medias están aceptando el carácter ecuatoriano o “propio” de dicha festividad, e incluso simpatizan con el “rato solaz” que

pasa el pueblo “alrededor de las mesitas de vendimia”, porque seguramente todos: propietarios y obreros, ricos y pobres, analfabetos y letrados, disfrutaban de los fuegos artificiales, la música y algarabía que impregnaban las calles, a propósito del término de un año y el principio de otro.

Hay que anotar que parte de la fiesta desde hace más de 100 años, es la lectura del testamento. Este formaba parte de un acto performativo que incluía el velorio del “viejo” y la correspondiente murga o bullicioso paseo por las calles del barrio y sectores aledaños, con el pedido de la “caridad” para enterrar al “muerto” o de “una peseta para comprar velas”, como se decía ya hace un siglo¹⁵, y la fingida exteriorización del dolor: “En la calle de ‘Boyacá’ encontramos un grupo de jóvenes llevando un año 1900 y los pobrecitos lloriqueaban; y decían que los abandonaba su padre, llamado Modesto!”¹⁶.

Uno de los elementos clave en la configuración de una sociabilidad barrial que se genera alrededor de la fiesta de los años viejos es precisamente el testamento. Hay que entender que los testamentos no sólo son un medio de expresión de la inventiva popular, sino un objeto de enunciación donde se expresan los desencantos del año que termina y se manifiestan sentidos que giran en torno a la idea del tiempo, como la percepción de cambio, transformación, muerte y renovación. Por ello, elaborar un testamento y leerlo en voz alta durante las últimas horas del año que culmina es un acto público que testimonia la conciencia de una historia compartida y se convierte en el testimonio vital de la memoria colectiva de la comunidad imaginada –para usar el término de Benedict Anderson–: el barrio, la ciudad, el país.

Algunos testamentos eran expuestos en las fachadas y muros de las casas, almacenes o en los postes de las esquinas, para que el transeúnte husmeador pudiera deleitarse con las ocurrencias y picardías de los ingeniosos del barrio:

A las 10, en la intersección de las calles “Clemente Ballén” y “Santa Elena” había otro gran número representando el siglo XIX, y en la puerta de la pulpería en que se hallaba, tendía un gran cartelón conteniendo el testamento de lo que le llega al siglo XX¹⁷.

Es lógico suponer que el contenido de estos testamentos no se limitaba únicamente a exponer a los vecinos a la risotada pública, con chanzas e insinuaciones jocosas –generalmente de doble sentido–, sino que también afloraba cierto discurso político o de crítica a la situación del momento. Tampoco es difícil imaginarnos los roces entre la autoridad y los celebrantes, especialmente en tiempos de campaña electoral, cuando los ánimos se agitaban, pues a menudo se producían verdaderas grescas entre los seguidores de bandos políticos contrarios.

La exageración o hipérbole y el doble sentido eran poderosos mecanismos retóricos utilizados en los testamentos. Y el tema político no resultaba ajeno a esa lógica. En la mencionada crónica de 1901, el monigote que representaba al año de 1900 llevaba el nombre de “Modesto”, lo que sugiere que el testamento contenía razones que explicaban el porqué del nombre elegido. Un comentario del reportero del periódico El Tiempo, aunque escueto, lo revela en buena medida: “Y en verdad que algo de modesto ha tenido el año de 1900”¹⁸.

Otro importante elemento a tomar en consideración dentro del análisis de los testamentos es el registro de habla. Definitivamente, estamos frente a un lenguaje coloquial que traslada la experiencia inmediata de la vida cotidiana. Por su origen popular, la estructura estrófica de los testamentos, si eran escritos en verso, debió haber sido la cuarteta, a modo de coplas o amorfinos; no obstante, la prosa siempre fue el género literario más utilizado.

El arqueólogo y periodista Ángel Véliz Mendoza, en una nota publicada en 1981, rememora los testamentos de los años veinte y rescata uno de origen montubio, “leído en una hacienda arriba de Vincés”. Si confiamos en el dato de su antigüedad, sería uno de los más antiguos testamentos conservados:

Pa que a su mujer coqueta	A mi compadre Inocente
le quite la comezón	le dejo er potro melao:
le dejo una buena veta	que a caballo regalao
a mi hijo Salomón.	no se le mira er diente.
Pa que la vea negra	Dejo mi vaca lechera
por haberme jorobao	a la hija e Miguelón,
yo le dejo pa mi suegra	y le dejo pa mi nuera,
las deudas que no hey pagao.	pa que cocine er fogón ¹⁹ .

Otro testamento que recogió Véliz, esta vez escrito en prosa y fechado en 1922, corresponde también al mundo de la oralidad montubia, ubicado en el mismo Vincés, población costeña conocida como “París chiquito”:

En Vincés, cabecera del cantón del mismo nombre en la provincia de Los Ríos, a los treinta y un días del mes de diciembre del año de mil novecientos veintidós, ante mi don Eloy, escribano de número, y testigos que al final no se expresarán ni quisieron que conste, dictó su testamento el señor Año Viejo del barrio de las calles Sucre y Bolívar, y que es del tenor siguiente: A mi hijo al que le dicen el Judío Errante le dejo todos los caminos, la manga real y trillos del cantón para que los recorra jalando canilla noche y día, a pata limpia y con sólo un bototo de agua; a mi hijo Vagoneta le dejo las calles del pueblo para que las aplane, así como unas acciones de la Vagation Company S.A.; a Terencio le dejo los bancos del parque para que allí se estaque a la salida del rezo y las noches de retreta, y mueva la sin güeso [sic.] y no deje títere con cabeza; a la niña Enriqueta le dejo el balcón de su casa para que se asome a mirar todas las tardes a su adorado tormento Menelao [...] ²⁰.

En el mismo artículo, Véliz describe el modo en que por esos años se leían los testamentos, al pie de los años viejos expuestos en la vía pública:

Cuando faltaban quince o veinte minutos para que las campanas de la iglesia repicaran indicando las doce de la noche, por tanto, el finalizar el año, el momento de la quema del muñeco y recibir al Año Nuevo, sobre una mesa se paraba uno de los muchachos organizadores de la fiesta

invitando a todos a escuchar el testamento. Se hacía un silencio impresionante, había grande expectación de los asistentes por saber quiénes eran los herederos y qué le dejaba a cada uno [...]. El joven encargado de leer el testamento asumía poses dramáticas y actitudes tragicómicas: carraspeaba fuertemente varias veces, miraba a todos los asistentes, tosía y tosía y, por fin, hacía un breve silencio para dar el toque de suspenso y luego iniciaba la lectura²¹.

Resalta el protagonismo de los muchachos del barrio, quienes tomaban la iniciativa de congregarse a familiares y vecinos alrededor del “viejo”, que por lo general permanecía sentado toda la noche, en una silla o banco de madera, al pie de la casa o a la entrada del zaguán, con un puro o cigarro en la boca y un letrero que le colgaba del cuello, donde se leía su nombre o alguna leyenda alusiva, y rodeado de velas que se adherían al piso de madera.

Después del jocoso velorio se procedía a disponer la fogata donde debía arder. El muñeco era confeccionado con tela, cartón, paja, viruta y aserrín, y su rostro dejaba ver a un anciano de barbas blancas, por la careta que sobresalía sobre el muñón de tela rellena. Un valioso testimonio de cómo se confeccionaba el año viejo en la década de los treinta lo proporciona el profesor e investigador Hugo Delgado Cepeda:

Los muchachos seleccionábamos ropa usada de nuestro padre o hermanos mayores, saco y pantalón, camisa, medias, zapatos y corbata –que a veces por ser prestados los retirábamos antes de quemarlo– y rellenábamos estas prendas de vestir con viruta y aserrín, material indispensable que recogíamos del taller de carpintería de un artesano del barrio que cepillaba y aserraba tablas. Formábamos el cuerpo del muñeco con tela y lo cosíamos con agujeta de colchonero. Las manos las hacíamos con cartón o cartulina poniendo sobre ellas nuestros dedos, dibujándolos y luego recortándolos para añadirlos a los extremos de ambos brazos. La cabeza del “año viejo” la elaborábamos con las medias largas de nuestras hermanas, en la parte ancha de la pantorrilla, como cuando hacíamos las pelotas de trapo, la que rellenábamos con lana o algodón –y a veces con paja– y la cosíamos con el resto del cuerpo; después le colocábamos la careta que comprábamos en la pulpería del barrio, la que siempre, siempre, era la imitación de un anciano con barba y bigote blancos de algodón, con un cigarrillo en la boca. A todo el muñeco le poníamos abundantes pedazos de sal en grano, en terrones, que se vendía por libras, para que chisporroteara al arder, con unos pocos petardos²².

En algún momento, entre 1920 y 1930, los celebrantes dejan de utilizar máscaras –de hecho, el último registro que tenemos de jóvenes enmascarados, recorriendo las calles del puerto, corresponde a 1918–²³ y la fiesta callejera, poco a poco se convierte también en “bailes de sociedad” organizados por la burguesía, en los salones “exclusivos” de la ciudad:

Salón Dancing del American Park.

Hoy día 31 de Diciembre 1930.

Invitamos al culto pueblo guayaquileño a

los grandes bailes de disfraz en el Salón



Dancing del American Park y en el Salón Aire Libre en donde se encontrarán Cenas y Licores finos al alcance de todos los bolsillos. Habrá también fuegos artificiales en gran escala incluso de un castillo para la despedida del Año Viejo. Música por una competente orquesta desde las 5 p.m. Todos a gozar de un rato de sana alegría²⁴.

Sin embargo, la gran mayoría del pueblo continuaba divirtiéndose como antes: paseando, velando y quemando a los años viejos, recorriendo el malecón y bailando hasta el día siguiente, en medio de una verdadera algarabía callejera. Una crónica de la columna “Mirando a la calle”, del periódico El Guante, así lo destaca:

Como de costumbre, pasó anoche a las doce, el año de 1912, con reuniones alegres en muchas casas de la ciudad y con las tradicionales procesiones de los muñecos que representan el año viejo y que son incinerados a dicha hora en medio de algazaras, ruidos de cohetes, disparos de revólveres, toques de campanas, pitos, etc., etc., en fin, todo lo que hace ruido²⁵.

Buena parte de las reseñas de Fin de Año que hacen los periódicos de las primeras décadas del siglo XX, insisten en el carácter popular de la celebración y aunque a veces se la califica despectivamente como “costumbres del bajo pueblo”²⁶, no pueden desconocer la masiva aceptación que la fiesta de los años viejos va obteniendo en las diferentes clases sociales:

En el malecón la concurrencia era numerosísima y el trayecto se hacía casi imposible. Los balcones y edificios fiscales estaban llenos de familias [...] Eran las dos de la mañana y el entusiasmo de las fiestas no decrecía²⁷.

El 31 de diciembre era un día propicio para reunirse con la familia y los amigos, y pasar un momento de distracción. Y la fabricación del muñeco se convertía en un fabuloso pretexto para renovar lazos de amistad, resolver problemas o reunirse en un entorno más cercano. Incluso, quienes estaban presos por contravención, mantenían la esperanza de ser indultados cuando se acercaban las fiestas de Navidad y Fin de Año:

Con motivo de Año Nuevo, y a fin de que pasen con los muñecos que el vulgo denomina “años viejos” serán hoy puestos en libertad los contraventores que se hallen en la cárcel a órdenes del señor comisario 1º nacional. ¡Los infractores bendecirán piedad tanta!²⁸.

La participación e intervención de los policías y celadores durante las festividades variaba de acuerdo a las disposiciones de las autoridades respectivas. A inicios del siglo pasado había que pedir permiso a la Intendencia para llevar máscaras en la calle²⁹, por el peligro siempre latente de que ladrones infiltrados cometieran fechorías.

Por otra parte, debían evitar las constantes riñas que se formaban cuando un grupo de muchachos, en típico acto de “guapería”, arrebatava el año viejo a la “gallada” de otro barrio. Entonces, la policía irrumpía en la escena repartiendo porrazos a diestra y siniestra, para apaciguar la situación; así mismo, se detenía a quienes lanzaban cohetes y fósforos a la ropa de los transeúntes³⁰. Pero la principal preocupación para los agentes del orden siempre fue la potencial carga política que llevaban algunos muñecos y testamentos de Fin de Año.

Con el paso de los años, el tinte político de los años viejos aumenta. A ello contribuye, en gran medida, el papel que empiezan a desempeñar los sindicatos, gremios y asociaciones de trabajadores, así como algunas organizaciones de base, que a mediados del siglo XX se hacen cargo de la organización de la fiesta en círculos laborales y comunitarios.

En los años cuarenta y cincuenta, la visibilidad de los años viejos en la prensa guayaquileña se muestra ambivalente. Se registra no obstante el concurso organizado por el American Park en 1942; evento que constituye uno de los primeros intentos de masificar lo años viejos. Sin embargo, al año siguiente, los dueños del parque prefirieron montar un espectáculo de “fuegos artificiales y hermosos castillos”³¹. La razón de tal descarte pudo deberse a una campaña moralizante que levantó un sector de la prensa, a propósito de la utilización de nuevos tipos de petardos: los denominados “ratones”, que solían lanzarse a los transeúntes³².

En 1945, el Central Park –un parque de diversiones de carácter popular, ubicado detrás del convento de San Francisco, en pleno centro de la ciudad– promueve un concurso de años viejos que diario El Universo califica como “la nota más sensacional de este Fin de Año”³³; no obstante, en los días siguientes al 31 de diciembre, no hay ni una sola mención del evento³⁴. A pesar de este silencio, sabemos que los dueños del Central Park contrataron a artesanos para que fabricaran muñecos que representaban a los líderes del “eje fascista” y desfilaron años viejos pertenecientes a los diferentes barrios de la ciudad, pero sobre todo a “comités y organizaciones obreras”³⁵.

Así mismo, en 1951, miembros de la Asociación Deportiva Juvenil “Ismael Pérez Pazmiño” visitaron los velorios del barrio Garay para elegir el “mejor año viejo”, en interacción con los artesanos y habitantes de ese sector del oeste guayaquileño³⁶.

Las campañas moralizantes que a mediados del cuarenta atacaron la utilización de petardos y polvorines durante el festejo, apuntaron luego a las viudas. Personaje que se hiciera visible a inicios de los cincuenta³⁷, en medio de risas, curiosidad y polémica, en especial, por el fugaz travestismo que implicaba el hecho de que un hombre se vistiera de mujer e introdujera en su actuación ademanes, movimientos y gestos exageradamente femeninos. La que anotamos a continuación es una de las opiniones que surgieron, sobre las primeras viudas que se vieron en el país:

Pero la mentalidad popular con su humorismo ha retocado el ritual de esta media noche con la costumbre de los “testamentos” en que la ironía se solaza en formar parejas absurdas, en salpicar el enlace con la indirecta llena de malicia [...] ³⁸.



5



6



7

El relato anterior sugiere que las viudas aparecieron como personajes vinculados al ritual lúdico de cortejo, velatorio y lectura del testamento. Todos esos elementos son primordiales para entender la dinámica integradora de una sociabilidad de carácter barrial, que predominó, a pesar de las prohibiciones y los cambios de época.

Años viejos, política y esfera pública: el concurso de diario El Universo (1962-1993)

A mediados del siglo XX, los barrios de Guayaquil mostraban años viejos que representaban determinados aspectos, hechos o situaciones reales. Con el paso del tiempo se generó una práctica espontánea al interior de los barrios, las instituciones y las “galladas” para la organización de la fiesta y la puesta en escena de los años viejos, las cuales variaban según la capacidad económica de los participantes, y presentaban la posibilidad de expresarse de diversas maneras, lo que introducía ribetes de competencia. Las “galladas” mejor organizadas levantaban tarimas y representaban “cuadros” con años viejos y leyendas que generalmente aludían a la actualidad política, tanto nacional como internacional. Una nota periodística de 1961, destaca esa efervescencia:

[...] ayer, como en ningún otro año había podido observarse, aprovechándose de determinados motivos de orden político, tanto nacional como internacional, fueron recibidos años viejos representando figuras de personajes políticos, en tarimas o tribunas especiales, debidamente engal[nadas] con guimaldas multicolores, lo que aumentó la nota festiva del día y de la noche³⁹.

El 31 de diciembre de 1960, los transeúntes del centro espectaron, en medio de una pertinaz llovizna, murgas, paseos y “cuadros” en tarimas levantadas por “galladas”, clubes barriales deportivos, organizaciones universitarias⁴⁰ e instituciones como la Policía, la Marina y el Ejército.

Dos años después, en 1962, diario El Universo convocó a un concurso de años viejos, haciéndose eco de esta costumbre de arraigo popular en nuestro medio. En su primera edición, los directivos del diario entregaron un primer premio y un segundo premio, aunque al año siguiente, aumentó el número de reconocimientos.

Este concurso de 1962 fue un verdadero éxito por el interés de los barrios en inscribirse y la masiva afluencia del público. En su página editorial, El Universo pide a los concursantes que una vez concluido el festejo, la noche del 31, no se incineren los muñecos *“para que mañana (1º de enero) sean paseados en vehículos por todos los barrios, a fin de que quienes no pudieran concurrir al Boulevard puedan, sin embargo, deleitarse viéndolos”*⁴¹.

Entre los “cuadros” o *sketches* de ese primer concurso destacaron, por su número, aquellos que se ocuparon de temas políticos. El primer premio fue para los artesanos Raúl Cruz y José Cruz, padre e hijo, con un muñeco que representaba a José María Velasco Ibarra.

5: Año viejo que denuncia problemas entre Ecuador y los EE.UU. por el mar territorial. *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre, 1974.

6: Año viejo que representa el espacio de galanteo creado por las discotecas. *El Universo*, Guayaquil, 1 enero, 1971.

7: Año viejo en el que se denuncia problemas con el agua potable. *El Universo*, Guayaquil, 3 enero, 1984.

Bases Del Concurso de
Muñecos de Año Viejo
Organizado Por EL UNIVERSO

**HABRÁ DOS PREMIOS, DE 1.000 Y 500
SUCRES, PARA LOS MEJORES MUÑECOS**
PODRÁN PARTICIPAR LOS BARRIOS, CLUBES Y
FAMILIAS, QUE SE ATENDAN A BASES FIJADAS

3. ¿Pueden participar en este concurso todos los estudiantes que cursen los cursos de computación y de las oficinas de este distrito.
4. Los cupos de inscripción en los centros en Arequipa y en Lima.
5. ¿Qué horario tendrá las obras de la tarde del día domingo 10 de Diciembre.
6. Los estudiantes y personas desearán exhibir en las obras de la tarde del día 10 de Diciembre, desde el Museo hasta la Plaza del Centenario.
7. Las obras y representaciones pueden ser de cualquier naturaleza, pero en Arequipa no se mostrarán aquellas que sean discriminatorias.
8. ¿El Jurado tendrá la obligación de dar los premios a los ganadores.
9. ¿El Jurado inspeccionará las exposiciones y pódiums durante las obras de la noche hasta las 10 p.m. y realizará los premios.
10. ¿El JURADO ha creado un premio de \$ 1.500.00 en efectivo para el ganador que el Jurado considere como el mejor.

[illegible]

FLECHAZOS

Per ROBIN



VIUDAS Y AÑOS VIEJOS

¿POR QUÉ SERÁ QUE
A MI ESPOSO NO
GUSTA NI QUE LE ME-
CIEEN LOS "AÑOS
VIEJOS"?



46

En su segunda edición (1963), el número de barrios inscritos ascendió a 79 y esto desbordó la capacidad logística de los organizadores, por lo que se tuvo que ocupar la calle Santa Elena en su acera colindante con la 9 de octubre, para dar cabida a todos los barrios, gremios e instituciones participantes. Se otorgaron cinco premios y resultó ganador el barrio de Teniente Ledesma y Alcedo, en la persona del artesano José Genaro Ortega, quien años más tarde sería conocido bajo el seudónimo de “el mago del papel”. Ese año, el número de paseantes que recorrió la exhibición fue enorme:

[...] venían de más allá del río, de más allá del cerro, de más allá de los extramuros. Y venían del río mismo, del cerro mismo, de los extramuros mismos. Nadie se había quedado en casa, nadie había hecho oídos sordos al llamado de este Diario⁴².

Nuevamente, los muñecos que más llamaron la atención fueron los que representaban a personajes de la política, tanto nacional como mundial. A lo largo de la calle 9 de octubre, compartían tarimas Carlos Julio Arosemena, Don Buca, Velasco Ibarra y Nikita Krushov. Junto a ellos, “Juan Pueblo” destacaba como el personaje más veces representado, siempre interrogando a los políticos, pidiéndoles cuentas o denunciando la corrupción.

En 1963 se instituyó además, el concurso de testamentos, con tres primeros premios. La ganadora fue Mina Rosalía Mateo León, que recibió 3.000 sucres. Le siguieron Hugo Torres Castillo con un premio de 2.000 sucres y Gustavo Andrade Torres con uno de 1.000 sucres. En los años siguientes, El Universo convocaría ambos concursos, más el de los “balcones engalanados” que se incorporaría después.

En 1964, a pesar del predominio de los *sketches* políticos, se produce un interesante acercamiento a ciertos temas que no habían sido tratados hasta ese momento: el mundo de la farándula aparece en escena con una representación de Los Beatles en plena “tocada”; y el primer “monstruo” del aún no tan influyente poder mediático: un cíclope con los brazos alzados, elevando la esfera terráquea, en actitud feroz. En la fotografía que publicó El Universo puede observarse una nutrida concurrencia de niños y niñas que admiran asombrados, la estampa de semejante criatura⁴³.

El 31 de diciembre de 1969, El Universo organizó un concurso de viudas que no volvió a repetirse, en una tarima levantada por Radio Cristal, en 9 de octubre y Boyacá. Los participantes modelaron frente a un jurado y “una masa exigente de espectadores que juzgaron sus hechizos, elegancia, porte y donaire”⁴⁴. Este fue un intento por “reglamentar”, de alguna manera, la actuación pública de las viudas, con el objetivo de evitar la presencia de delincuentes infiltrados que aprovechando la algarabía de Fin de Año, empezaron a cometer atracos haciéndose pasar por viudas⁴⁵. Años después, en 1979, un Intendente de Policía que llegó a ser Presidente del Ecuador y salió expulsado del poder por “incapacidad mental”, intentó prohibir las viudas y los no menos famosos “ratones”. Aunque decayeron en número, se siguieron viendo viudas en los ochenta, y en los noventa, aunque muchas menos. Hoy, esa costumbre de travestismo ritualizado prácticamente ha desaparecido en Guayaquil.

Con el concurso de El Universo se puso en valor una expresión popular que en su dimensión sociopolítica, ya se había convertido en un poderoso canal de exteriorización del descontento popular. Los años viejos

8: Anuncio de la primera edición del concurso de años viejos, convocada por el diario El Universo. *El Universo* Guayaquil, 28 diciembre 1962.

9: Caricatura por Robin. *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre, 1988.

10: “Viudas y años viejos”. *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre, 1969.

nunca estuvieron exentos de esta carga; siempre ha existido, a través del tiempo, la natural tendencia a manifestar los sentimientos y aspiraciones de una sociedad civil insatisfecha.

No obstante, el concurso de los años viejos que se organizó y produjo a gran escala en Guayaquil, entre 1962 y 1993, potenció una suerte de esfera pública alternativa a aquella “oficial” controlada por el Estado, los grupos de poder y los medios de comunicación.

En las tarimas que se levantaban a lo largo de una avenida principal con exposición de muñecos y escenas cómicas, el ciudadano común podía expresarse con mayor libertad, a pesar de los constantes choques con la fuerza pública, que sí se produjeron, sobre todo en periodos de dictadura civil y militar.

La tarima, como elemento simbólico ligado a la actividad electoral, reproduce algunos mecanismos que el político utiliza para llegar a las masas. Así, el artesano hacedor de años viejos o el individuo que actúa como ciudadano opinante, se apropia de los códigos de los políticos e invierte su relación con ellos, a través de la crítica a sus acciones desde el mismo lugar físico y simbólico (tarima) que aquellos utilizan para poder conseguir los votos de la gente.

A través de los años, el concurso visibilizó temas y representaciones dominantes en el imaginario colectivo, así como ideologías heterogéneas y variados discursos que podían enunciarse en términos de protesta, resistencia o apología a las interioridades del poder. Otro aspecto social que estimuló el concurso fue la formación de un gremio especializado de “muñequeros” o artesanos fabricantes de monigotes que contribuyeron a impulsar la vigencia de la tradición y a extender el mercado.

Los años viejos como producto sociocultural son más que un patrimonio intangible de los ecuatorianos. Simbolizan y representan la esperanza de millones de personas que una vez al año se congregan en un acto público para abrazarse, besarse, estrecharse las manos y compartir augurios de mejores tiempos, en un ritual purificador que los convoca y reúne en comunidad.

NOTAS

1	Apóstol que delató a Jesús a los romanos por treinta denarios. N. del E.		blanco, etc., que representan en la actualidad acontecimientos o personajes destacados, cargados de crítica social. N del E.
2	Rodrigo de Triana, “El Año Nuevo de doña Mariquita en los tiempos del garcianismo”, <i>El Universo</i> , Guayaquil, 1 enero 1961.	5	Pedro José Huerta, <i>Guayaquil en 1842: Rocafuerte y la epidemia de fiebre amarilla</i> , Universidad de Guayaquil, Guayaquil, 1987, p. 139.
3	Martha Tomalá de Florencia, “El año viejo, ¿una tradición ecuatoriana?”, <i>El Universo</i> , Guayaquil, 31 diciembre 1972.	6	<i>El Grito del Pueblo</i> , Guayaquil, 1º enero 1898.
4	Fiestas que realizan en Valencia las vísperas de San José, patrón de los carpinteros, el 15 de marzo de cada año. Actualmente esta celebración, que parece haber tenido sus inicios en el siglo XVIII, tiene como elemento central la construcción y emplazamientos de “ninots”, enormes muñecos, hechos de cartón de piedra, corcho	7	<i>El Tiempo</i> , Guayaquil, 1º enero 1901.
		8	<i>El Tiempo</i> , Guayaquil, 2 enero 1901.
		9	<i>El Tiempo</i> , Guayaquil, 1º enero 1901.

- 10 *Leyes y decretos de los congresos de 1885 y 1886 y decretos ejecutivos de la misma época*, Quito, Imprenta del Gobierno, 1887.
- 11 *El Tiempo*, Guayaquil, 2 enero 1915.
- 12 *El Guante*, Guayaquil, 1º enero 1919.
- 13 *El Guante*, Guayaquil, 1º enero 1916.
- 14 *Ibidem*, (el subrayado es mío).
- 15 *El Tiempo*, Guayaquil, 1º enero 1901.
- 16 *Ibidem*.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Ángel Véliz Mendoza, "Ya no se hacen ni leen testamentos antes de quemar a los Años Viejos", *El Universo*, Guayaquil, 29 diciembre 1981.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Hugo Delgado Cepeda, "Los 'años viejos' de la década de los 30" (artículo inédito facilitado por el autor).
- 23 El último registro que tenemos de jóvenes enmascarados recorriendo las calles del puerto, corresponde a 1918, en *El Guante*, Guayaquil, 1º enero 1918.
- 24 *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre 1930.
- 25 *El Guante*, Guayaquil, 1º enero 1915.
- 26 Léanse, por ejemplo, los titulares "¡Qué suerte!" (*El Guante*, Guayaquil, 31 diciembre 1918) donde se habla de los muñecos "que el vulgo denomina años viejos", y "Anoche en la ciudad", en que se reprocha a "los chicos del bajo pueblo, que no pueden olvidar la tradicional e inveterada costumbre de salir con sus muñecos" (*El Guante*, Guayaquil, 1º enero 1919).
- 27 *El Tiempo*, Guayaquil, 2 enero 1901.
- 28 *El Guante*, Guayaquil, 31 diciembre 1918.
- 29 *El Guante*, Guayaquil, 1º enero 1918.
- 30 *El Universo*, Guayaquil, 1º enero 1924.
- 31 *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre 1943.
- 32 Respecto a la campaña moralizante, véase *El Universo*, 1º enero 1943 y 21 diciembre 1945.
- 33 *El Universo*, Guayaquil, 30 diciembre 1945.
- 34 En el diario *El Telégrafo* tampoco aparecen comentarios sobre el concurso.
- 35 *El Universo*, Guayaquil, 30 diciembre 1945.
- 36 *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre 1951.
- 37 En la prensa no hay registro anterior a 1950 que atestigüe la existencia de las viudas. Tampoco lo recuerdan los informantes consultados.
- 38 *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre 1955.
- 39 *El Telégrafo*, Guayaquil, 1º enero 1961.
- 40 Ese año, la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, FEUE, organizó un concurso de años viejos, cuyo primer premio correspondió a los artesanos Raúl Cruz y José Cruz.
- 41 *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre 1962.
- 42 *El Universo*, Guayaquil, 1º enero 1964.
- 43 *El Universo*, Guayaquil, 2 enero 1965.
- 44 *El Universo*, Guayaquil, 31 diciembre 1969.
- 45 *El Universo*, Guayaquil, 1º enero 1968.

BIBLIOGRAFÍA

- Chávez Franco, Modesto
1998 (1930). *Crónicas del Guayaquil Antiguo*, Tomo 1, Guayaquil, Compañía de Cervezas Nacionales.
- Congreso
1887. *Leyes y decretos de los congresos de 1885 y 1886 y decretos ejecutivos de la misma época*, Quito, Imprenta del Gobierno.
- Delgado Cepeda, Hugo
s/f. Los "años viejos" de la década de los 30, ms.
- Festa, Enrico
1993 (1897). *Darién y el Ecuador. Diario de viaje de un naturalista*, Colección Monumenta Amazónica, Quito, Abya-Yala.
- Huerta, Pedro José
1987. *Guayaquil en 1842: Rocafuerte y la epidemia de fiebre amarilla*, Universidad de Guayaquil, Guayaquil.
- Pérez Pimentel, Rodolfo
1988. *El Ecuador profundo*, Tomo IV, Guayaquil, Editorial Universidad de Guayaquil

CARICATURA

Preço 20 centavos



La fiesta de inocentes y año viejo. Una síntesis de costumbres desvanecidas

Martha Flores*

Actualmente la celebración del Fin de Año es una de las más esperadas en nuestro país, de ella participan personas de todas las edades. En el transcurso del día 31 de diciembre, en los barrios de Quito, se puede apreciar en cualquier punto de la ciudad, grupos de amigos o parientes trabajando en la elaboración del “viejo”. Este personaje requiere toda una preparación que no incluye solamente la elaboración del monigote y su escenografía, sino la puesta en escena de un séquito compuesto de viudas y disfrazados, que lo acompañarán durante la tarde y noche poniendo la nota de humor alrededor del muñeco.

La tradición del Año Viejo se celebra intensamente en ciertos barrios, tanto del norte como en el sur de Quito, aunque fue en el centro de nuestra ciudad donde hasta mediados del siglo XX se concentraba la mayor parte de monigotes realizados para esa noche. De acuerdo a la información hasta ahora recopilada, la celebración de Fin de Año y la quema del monigote fue, entre finales del siglo XIX y principios del XX, tan solo una parte de la conocida fiesta de Inocentes. Esta fiesta iniciaba cada 28 de diciembre y culminaba, asimismo, cada 6 de enero. En gran número, los quiteños expresaban su regocijo saliendo disfrazados a las calles para divertirse, ya sea en grupos de parientes o amigos. Durante este período de fiestas, habían días más concurridos que otros. Fue este uno de los momentos festivos más esperadas en el año.

* Historiadora, investigadora para el Museo de la Ciudad y el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL.

1: Portada revista *Caricatura* N° 4, Quito, 1 de enero 1919. Ilustración de Terán. Fondo de Ciencia Humanas del Banco Central. *Caricatura* Tomo I, N° 1-33.

Tomando en consideración estos breves antecedentes de la celebración del Año Viejo, saltan a la vista algunos cuestionamientos que rodean esta tradición: ¿Por qué una fiesta tan querida por los quiteños de antaño, como era la de los Inocentes, no sobrevivió como parte de nuestras tradiciones de fin año? ¿Se transformó la fiesta del Año Viejo en una corta síntesis de los diez días dedicados, en otros tiempos, a la celebración de Inocentes? ¿Qué circunstancias motivaron la desaparición de una fiesta vivida con tanta alegría en Quito, de la que podríamos aventurarnos a decir, duró aproximadamente hasta la década de los años sesenta?

Estas son las preguntas que guían el breve estudio** que desarrollamos a continuación y en el que intentamos conocer la tradición del Año Viejo, dentro de un marco histórico-social, como parte de una celebración mayor: la fiesta de Inocentes. Ambas celebraciones populares podrían ser el resultado de una herencia cultural que se forjó a través de siglos de historia, en la que Quito fue una ventana abierta a otras culturas. Con este propósito se han rastreado varios tipos de fuentes: prensa escrita, fotografía, tradición oral, documentación de archivo, pretendiendo en la medida de lo posible, aprehender en retrospectiva las tradiciones de Fin de Año.

Memoria de las tradiciones perdidas

Fue la fiesta de los Santos Inocentes, en Quito, una de las celebraciones más queridas y añoradas, pero lamentablemente en la actualidad pervive solamente en el recuerdo de los quiteños de antaño. Era una época del año esperada con júbilo en la que se desataba una febril sintonía entre todos los habitantes de la ciudad.

El disfraz, como un recurso importante de la fiesta, fue susceptible a variaciones e influencias externas, es decir, ciertos personajes que en algunas épocas causaron furor, en otras fueron perdiendo acogida: “Tienden a desaparecer los monos de rabo de raso tan en boga antes. Ahora son empalagosos payasos y dominós encapuchados los disfraces más frecuentes, sin contar con los *padres belermos* de jeringa antigua” (Andrade Coello 1934:28). Los belermos parecen haber sido personas disfrazadas de sacerdote betlehemita; ateniendo que aparentemente fue común incluso desde el siglo XIX como describe Pedro Fermín Cevallos (1889, en Carvalho Neto 1994:51). Mientras que el traje de dominó encapuchado parece haberse basado en una mezcla de colores blanco y negro.

Otro ingrediente infaltable fue el ingenio y la imaginación que se desbordaban para tal ocasión. La “sal quiteña” era un factor importantísimo desde el principio hasta el fin de la fiesta, como se recuerda en la memoria de los quiteños de los años treinta: “salían todos [...] a festejar, a sentarse en la Plaza Grande, ahí era los cachos de los viejitos, de los más ya viejitos, era un goce oírles esa de cachos y les premiaban. Ahí en la grada de la Catedral y en las banquitas todo el mundo. Era un goce porque era esa la plaza Grande y era llenecesita”¹.

** Deseo expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que me brindaron generosamente su ayuda en la búsqueda de fuentes e hicieron posible el estudio del presente tema: Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit, representada por el Padre José Ayerve; Biblioteca y Fondo de Ciencias Humanas del Banco Central del Ecuador, al grupo de tradición oral del Centro de Experiencia del Adulto Mayor (CEAM), dirigido por el doctor Paz; y a todas las personas que compartieron conmigo sus memorias de infancia y juventud. Deseo agradecer también a Sofía Luzuriaga, María Pía Vera y María Antonieta Vásquez por su apoyo.

En base a memorias orales conocemos que para mediados del siglo XX, década del cuarenta a cincuenta aproximadamente, la fiesta de Inocentes iniciaba, desde los primeros días del mes de diciembre con la aparición individual y esporádica de ciertos personajes disfrazados que en los diferentes barrios quiteños, realizaban algo así como una actuación teatral; apariciones que servían de preámbulo a la gran fiesta:

Lo que siempre primero aparecía es un hombre disfrazado de domador y venía trayendo en una cadena un oso, entonces se paraban en una esquina, en cualquier esquina del barrio y los chicos enseguida pues, hacíamos un círculo alrededor de él. El domador hacía bailar al oso o diferentes animales, pero principalmente era el oso; otras veces cogía a un lobo o lo que tenían de disfraz, tocaban una pandereta y se hacían acompañar de una tercera persona, usualmente un niño que era el que recogía las contribuciones. Entonces le hacían bailar al oso, supuestamente y decían todas las malas palabras y todas las cosas que se les ocurría. Como era una ciudad pequeña, pues entonces el disfrazado obviamente conocía las costumbres y los pecados de las gentes del barrio y ahí aprovechaba para decirlas, usualmente de las mujeres, entonces salía corriendo el oso pues, y a la otra esquina [...] Era muy parecido en todos los barrios. Entonces había una especie de bestiario, no. Luego venían los payasos [...] y bajaba corriendo con un chorizo que lo hacían con una media de mujer, con una media de nylon, la rellenaban con algo e inmediatamente los muchachos se ponían atrás de él a gritarle: “payasito la lección”, y entonces el payasito corría, se paraba debajo del balcón de alguna chica y daba la lección, siempre alguna cosa cómica pero grosera también, entonces los chicos le perseguían y él hacía pues como que les perseguía a golpearles. Entonces era la gran fiesta del barrio, porque no había un horario de la hora en que aparecía el payaso. Van apareciendo durante todos los días del mes, en el mes de diciembre, entonces iban apareciendo, entonces uno estaba siempre a la expectativa de que aparezca el payaso. Entonces en cada barrio pues había cuatro, cinco, seis, ocho disfrazados, pero eran cada cual individualmente, no es que salían en conjunto los payasos, eso era durante unos quince días aproximadamente, hasta el día veintiséis, veintisiete, veintiocho que ya comenzaban a organizarse las familias, entonces las familias organizaban comparsas, entonces grandes grupos familiares, entonces se cogía temas².

Cuando ya comenzaba propiamente la fiesta de Inocentes, es decir alrededor del día veintiocho de diciembre se veían ya los grupos de disfrazados. Muchachos que éramos, participábamos haciendo chiste de todo, sí, salíamos a las calles, cantábamos, obrábamos, disipábamos así el tiempo. Íbamos, en algunos barrios como el de Santa Bárbara, de puerta en puerta de calle, y nos recibían, nos brindaban diferentes bebidas [...] No, no nos metíamos, en el zaguán no más era, salía la familia de la dueña de casa, todos ellos nos atendían, nos atendían con fervor y hasta con amor, muy bien nos atendían y ahí nos brindaban pues, colitas, chichas que sabían preparar, en fin³.

Calificado como empalagoso, el payaso fue entonces otra figura muy popular, tenía careta o la cara pintada, vestía un traje colorido y grandes zapatos, un sombrero cónico y un chorizo, igualmente era un personaje que en medio de rechiflas y bulla era atacado por los pequeños con conocidas coplas:

“Payaso que no valís, a tu mama te parecís” [...] ese era un disfraz muy corriente, con una cosa como un chorizo, no. “Tu chorizo no me asusta porque es hecho de algodón” [...] entonces asomaba el payaso y los chicos se alborotaban alrededor: “payasito la lección tu mamita sin calzón” [...] les daba duro a los chicos y volaban los chicos, entonces volían y volaban a gritarle: “tu chorizo no me asusta porque es hecho de algodón”⁴.

Durante las primeras décadas del siglo XX, años veinte, *“las peluquerías de los barrios eran los sitios donde se alquilaban disfraces y se vendían caretas”*⁵. Conforme avanzaba el siglo los comerciantes fueron estableciendo negocios de disfraces y otros accesorios como caretas, sombreros, zapatos, etc. para estas fiestas. El surgimiento de este tipo de comercio denota la gran participación ciudadana en la fiesta de Inocentes. *“Todos esos vestidos alquilaban [...] Mi mamita alquilaba para toda la noche por [al]macenes especializados en disfraces [que] fueron precedidos por las barberías, ejemplo: [disfraz] de chola, alquilaba en, creo que en unos 5 sures, 4 sures, era bien barato el alquiler de los vestidos”*⁶.

Esta era una celebración que desbordaba no sólo colorido por la variedad de disfraces, música y baile, sino emotivos sentimientos de alegría y reconciliación entre los quiteños. Los medios de prensa escritos de la época, ponen de manifiesto el ambiente en las calles y plazas de la ciudad, la alegría y participación de los ciudadanos de la capital y los puntos de encuentro donde se finalizaba con un baile general de todos los disfrazados en la plaza y en sitios de diversión conocidos⁷.

Los Inocentes: del carácter popular y religioso de la fiesta

Las celebraciones populares no eran únicamente actos colectivos organizados, sino que nos demuestran los diversos aspectos de los elementos simbólicos paganos y cristianos. Su trasfondo nos habla también de una riqueza cultural que crea y recrea estas tradiciones a través de los siglos. De ahí que podríamos clasificar las festividades en dos categorías claramente notorias: las de carácter civil, popular y las de tipo religioso. Sin embargo vale recalcar que el elemento religioso coexiste con lo popular, como efectivamente ocurre con la fiesta de Inocentes. El episodio bíblico de la muerte de los Santos Inocentes, deja de ser el recuerdo de un hecho histórico dramático y reviste un carácter pagano.

Si leemos entre líneas, lo que los medios escritos o fuentes primarias dicen de estos acontecimientos, veremos que estos ritos populares constituyen: “una fuente histórica de suma importancia para analizar algunos aspectos y problemas de gran interés de la sociedad española y por ende, de la indiana. Todas ellas reunían abundantes notas comunes, sobresaliendo las de tipo político social” (López 1992:19).

De esta rica fuente de información podemos diferenciar en primer lugar el carácter que se le imprimía a la fiesta: “Toda jornada festiva en el Nuevo Mundo estuvo conformada por dos elementos básicos: uno, religioso y otro civil” (Ibídem: 47). Tanto el elemento religioso como el secular, se hallan cercanamente relacionados en los festejos populares, remarcando la importancia de lo religioso en la vida cotidiana.

De ahí que la fiesta de Inocentes, que si bien se deriva de un relato bíblico, ya para el siglo XIX y principios del XX fuera una celebración de carácter secular, fiestas populares, es decir que quienes participaban y orga-

nizaban esta fiesta era el mismo pueblo, la iglesia no intervenía. Los Inocentes traían consigo la mezcla de un simbolismo católico y otro indígena, resultado de la influencia de lo europeo en las culturas americanas; influencia que se dio a través de un largo proceso que continuamente ha ido creando y transformando sus formas culturales. Producto de este proceso, las celebraciones como el caso de Inocentes fueron adquiriendo adicionalmente características propias de los espacios sociales en las que tomaban lugar: Quito por ejemplo, plasmadas tanto en los trajes, danza, música y expresiones artísticas, conjugándose todo en una sola mezcla cultural:

Es la eterna bacanal, el aturdimiento colectivo, el sano retozar de un pueblo, bueno y cuerdo hasta en sus locuras chanzas, de un simpático pueblo que hasta en sus diversiones no se olvida de la sentimentalidad y del romanticismo, y reclama las armonías melancólicas, los hondos y desgarradores yaravíes, junto a las tentadoras jotas, a las risueñas y geniales “alza que te han visto”; los tristes aires incásicos y sanjuanitos mareadores, mezclados con los juguetones y veloces pasillos que, a veces, se quejan como una íntima elegía amorosa y otras, ríen al compás de sus acordes sensuales. (Andrade Coello 1934:29).

Aunque no la Iglesia, sus miembros, curas de sotana, también participaron de la fiesta de Inocentes, las bromas también traspasaron al ámbito conventual, poniendo un poco de humor a la vida mística de los clérigos: *“las inocentadas que se hacían entonces, las hacíamos aún ya cuando en mi vida eclesiástica religiosa, hacían también inocentadas fabulosas a algunos padres”*⁸. Sin embargo, tratando de recordar el sentido propiamente religioso de la fiesta de Inocentes, podemos decir que la Iglesia la concibió como una fiesta de niños. Así los sacerdotes católicos tomaron a esta conmemoración histórica en un sentido diferente:

De la época de práctica litúrgica, donde era una fiesta en que se hacía participar intensamente a los niños, por ejemplo, recordando a los niños de Belén que fueron sacrificados por Herodes al tratar de liberarse de Jesús. Entonces esa, la fiesta de Inocentes, siempre fue una fiesta dentro de la Iglesia como fiesta dedicada a los niños. Era indispensable, era hacer una fiesta de niños con muchos dulces [...] aún en las parroquias, en los conventos se hacía las fiestas para los niños [...] y después el grupo, que venía con las mamás generalmente trayendo a los niños, pero era una multitud de niños, [...] nos ponían de angelitos a veces, cuando éramos muy chicos, o sino simplemente como si fuéramos casi monaguillos con una tuniquilla [...] y se nos contaba eso sí, siempre se nos contaba lo histórico de la fiesta de los Inocentes, en donde se dio muerte a los niños de Belén, menores de dos años. Eso se nos narraba siempre y teníamos mucha ternura y se incrementaba desde luego la devoción y el amor a la Iglesia⁹.

Son los aspectos de carácter secular de esta fiesta los que nos llaman en particular la atención respecto de otras celebraciones de signo eminentemente religioso. En estas últimas, los patrones sociales preestablecidos de la época se mostraban con claridad, siendo muy marcados incluso hasta las primeras décadas del siglo XX. En ellas los grupos continuaban ocupando el lugar asignado por una sociedad estamentaria, lo cual era evidente incluso en el orden en que se presentaban los personajes y marchantes en las procesiones, por ejemplo, la de Semana Santa.

Solamente las fiestas, las procesiones o los entierros de personajes importantes irrumpían el ambiente de calma continua en el que vivía la ciudad hasta principios del siglo pasado. Pero era de época de Inocentes en particular un ambiente que propiciaba el invertir ese orden social establecido: *“todos festejábamos, todos hasta los del mismo gobierno”*¹⁰.

La fiesta de Inocentes: del juego de las relaciones sociales y de otras costumbres presentes en la celebración

En el transcurso del siglo XIX vinieron a Quito algunos viajeros europeos que nos dejaron sus impresiones, como un rico legado que nos permite apreciar, entre otros aspectos, las costumbres y tradiciones de la época. James Orton, en 1876, nos describe brevemente el ambiente cotidiano de la ciudad:

Los entretenimientos de Quito son pocos, y no muy entretenidos. La sangre Indo-Castellana corre con demasiada lentitud para divertirse. No hay óperas ni conciertos, no hay teatros ni conferencias, no hay museos ni menageries. Por dramas tienen revoluciones; por menageries, palizas de toros (Orton 1867, en Enríquez 1941:183).

De esta manera, la ciudad desarrollaba sus actividades cotidianas sin mayor novedad. Un mundo de calma poco alterado por las celebraciones, ya sean de tipo religioso o civil y establecidas de antemano en el calendario anual, era una realidad que los quiteños de principios del siglo XX, década de los años treinta, pudieron experimentar: “El pueblo se divierte sana y bondadosamente, como un santo que alguna ocasión excepcional se entregase a infantiles holguras y ruidosos pasatiempos, que a nadie perjudican. Esto es recomendable, ejemplar y bello” (Andrade Coello 1934:27).

De acuerdo a viajeros del siglo XIX, como Orton (1867), la celebración de Inocentes era ocasión para una simbólica camaradería entre gentes, generalmente de estratos sociales medios y bajos. Todos los participantes estaban conscientes de que esta era una amistad de fiestas, una complicidad en la que se dejaban de lado las diferencias de cualquier índole y se compartía por igual el disfrute de una broma inocente o pícara entre cantos, risas, bailes y tragos; codeándose ricos y pobres, cultos e ignorantes (Enríquez 1941:184).

Los relatos del siglo XIX nos describen como en las calles se veían caminatas de grupos disfrazados que reían, tomaban y bromeaban con propios y extraños. La participación de los vecinos en los preparativos de la fiesta fortalecía un sentido de pertenencia en los barrios.

Al entrar la noche aumenta el número de enmascarados y se presentan nuevas partidas, con música o sin ella, y se detienen a bailar dentro de los portales o en la plaza, o no hacen sino atravesar la compacta muchedumbre de gente para meterse en tales y cuales casas de habitación, donde se chancean, bailan, beben y se divierten hasta la hora que más les acomoda (Fermín Cevallos 1889, en Carvalho Neto 1994:51).

La fiesta se disfrutaba con seguridad y respeto, de acuerdo a crónicas del siglo XIX como la de Stevenson (1808, en Toscano 1959:232), o a testimonios orales, que nos hablan de esta misma actitud hasta la década del cuarenta. La ciudad se caracterizaba por su “paz franciscana”, se recuerda a Quito como una ciudad en la que se podía salir: *“no había nadie quien moleste ni quien robe. [...] Usted andaba a las doce de la noche en la Plaza Grande, por ejemplo por el Hospital San Juan de Dios, que era antes, era funesto eso, el Arco de la Reina, nunca nadie ni se atrevía ni a tocarle, nadie, nadie, todo el mundo se respetaba”*¹¹.

Para celebrar Inocentes, se recurría a diversos elementos y actividades como: polvorines, fiestas públicas o privadas, cenas, luces, dulces, bebidas, música, composiciones literarias, Corso de flores¹², para acentuar aún más la emoción de ese entorno festivo. Estos eventos se sucedían en momentos precisos del día, para que todos pudieran asistir, admirarlos o participar de ellos; pero era un hecho conocido entre la gente que:

Las festividades comienzan por lo general a las tres de la tarde, duran hasta que ha oscurecido. Dichas actividades no se limitan a un determinado grupo sino que todo el mundo tiene el permiso, e incluso el deseo de tomar parte activamente en el programa. Una de las plazas es el lugar de la acción. La Plaza Mayor es sin duda la más bella parte de toda la ciudad (Hasssaurek (1860) 1994:202).

Inocentes era una celebración continua durante días, claro está con momentos álgidos y de mayor concurrencia: “Tradicional fiestas, llamadas ‘de inocentes’, agitan la popular alegría, estimulan la inagotable sal quiteña y enloquecen a la ciudad por varias horas nocturnas que se prolongan hasta llenar los días y rebasar la semana; pero que a la muchedumbre les parece minutos” (Andrade Coello 1934:27).

Ya en el siglo XIX, James Orton (1867) menciona, entre otras festividades, la celebración del Año Nuevo, como una de las ocasiones especiales para las que se reservaban las corridas de toros, espectáculo del que gustaban gentes de todas las edades y condiciones. El toreo constituyó un evento central de toda celebración importante y se llevaba a cabo en plazas públicas, que se escogían, antes de que fuese construida la primera plaza de toros de la ciudad. A mediados del siglo XX, esta atracción pasa más bien, a estar reservada para las fiestas de fundación de la capital. “La primera y más popular de todas la diversiones son los toros. Toda la población disfruta de esta diversión” (Hasssaurek (1860) 1994:201).

En cuanto a los fuegos artificiales y de artillería, aparentemente se establecía una diferencia particular en cuanto a su utilización. Los primeros se lanzaban por lo general, en los días más álgidos del festejo, ubicándose de común en las plazas, lo que consecuentemente realizaba el ambiente de fiesta. Pero los de artillería se disparaban para anunciar un evento en particular, por ejemplo el cambio de año, el 31 de diciembre a media noche, momento especial en el que todos los quiteños se daban el abrazo de Fin de Año y Año Nuevo: “A las doce de la noche, cuando el cañón del fortín del Panecillo anunció que entrábamos al 1913, en todas las calles se reventaban cohetes y se prorrumpía en gritos de viva el Año Nuevo”¹³. Tras el cañonazo, el ambiente festivo del Fin de Año se volcaba hacia las calles:

Todas las calles de la ciudad, en especial las de la Carrera Guayaquil eran recorridas por un sinnúmero de automóviles y coches ocupados por jóvenes y algunas señoritas que arrojaban a los

balcones millares de serpentinas, ramos de flores, confites y colaciones. El aspecto de dichas calles fue de lo más vistoso con el enredo de las serpentinas en los balcones y en los alambres telegráficos y telefónicos.

Por la noche, desde los automóviles se quemaban cohetes y se encendían fuegos de bengala presentando un movimiento encantador de luces y fuegos artificiales¹⁴.

Desde la década de los veinte ya se tienen noticias de prensa¹⁵ sobre elegantes fiestas, ya sean mascaradas de Inocentes como de Fin de Año, que se llevaban a cabo en casas particulares, clubes o salones. Estas reuniones convocaban un círculo social exclusivo, restringiendo su acceso a gente del pueblo. Se convirtieron en eventos de tipo social, dignos de ser publicados en las páginas de los diarios. Mientras que los quiteños de estratos medios y bajos se divertían en lugares públicos:

Nosotros mientras bailábamos en las calles o en la Plaza Arenas, en la Plaza Belmonte, en el Barrilito en los Santos Inocentes de la Magdalena, de Chillogallo, en cambio las grandes damas iban al Bondibar que quedaba en el Pasaje Amador, al Hotel Majestic [...] y también entraban al Teatro Bolívar donde había un segundo piso donde se reunían las grandes damas perfumadas, yo cuento eso porque a mi me encantaba ir a verles¹⁶.

Sin embargo y a pesar de estas exclusividades, no siempre la alta sociedad se encerró en el ambiente de salones exclusivos, también participó contagiándose, ya sea por momentos, de esa alegría callejera en las plazas públicas: *"[...] pero en la calle igual, en nuestra época también íbamos disfrazados por las calles, a la Plaza de San Francisco se iba tranquilamente y a la Plaza Belmonte, disfrazadas y todo era con mucho respeto con mucha alegría"*¹⁷.

Entre otros sitios, en las plazas de toros como la Belmonte o la Arenas, se desarrollaban bailes públicos. Allí mientras unos, disfrazados o no, bailaban en la arena de la plaza, en los graderíos, otros, entre los cuales estaban amigos y parientes de los participantes en calidad de espectadores, disfrutaban de las conocidas *chinganas*: *"[...] los llamados palcos de la plaza de toros se montaban unas cantinas con el nombre de chinganas donde se vendían potajes nacionales como tortillas, hornado, caucara y licor pues el puro, puro"*¹⁸.

Otra tradición propia de los días de Inocentes era un juego conocido como los *aguinaldos*: *"[...] en los cuales pues dos, tres, cuatro familias de gente acomoda hacían grandes competencias, se disfrazaban exóticamente para irse por las calles descubriéndose los unos a los otros y mientras más descubrían quienes eran los disfrazados, más puntos hacían para ganar la apuesta que se había conchabado"*¹⁹.

Los personajes de las mascaradas y la ruta de la parranda

En cuanto al traje, de acuerdo a testimonios orales, este podía ser confeccionado o inventado con elementos encontrados en casa. Las casas de alquiler de disfraces son posteriores, entrado ya el siglo XX. Cuando se elaboraba un disfraz se requería de un tiempo prudente. Ya en las primeras décadas del XX, como ya lo

2: "Costumbres de inocentes", Album de la Biblioteca de Madrid, acuarela 143, en *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, FONSAI, Quito, 2005.

3: "Máscara de guagracote", Album de la Biblioteca de Madrid, acuarela 151, en *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, FONSAI, Quito, 2005. Las acuarelas tituladas "Máscara de guagracote" son la serie que sigue a "Costumbre de inocentes" por lo que parece tratarse de personajes vinculados a esta fiesta.

4: "La mima gigante (inocentes)", Album de la Biblioteca de Madrid, acuarela 111, en *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, FONSAI, Quito, 2005.



2



3



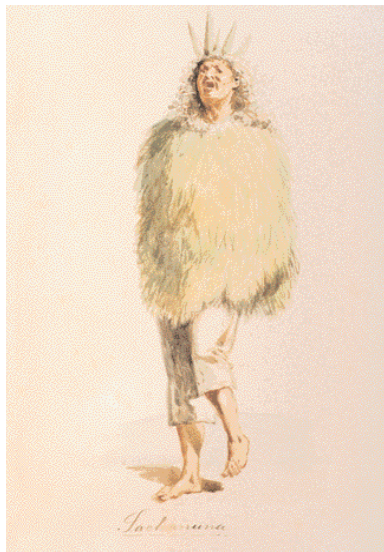
4



5



6



7

hemos mencionado, la comercialización de disfraces fue un negocio en aumento, pero en tiempos anteriores –específicamente para el siglo XIX–, sabemos por crónicas del viajero Stevenson (1808), que en el caso de “[m]uchos nobles y gentes de pro disponen de vestidos antiguos, y que datan de doscientos o trescientos años; los usan con tal oportunidad; además cuentan con suficiente surtido para uso de sus amigos” (en Toscano 1959:232). De otra parte, el autor consideró relevante en sus comentarios los originales disfraces creados y realizados por los indígenas para las mascaradas: “*Unos están completamente cubiertos de tallos de plantas reunidos y recortados a modo de piel;*” (Stevenson 1808, en Toscano 1959:333). Andrade Marín denomina a estos personajes *sacha-runas*.

El tomar como disfraz la vestimenta propia de ciertos pueblos indígenas como los yumbos fue una práctica conocida en el siglo XIX e incluso para las primeras décadas del siglo XX, es decir, alrededor de los años veinte, como lo sostiene el testimonio del Dr. Miguel Ángel Cevallos:

Yumbos llamábamos a los indios orientales. De tarde en tarde se veía a un hombre desnudo, semi desnudo, con el tórax al descubierto, con un tapa rabos y con pedazos de plumas y todo, con unas angarillas²⁰ que colgaban y traían cosas del oriente. Eran los yumbos que venían a Quito pues a padecer el frío de la ciudad, pero había en Inocentes quienes se disfrazaban de yumbos. [...] También se disfrazaban de indios colorados. Es decir trataban de imitar aquello que les parecía apropiado²¹.

Incluso aquellos quiteños de bajos recursos económicos que deseaban participar, lo hacían a la medida de sus posibilidades, como lo narra Pedro Fermín Cevallos (1889):

[...] remataba la diversión en el Día de Reyes, en que los indios y cholos de la ciudad se disfrazaban de mindalas (indias placentas) o de negros con camisas que dejan sueltas para afuera de los pantalones, y atadas a las criaturas con ceñidores.

De diez y seis o veinte años para acá cambiaron de forma y trajes, y se presentaban a caballo, ¡quién había de pensarlo! Vestidos de ángeles, de reyes, de coroneles, de señoritas, etc., etc., y recorrían la ciudad a escape por distintas direcciones, y se paraban al frente de tal taberna, y se desmontaban y bailaban, y volvían a montar y correr, y ya embriagados, empezaban a caer hasta concluir la diversión en sus casuchas o en las tiendas (en Carvalho Neto 1994:51).

Entre los disfraces más apetecidos, de acuerdo a la información de prensa escrita, crónicas de viajeros del siglo XIX, así como de tradición oral, tenemos: payasos, *pierrrots*²², osos, perros, mamás chuchumecas²³, gitanas, indígenas, capariches, mexicanos, españolas, entre otros. Vale puntualizar que algunos de estos disfraces eran personajes escogidos y recreados de nuestra propia cultura popular, como: la chuchumeca, el capariche, la camisona o la bolsicona. En el caso de la chuchumeca se trataba de un personaje representado generalmente por hombres, que se disfrazaban con un colorido traje:

La mamá chuchumeca, que con una muchedumbre de guambas de la ciudad recorrían nuestras calles, látigo en mano y de trecho en trecho lanzando puñado de colaciones mezcladas con

5, 6 y 7: “Belermo”, “Mono” y “Sacharuna”, Joaquín Pinto, álbum de acuarelas. Cortesía de Jannine Cousin.

granos de morocho, cebo para los pequeños que por lo grato de la golosina al recogerlas se exponían a los latigazos del disfrazado que hacía su agosto con tal motivo y divirtiendo a los presentes. Comitiva esta, que marchaba al trote acompañados por la frase “mama chuchumeca cara de muñeca” (Mosquera 2003:192).

El personaje de la mama chuchumeca desempeñaba una especie de papel teatral que consistía en atraer la atención de niños y grandes regalando dulces y colaciones para luego usar el látigo en mano y perseguir a aquellos a quienes había llamado la atención con su “generosidad”, castigando, con este gesto la copla que los niños le cantaban sin cesar: “Mama chuchumeca, cara de muñeca” (Andrade Coello 1934:28).

El capariche en cambio era un personaje tomado de la vida cotidiana del Quito de antaño. Se trataba de un trabajador indígena, cuyo papel en la ciudad era importante ya que se relacionaba con la higiene de la ciudad. Los capariches eran grupos de trabajadores que se ocupaban del aseo de la ciudad desde muy temprano en la mañana y su obligación era mantener limpias las calles. Doña Rosario Chiriboga recuerda desde niña al capariche como “[...] *el cargador, madrugaba a las dos de la mañana se reunían justo en esta calle, aquí era el sonido de las carretillas [...] y se reunían todos, y sonaba porque la escoba era de bejuco, [...] y se retiraban*”²⁴. La camisona es otro de los personajes que aparecen en Inocentes:

Era otro disfrazado que salía con una bata de mujer, pues siempre exagerando las formas femeninas, no. Entonces salía lo mismo que los payasos a caminar por las calles con un látigo. [...] entonces salía con una bata de dormir, pues bien impúdica a provocar a los muchachos para que le levanten la bata, entonces el juego era levantarle la bata y ella tenía un látigo, entonces perseguía a los muchachos a jugar²⁵.

La bolsicona era otro personaje de las calles quiteñas, mujeres de pueblo: “era una señora de centro, una especie de transición entre el vestido de anaco de la India propiamente y un vestido de chola [...] una gran falda de paño de bayeta muy grande que por eso llamaban la bolsicona porque aparecía como unos grandes bolsillos, bolsiconas eran casi todas las vendedoras de los mercados”²⁶.

Generalmente las fiestas se desarrollaban sin novedad, “[...] personas de edad me han asegurado que jamás se ha producido un solo robo o cualquier pillaje durante las fiestas, pues todos están absorbidos por la distracción” (Stevenson 1808, en Toscano 1959:232). Los quiteños salían en gran número a las calles ya sea a participar con los grupos de disfrazados y algunos para disfrutar del ambiente festivo o en el Fin de Año, para admirar los monigotes que se exhibían en las casas.

Desde tempranas horas, en temporada de Inocentes, las calles comenzaban a llenarse de personajes:

En la temporada de Inocentes aparecían las comparsas, los payasos y más disfrazados: pierrots, colombinas, chuchumecas, gauchos, vampiros, capariches, chapitas, chagras, ministros, curas, sacristanes, beatas, vírgenes, viudas, solteronas, indios, osos, monos, perros, burros, políticos y tantos más animales que conforman nuestra fauna (Vega Salas 1996:41).

Las largas jornadas festivas comenzaban apenas caía la tarde, generalmente los niños salían más temprano disfrazados y a medida que avanzaba las horas, iban apareciendo jóvenes y adultos, la parranda era general, no hubo quien se pierda, aunque fuera como espectador tal forma de divertirse. Habitualmente se apreciaba escenas como la siguiente:

En los tres primeros días sólo se divierten los de la gente común vestidos de monos y belemos (betlemitas), y los niños a quienes las madres los visten de gala, bien significando alguna cosa o sin significar ninguna. Desde la noche del último día o desde el cuarto siguiente a los tres anteriores, comienzan a asomar por las calles y plazas, de ordinario de tres a cuatro de la tarde, partidas de enmascarados, a pie o a caballo, jugueteándose y chanceándose con cuantos encuentran. Hay quienes se presentan vestidos con suma compostura, quienes intencionalmente haraposos o ridículos, con caretas de todos los tipos físicos y aun imaginarios" (Fermín Cevallos 1889, en Carvalho 1994:51).

La fiesta se prolongaba hasta altas horas de la noche y muchas familias estaban prestas a recibir a los disfrazados en sus casas para darles una atención:

Hay veces que la temporada de Inocentes pasa de diez días, y hasta hace poco se sacaban todos los introducidos para el consumo, y los jugaban embetados por las tardes (Fermín Cevallos 1889, en De Carvalho Neto: 1994:53).

Entre trago y trago el baile era general, en casas particulares y sitios públicos adecuados para recibir a los danzantes, en los que las bandas militares o de pueblo que venían a animar las fiestas tocaban hasta altas horas de la noche:

En muchas residencias particulares se dieron sendas y suntuosas recepciones, observándose en todas ellas, la más franca alegría, extendiéndose hasta bien entrada la hora de la mañana de hoy. Así mismo, se prolongaron, sin mayores contratiempos, los bailes públicos con disfraces, que se efectuaron en los salones y cinemas, con motivo de las fiestas de Inocentes²⁷.

Los temas presentes en la elaboración de los monigotes y sus testamentos

Hemos visto hasta aquí algunas facetas de los Inocentes relatadas tanto por información de prensa como por testimonios personales e incluso por crónicas de viajeros que nos han llevado a un contexto temporal más lejano. Pero remitiéndonos precisamente a la celebración del Año Viejo, como otro componente de la fiesta de Inocentes, las únicas noticias de ritos semejantes son las descritas por Alejandro Holinski, cuando hace referencia a las mascaradas de indios:

En ciertas ocasiones, que llegan de las aldeas vecinas hasta el centro de la ciudad bandas de semisalvajes que conducen llamas adornadas de banderolas chillonas y vestidos ellos mismos de

manera singular [...] otros representan lo que llaman gigantes y gigantas. Para ello se revisten de un maniquí del doble del tamaño natural y cubierto de un largo traje; cuando ese maniquí simula una negra, hay dos cabezas, una sobre los hombros, y otra, la única viva, asoma, con pícaro bufonería, por donde se supone que termina el tronco y comienzan las piernas. Una música primitiva y nada melodiosa, de tambores y pífanos, acompaña estas farsas burlescas. Hombres, mujeres, niños y llamas desfilan durante algún tiempo por la plaza mayor. La ceremonia termina por un inmenso fuego de pajas y hierbas secas. Este ramillete final es una reminiscencia del culto del sol; los grupos se dispersan enseguida por las chicherías” (Holinski 1851, en Toscano 1959:333-334).

Esta descripción guarda cierta semejanza con el rito del Año Viejo, sobre todo lo que respecta a la quema. De lo que estamos más seguros es que la mascarada de indios descrita por Holinski y sus “gigantes y gigantas” puede corresponder a Inocentes pues se tiene otra referencia. El *Álbum de Costumbres* de la Biblioteca de Madrid, de autor anónimo, contiene una acuarela bajo el título de “la mima gigante (inocentes)”, lo que ratifica tanto la narración de Holinski como la época en que salía este singular personaje (Ortiz 2005:432).

Posteriormente, una referencia explícita al Año Viejo la hemos podido encontrar en una composición poética denominada *Canción de Año Viejo*, publicada en Quito para el año de 1906. Se evoca allí al parecer la presencia del “viejo”, no solamente en un sentido literario, que expresaría la muerte del tiempo pasado, sino el fenecimiento del monigote:

El viejo ya pasa, llevando en sus hombros
de las ilusiones los viejos escombros;
el viejo ya pasa, se aleja muy triste,
se aleja sombrío
y nada á sus huellas temibles resiste,
se aleja sombrío! (1-6)

De hondas nostalgia todo está lleno;
no hay dulces sonrisas, ni claro sereno:
cual dos pesadumbres el cielo y el alma
se encuentran brumosos,
no hay luz en las cumbres el cielo y el alma
se encuentran brumosos. (7-12)

Los campos reflejan la melancolía,
cual aguas represas la fuga del día;
y han visto con pena cruzarse de prisa
las cuatro estaciones,
cual sueños azules, cual soplos de brisa,
las cuatro estaciones. (13-18)

Las hojas histéricas que caen al suelo,
temblando de frío, llorando su duelo;
con triste quejido
preludian un largo, fatal miserere;
y a todo lo ido
preludian un largo, fatal miserere. (19-24)

Crepúsculos cortos de vagos colores,
cual son los recuerdos de viejos amores,
evocan lo muerto
las últimas tarde del mes de Diciembre,
y todo es incierto
las últimas tardes del mes de Diciembre.
(37-42)²⁸

En el Quito del XX, fue el devenir político y sus personajes más representativos los que despertaron un vivo interés en el Año Viejo. Los acontecimientos de la política eran uno de los temas a ser juzgados con relevancia en monigotes y testamentos, en máscaras y disfraces, en representaciones callejeras improvisadas con una gran dosis de comicidad y sarcasmo y a veces, hasta en canciones compuestas para la ocasión.

De manera que tanto en época colonial como republicana, el gobierno de turno no veía con mucha tolerancia estas expresiones del sentir popular, sobre todo si juzgaban a través de la burla sus actuaciones, ya sea porque veían lacerada su dignidad o temían comenzar a perder su autoridad y la desestabilización, de una forma u otra, del orden establecido. Los Inocentes y como parte de esta fiesta, el monigote de Fin de Año, fueron el escenario ideal para plasmar este sentir popular, era la ocasión propicia por excelencia para que los quiteños dejando de lado su monotonía, recurrieran a la broma.

En 1805 el Presidente de la Real Audiencia, Don Luis Francisco Héctor Barón de Carondelet, ordenó un Auto, anticipándose al inicio de la fiesta de Inocentes, en el que expresamente prohíbe la burla de las autoridades del gobierno y de comunidades religiosas:

[...] deseando evitar los desordenes, que en los días de los Santos Inocentes se cometen ofensivos a Dios a la Sociedad, se permite toda especie de disfraz en las ropas, y Trages, á excepción de los de los Eclesiásticos y Religiones; pero desde luego se prohíbe estrechísimamente el del rostro sea con careta, pañuelo, Carbón u otra cosa que no deje la Cara en su conocimiento y estado natural, sea de día, sea de noche, bajo la inteligencia, que el que usare de esta ultima especie de mascara, será multado en 50 p[eso]s y en un mes de prisión los insolventes, sin distinción de clase. [...] Cualquiera que insulte a los mencionados Alcaldes ó Comisarios, será castigado según todo el rigor del artículo 48 del auto publicado del Buen Gobierno, en la inteligencia que las Patrullas usarán libremente de sus armas, en caso de resistencia²⁹.

Para efectivamente ejecutar esta prohibición, el Presidente de la Real Audiencia dio la orden a las patrullas armadas para que velaran su cumplimiento durante el día y la noche vigilando las calles en cada barrio de Quito, evitando además otros desmanes. Otro punto importante dentro de este documento es el hecho de que se permitía a las patrullas recurrir a las armas en caso de resistencia para imponer por la fuerza el respeto a las autoridades si el caso lo ameritaba³⁰. A pesar de prohibiciones como la del Barón de Carondelet, el tema político y religioso ha seguido siendo el blanco al que apuntan las críticas ciudadanas a través de los años viejos, los disfraces y sus testamentos.

La fiesta del Año Viejo desató además una serie de pequeñas obras literarias ya sean estas testamentos, versos o canciones, algunos de ellos publicados en revistas literarias o en la prensa. En todas estas composiciones siempre se plasma un sentimiento de renacer con el tiempo que viene, una oportunidad que la vida nos brinda para un cambio; se expresan sentimientos encontrados como nostalgia de aquello que se va con el pasado, de aquello que se ha vivido y júbilo por el nuevo tiempo, por un futuro sin sino, como se observa en el poema transcrito más arriba. En él se plasma ese vivo sentimiento de melancolía, la trémula descripción de un año que agoniza, el año viejo que se va es representado con tristeza y dolor, tomando recursos litera-

rios como la comparación y la metáfora, refiriéndose a paisajes sobrios y a un personaje anciano que deja una estela de nostalgia a su paso.

Composiciones musicales como la anteriormente expuesta, plasma ese vivo sentimiento de melancolía, la trémula descripción de un año que agoniza, el año viejo que se va es representado con tristeza y dolor, tomando recursos literarios como la comparación y la metáfora, refiriéndose a paisajes sobrios y a un personaje anciano que deja una estela de nostalgia a su paso.

Como contrapunto, la producción literaria que hace alusión al Año Nuevo, pregona buenos augurios, felicidad y la nueva oportunidad que se brinda para reparar errores, perdonar al enemigo y recomenzar hacia la prosperidad:

¡Salud nuevo año !!!

Bien venido seáis, misterioso y mágico amuleto, que sin otro anuncio que flamantes calendarios, se os prepara tan opípara recepción.

Es el momento psicológico en el cual la ingratitud, la venganza, el odio y todas las más violentas pasiones, sueltan de sus garras el corazón y permiten que exhale el delicioso y bienhechor perfume de piedad y enmienda.

La noche de Año Nuevo, sentimos en el espíritu un cosquilleo nervioso, con el que esperamos el consabido cañonazo para correr en busca de quién abrazar, en busca de un regazo maternal que enjague las lágrimas, en busca, en fin, de las bondadosas crisálidas que mitiguen nuestra sed de amor y placer.

Hasta el tañido de las campanas que tanto nos disgustan y tanta melancolía campestre comunican a la ciudad, en la hora de las doce de esta noche, esperamos frenéticos los acompasados golpes bronceos que han de volvernos locos de alegría, [...] ³¹.

Se expresa al Año Nuevo como esperanza del porvenir, con optimismo se espera lo que aún no se conoce. Es una oportunidad para recomenzar la amistad cuando se la ha perdido. Se expresa en el poema la costumbre que desde antaño se practica: el abrazo, no importa a quién pues el decir que se esperaba el cañonazo para buscar a quien abrazar, no dice necesariamente de un acto reservado sólo hacia los parientes, sino también a los amigos y vecinos con quienes se desarrollaban lazos de identidad barrial, se convivía y se compartía el deseo de cambio. El cañonazo y las campanas anunciaban el Año Nuevo, era parte de ese rito. Este texto expresa el momento del Fin de Año como un acto colectivo de barrio, practicado seguramente de la misma manera, en otros sitios de la ciudad, con una actitud a la vez de tristeza por lo que se va y a la vez de alegría por el porvenir.

Los testamentos de tinte político, publicados en periódicos o revistas, señalan con burla los hechos, muchas veces fraudulentos, o citan a personajes de Quito conocidos por sus tendencias partidistas o vinculados directamente con el gobierno de turno. En la siguiente publicación, del año de 1909, tiempos del liberalismo

en el Ecuador, la prensa conservadora combatía al gobierno liberal, aprovechando la ocasión, con un testamento. Con una bien elaborada rima y una buena dosis de ironía, se describían las artimañas y los enredos políticos. Hombres y mujeres son tomados de igual forma para la burla, sacando a relucir sus defectos tanto morales como físicos. Se ponía en tela de juicio las actuaciones de algunas conocidas familias, funcionarios de gobierno e incluso, clérigos fueron nombrados en esta caravana de humor negro del que casi nadie se escapó:

Una máscara

- ¿A Dónde vas mascarita?
 - ¿Y qué papel haces?
 - Yo compro votos para presidentes ...
 - ¿Y los pagos de contado?
 - Al contadillo, señores.
 - ¿Cuánto das por cada voto?
 - Pende de los vendedores.
Rengífero, por ejemplo,
 muy poquito me ha costado:
 sucre en plata y el *bocado*.

A Félix, con es tan... gordo,
 y de husmear tiene manía,
 le he ofrecido ya una plaza
 en la baja policía.

La Duranga y la Calera,
 yeguas mansas, sin rival,
 tirarán desde mañana
 el coche presidencial.

Si se cansan, ahí están
 los Intrigaos, sus parientes;
 viejo el uno, flaco el otro;
 pero ambos... muy resistentes.

Don Federico Guillén
 muchos dolores me cuesta:
 le hice otra vez tesorero,
 para que siga en la fiesta...

El *reverendo* Peralta
 ni un centavo me cobró:
 al contrario, un panegírico
 y una misa me ofreció...

El voto del pobre Flavio
 Importa una friolera:
 dos reales por el blanqueado,
 y un real por cada gotera.

Al fiero Caín no quise
 ponerle el negocito,
 porque él, de Dios y los hombres,
 hace fecha está maldito.

Tampoco al padre Abelardo,
 ni al buen hermano Coral:
 ellos son de la *juamilia*,
 y hacen ascos al metal.

A Viteri y á Pazmiño,
 á los Monjes y Cevallos,
 á Estévez, Bueno, Aguilar
 y al *cusa de los mamallos*;
 á Serrano, Stopper, Álvarez,
 Arauz, y demás mesnada,
 como son tan *obedientes*,
 no les he botado nada.

- Y al benignísimo *león*,
 ¿cuánto le diste, viejito?
 - ¡Una puchuela! Señores:
 en un estanco un traguito.

- Y al simpático Pompeyo
 ¿en qué precio le has comprado?
 - A mire por los *suyos*,
 oro y guantes le he mandado.

- Y el compadre e Tetuan
¿te cuesta algo, mascarita?
- ¡Vaya que no! Un gallo jiro [sic.]
y una chiva hermafrodita.

Basta, populito, basta;
mi retirada es urgente.
¡Abrirse! ¿No venden más votos para presidente? ³²

Como hemos podido constatar, desde el punto de vista metodológico, los testamentos se constituyen en una rica fuente para el estudio de la historia, en la que se describen personajes y eventos inherentes a sus acciones o tendencias políticas, hechos, aciertos y desaciertos de los gobiernos y sus representantes, entre apodos y modismos.

Hay otro tipo de testamentos que no siempre se referían a personajes representativos del gobierno o la iglesia, sino más bien a parientes o vecinos del barrio. Describían a través de cortos relatos, de qué manera estos individuos se convirtieron en los blancos idóneos para desatar sobre ellos todo un sinnúmero de bromas.

El testamento se convierte entonces en un rico material para el estudio de una sociedad que transforma en alegres versos detalles de la vida cotidiana, de las costumbres populares o refleja el pensamiento político de sus autores. Además vale mencionar que otros actores sociales que tienen relación con una provincia, una región o todo el país. Estos testamentos más generales se los imprime anticipadamente para ponerlos a la venta pública (Guevara 1966: 171).

Otro recurso empleado en el escenario del monigote eran los pequeños carteles que se colocaban a su alrededor, estos hacían alusión a comentarios de lo que hacía el viejo, o decía de la identidad del personaje que se estaba representando en el monigote.

A modo de cierre

De la información documental como de los testimonios recogidos durante la elaboración de este pequeño estudio, podemos señalar que la fiesta de Inocentes fue la celebración por excelencia, una invitación abierta a los que quieran participar, dentro de la cual se enmarcaba la celebración del Año Viejo.

Tanto la Navidad como los Inocentes son celebraciones que se enmarcan en hechos bíblicos, sin embargo la primera era una conmemoración solemne y de recogimiento, para los fieles católicos. En cambio los Santos Inocentes teniendo un carácter pagano y carnavalesco, lleno de colorido y regocijo, toman del pasaje bíblico únicamente el nombre, con el que es incluido en el calendario festivo católico, mas sin que nunca dejaran de destilar su sentido puro de felices chansas.

La tradición oral recogida apunta coincidencialmente en buena parte al hecho de que esta fiesta siempre estuvo sujeta a diferentes cambios y transformaciones, por ejemplo, todos coinciden en el hecho de que el monigote era una costumbre también practicada por sus padres. Pero de acuerdo, al informante de más

edad, en sus inicios, el monigote era sólo eso, un monigote que no lo identificaban con un personaje determinado, no se solía hacer una representación específicamente de alguien conocido públicamente.

De otra parte los disfraces, también fueron cambiando, comenzando por la influencia de modas extranjeras o del cine y más tarde de la televisión. La misma actitud de los quiteños no fue siempre la misma en todas las épocas. Parece ser que la creciente migración de otras provincias a Quito, sobre todo a partir de las décadas del veinte y treinta, marca también el inicio de una transformación urbana. Podemos decir que esta fue una de las causas que modificaron el carácter de la fiesta, ya que hasta entonces la ciudad era pequeña, la gente de los barrios se conocía y compartía la fiesta en las calles. La migración trajo un aumento de la población y como consecuencia de este hecho, muchos vecinos de Quito fueron saliendo del centro hacia nuevos barrios en el norte: La Mariscal hacia el norte o La Magdalena hacia el sur. Por tanto, se integran nuevos participantes, desconocidos para los habitantes del centro, que traen consigo otras costumbres, influencias foráneas que a la larga fueron modificando el estilo de la fiesta.

Podríamos decir que hasta la década de los cuarenta la fiesta de Inocentes y del Año Viejo mantienen aún rezagos del XIX, pero es a partir del crecimiento urbano de Quito y sobre todo de la influencia de la televisión en la década de los sesenta que los Inocentes inician su desaparición acelerada en los años setenta, en la época petrolera del Ecuador. Este hecho abrió definitivamente las fronteras de la capital y de todo el país hacia un mundo industrializado, lo que acarreó en consecuencia la influencia de otros elementos culturales en diversos ámbitos de nuestra sociedad.

Con respecto a las fuentes escritas vale mencionar que la prensa nacional para inicios del siglo XX, daba amplia importancia a las noticias del devenir político de la época, así como de las actividades relacionadas con personalidades de la alta sociedad. De ahí la poca o casi inexistente información relacionada específicamente con la tradición de la quema del monigote. Sin embargo para la década de los cincuenta ya aparecen elementos de la fiesta considerados, junto con otros aspectos o hechos de lo cotidiano, como noticias. La celebración del Año Viejo se registra en fotografías acompañadas de pequeñas informaciones que hacen alusión a esta costumbre.

Pero lo que ha llamado la atención no es tanto el hecho de que a lo popular se le haya restado importancia en las planas de los periódicos, por la razón misma de que el monigote era algo propio del pueblo. En cambio hay que preguntarse por qué no ha sido registrado por los ojos curiosos y agudos de los viajeros del siglo XIX, cómo pudo pasar inadvertida esta singular tradición o simplemente no llegaron a verla en Quito.

NOTAS

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | Señora Ángela de Paredes, quiteña de 79 años, del barrio de San Roque. Entrevista realizada en el mes de abril de 2007. | 4 | Señora Dolores Crespo de Ortiz, cuencana de 90 años de edad, vino a vivir a Quito en el Barrio San Marcos, calle Junín, en la década de los cuarenta. |
| 2 | Señor Marco Chiriboga, quiteño de 65 años de edad, nacido en el barrio La Tola. Entrevista realizada en el mes de mayo de 2007. | 5 | Señor Miguel Ángel Hidrovo, quiteño de 85 años de edad, nacido en la calle Sábana Santa, Barrio San Blas. |
| 3 | Señor Francisco Miño, quiteño de 101 años de edad, vivió en el barrio de Santa Bárbara. Entrevista realizada en el mes de abril de 2007. | 6 | Entrevista a la señora Ángela de Paredes. |

- 7 Fondo de Ciencias Humanas, Banco Central del Ecuador (FCH/BCE), "Días de Inocentes", *El Comercio*, martes 7 de enero de 1913, p. 3.
- 8 Padre Gonzalo Valdivieso Eguiguren, de la orden Dominica, nacido en Loja, de aproximadamente 70 años de edad, vive en Quito desde los cinco años de edad. Entrevista realizada en el mes de mayo de 2007.
- 9 Ibidem.
- 10 Entrevista al señor Francisco Miño.
- 11 Entrevista de la señora Ángela de Paredes.
- 12 Miguel Ángel Cevallos Hidrovo, describe el Corso del siguiente modo: "un desfile de carrozas, un desfile de autos, cuando los autos ya llegaron eran descapotables, entonces la gente hacia un recorrido entre los puntos que le cité, la Alameda y Santo Domingo, y daba vueltas por la calle Guayaquil. [...] Desde los balcones se lanzaban serpentinas y flores y desde los autos se devolvía esas serpentinas y esas flores a los balcones. El Corso salía como el fin de fiesta, el 6 de enero. [...] Las personas acomodadas iban en sus automóviles, automóviles descapotables o los coches tirados por caballos que se adornaban con flores, pues más tarde ya el pueblo propiamente alquila camiones, los decoraba de mil maneras con papeles de colores, con flores, en fin se empeñaba de alguna manera. Pero el Corso de flores era una cosa muy distinguida era una cosa de gente acomodada porque aunque baratas las flores entonces, había pues que gastarse diez sucres me supongo en rosas, no; y con diez sucres una familia entonces podía comer un mes.
- 13 FCH/BCE, "Fin de Año", *El Comercio*, Quito, viernes 3 de enero de 1913, p. 3.
- 14 FCH/BCE, "Informaciones. Días de Inocentes", en diario *El Comercio*, Quito, 7 enero 1913, p. 3.
- 15 FCH/BCE, "El Año Nuevo en Quito", *El Guante*, Guayaquil, 2 enero 1926, p. 3. "La fiesta de Año Nuevo se ha realizado aquí con desbordante entusiasmo [...] En muchas residencias particulares se dieron sendas y suntuosas recepciones, observándose en todas ellas, la más franca alegría, entendiéndose hasta bien entrada la hora de la mañana de hoy. Así mismo, se prolongaron, sin mayores contratiempos, los bailes públicos con disfraces, que se efectuaron en los salones y cinemas, con motivo de las fiestas de inocentes."
- 16 Grupo focal del CEAM, entrevista realizada en el mes de mayo del 2007, señora Rosario Chiriboga, quiteña de 72 años de edad, del barrio de San Roque.
- 17 Grupo focal reunido en la González Suárez, entrevista realizada en el mes de mayo de 2007. Testimonios de las señoras Mélida Buendía y Myrian Álvarez de Avilés, quiteñas de aproximadamente 70 años de edad.
- 18 Entrevista al señor Miguel Ángel Cevallos Hidrovo.
- 19 Ibidem.
- 20 El señor Cevallos define a las "angarillas" como canastitas de totora que colgaban de los hombros.
- 21 Ibidem.
- 22 El Pierrot, al parecer es un payaso de origen francés, que viste un traje de dos piezas: un blusón con tres o cuatro grandes botones negros y un pantalón, las dos piezas de color blanco, confeccionados con una tela brillante, zapatos grandes y negros y un pequeño gorro también ese color; tenían la cara pintada de blanco y los ojos delineados en negro.
- 23 Ramiro Mosquera Regalado hace una descripción muy alegre y bastante detallada de este personaje tan típico de Inocentes: "La mama chuchumeca era toda una figura clásica de los añorados Inocentes, llevando un capacho puesto con vestido gitano de estridentes colores, zapatos con cascabeles, cintas multicolores en sus codos, enaguas almidonadas, careta de alambre, canasto en el un brazo y látigo en el otro" (2003:192).
- 24 Grupo focal del CEAM, señora Rosario Chiriboga, quiteña de 72 años de edad. Entrevista realizada en el mes de mayo de 2007
- 25 Entrevista al señor Marco Chiriboga.
- 26 Entrevista al doctor Miguel Ángel Cevallos Hidrovo.
- 27 Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit (BAEP), "El Año Nuevo en Quito", *El Guante*, Guayaquil, 2 enero 1926, p. 3.
- 28 Falconi, Aurelio. "Canción del año viejo", en *Altos Relieves* quinceinario de literatura, Nro. 12, Quito, diciembre 1906.
- 29 Archivo Nacional de Historia/Quito, "Auto sobre evitar desórdenes en los días de Inocentes", caja No. 180, Vol. 431, Exp. 168, Fondo Especial, ff. 184-184v.
- 30 ANH/Q, "Auto sobre evitar desórdenes en los días de Inocentes", caja No. 180, Vol. 431, Fondo Especial, expediente 170, ff. 186.
- 31 FCH/BCE, revista *Caricatura*, No. 4, Quito, enero 1º de 1919
- 32 BAEP, "Instantáneas. Para la historia natural", *Fray Gerundio*. Publicación ocasional, No. 149, Quito, 1909, p. 4.

FUENTES PRIMARIAS

Archivo Nacional de Historia, Quito (ANH/Q)
"Auto sobre evitar desórdenes en los días de Inocentes",
caja No. 180, Vol. 431, Fondo Especial, expediente 170, ff. 186.

Biblioteca Museo Aurelio Espinoza Pólit (BAEP)
El Comercio, Quito 1º de enero de 1886, No. 1, p.3
El Conservador, "El 31 de diciembre", 1º enero 1920, p. 1
El Conservador, Quito, 6 enero 1920, p. 1

El Guante, "El Año Nuevo en Quito", Guayaquil, 2 enero 1926, p. 3.
Fray Gerundio, "Instantáneas. Para la historia natural", Quito, 1909, No. 149, p. 4
La Avispa, "El primer disfraz", Ambato, 8 enero 1887, No. 3, p. 11
La Revista Literaria. Publicación quincenal, de literatura, ciencias y variedades. Director Sr. Julio Arboleda, Quito 1º enero 1881, No. 1

Fondo de Ciencias Humanas del
 Banco Central del Ecuador (FCH/BCE)

El Comercio, "Informaciones. Días de Inocentes", Quito, 7 enero 1913, p. 3

El Comercio, "Fin de Año", Quito, 3 enero 1913, p. 3
El Ecuatoriano, Quito 2 enero 1913, No. 690, p. 3
El Guante, "El Año Nuevo en Quito", Guayaquil, 2 enero 1926, p. 3
Revista Caricatura, No. 4, Quito, 1º enero 1919
Boletín de la Academia Nacional de Historia, "Fiestas que se celebraban en Quito a fines del siglo XVIII", Vol VII, Quito, septiembre-octubre de 1923, No. 19, p. 263, Quito: Imprenta de la U. Central.

BIBLIOGRAFÍA

Andrade Coello, Alejandro (comp.)
 1934. *Recuerdos de Quito*, Quito: impreso por Nestor Romero D.
 Carrión, Germán
 1980. *Ecuador Fundamental*, Guayaquil: A.G. Senefelder.
 Cevallos, Pedro Fermín
 1994 (1889). "Los Inocentes", en Paulo De Carvalho-Neto (comp.), *Antología del folklor ecuatoriano*, Quito: Abya-Yala.
 Cossio de, José María
 981. *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid: Espasa Calpe S.A.
 Cuví, Pablo
 2002. *Ecuador. ¡Viva la fiesta!* Quito: Dinediciones.
 Dávalos Hinojosa, Ángel Alberto
 s/f. *Una historia olvidada. Antigüedades, curiosidades y reminiscencias de prensa. Mosaico de datos (de 1830 hasta 1832)*, Quito: El Quinde.
 Guevara, Darío
 1966. "La quema del año viejo en Quito". Separata de la revista *Folklore Americano*, año XIV, No. 14, Lima: s.p.
 Garrido, Margarita
 1996. "La vida cotidiana y pública en las ciudades coloniales", en Beatriz Castro Carvajal, editora, *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, Bogotá: Editorial Norma.
 Hassaurek, Friedrinch
 1994 (1860). *Cuatro años entre los ecuatorianos*, No. 5, Quito: Abya Yala.
 Holinski, Alexandre
 1994 (1861). "Las Mascaradas", en Paulo De Carvalho Neto (comp.), *Antología del folklor ecuatoriano*, Quito: Abya-Yala.

Kolberg, Joseph
 1941 (1871). "Quito", en Eliécer Enríquez (comp.), *Quito a través de los siglos*, Quito: Imprenta Municipal.
 López Cantos, Ángel
 1992. *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid: Editorial Mapfre.
 Morales, Juan Carlos
 2005. *Quito las calles de su historia*, Quito: Imprenta Mariscal.
 Mosquera Regalado, Ramiro Fernando
 2003. *¡Quito! "Arrugas inolvidables"*, Quito: Editorial Atlantic.
 Naranjo, Marcelo
 1992. *La cultura popular en el Ecuador*, Quito: CIDAP.
 Ortiz, Alfonso (ed.)
 2005. *Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Biblioteca Básica de Quito, Vol. VI, Quito: Trama-FONSAL.
 Orton, James
 1941 (1867). "Los Andes y el Amazonas; o notas de un viaje de Guayaquil a Pará", en Eliécer Enríquez (comp.), *Quito a través de los siglos*, Quito: Imprenta del Ministerio de Gobierno.
 Stevenson, W.B.
 1959 (1808). "Algo mas acerca de la vida de Quito", en Humberto Toscano (ed.), *El Ecuador visto por los extranjeros (viajeros de los S. XVIII y XIX)*, Puebla: J.M. Cajica Jr. S.A.
 Vega Salas, Jaime
 1996. *Reminiscencias (en busca del Quito perdido)*, Quito: Gráficas Ortega.

Páginas siguientes:

8, 9, 10 y 11: Baile de Inocentes, Plaza Belmonte, 1937-1938. Fotos: Gottfried Hirtz.









Apurix del Baile de Máscaras en la Plaza de Toros.



Inocentadas, diablos, monigotes... Momentos de una transición

María Belén Calvache*

La fiesta de Fin de Año en el Ecuador es una celebración para construir y despedir el tiempo del calendario, se deja atrás las penumbras en la figura de un monigote al que se lo vela durante la tarde y noche del 31 de diciembre, lo acompañan su viuda y deudos que lamentan entre sollozos hipócritas la pérdida de su "viejo". Al final de la noche se da lectura a un testamento satírico que deja las pocas pertenencias del año y se procede a la quema del monigote junto con las dudas y desventuras; es decir, con todo lo que no se quiere que pase a la eternidad de la memoria, para dar así la bienvenida al nuevo año con esperanzas y promesas.

Este ritual nos lleva a una vida nueva simbólicamente, finalidad que la tienen y la tenían muchas sociedades al terminar un ciclo temporal y comenzar otro, para restaurar el tiempo y hacer posible un nuevo inicio. El drama ritual de esta fiesta, corresponde a un tiempo cíclico o un eterno retorno. Es un tiempo de carácter circular que ve el pasado como referencia para poder seguir al futuro, regresando al punto original y consolidando la pertenencia del sujeto a la sociedad. Pero no sin antes sufrir un conflicto o una destrucción donde intervienen elementos naturales que son regeneradores como el agua o el fuego.

1: "Apuntes del baile de máscaras en la plaza", revista *Caricatura*, 16 de enero, 1921, pags. 131-132. Ilustración de A. Belloio. Fondo de Ciencias Humanas del Banco Central.

* Comunicadora Social, Universidad Central del Ecuador.

Este ritual de fenecimiento, donde se destruye mediante las llamas del fuego al monigote que representa el año que termina y que se lleva consigo los acontecimientos personales y sociales menos felices del ciclo anual, no tiene un origen definido. Algunos suponen que la costumbre llegó con los conquistadores españoles¹, tal es el caso de Descalzi:

Esta costumbre no es aborigen o mestiza, llegó a no dudarlo de España. Y se mantuvo en nuestro medio y en muchas ciudades de América como expresión del folclore importado de la Península Ibérica. Tomó fuerza en la Colonia. El muñeco o dominguín fue muy popular, ya como espantapájaros, o para amenizar las corridas de toros. En nuestro medio el Año Viejo, es una institución, que si bien va degenerando en cuanto a su testamento, conserva el carácter que los españoles sin duda trajeron de la Península: despedir al año simbolizado en un monigote de rostro y facha anciano, lleno asimismo, de cohetes y petardos para provocar más alegría. Sin duda la presencia de las viudas es una añadido nuestro (en Oña 1988:515).

Otros ponen énfasis en la costumbre indígena pre-colombina de la quema de figuras para extinguir los malos espíritus en los diferentes rituales. Respecto a ello, no se tiene sino referencias de viajeros, así por ejemplo la relación de Joseph de Arriaga (1920) a la que se refiere Manuel Espinosa:

En el Tahuantinsuyo era muy común hacer muñecos para quemar, con el fin de destruir el alma de quienes representaban, así señala que muchos visitantes españoles indeseables eran representados con muñecos que se quemaban con grasa de cerdo, mientras que cuando se buscaba perjudicar a un indio se quemaba esta figura con sebo de llama (1997:169).

La Celebración del Año Viejo no es exclusiva del Ecuador, aunque en nuestro país presenta facetas y desarrollos propios producto de una historicidad específica. Otros países en los que hemos encontrado registros de esta costumbre son Colombia, Venezuela, Brasil y Uruguay entre otros². Así por ejemplo, en este último, antes más que ahora y sobre todo en las ciudades del interior se quema al finalizar el año a los llamados “judas findeañeros”³. Su designación es sugerente, pues no podemos dejar de pensar en los “judas de Semana Santa”, monigotes que son sometidos a las llamas o descuartizados y a los que les acompañan en algunas tradiciones *testamentos*, costumbre extendida por países de Centroamérica⁴.

En el Ecuador, desde aproximadamente finales de la década de 1930, los años viejos dejaron de ser representados como decrepitos ancianos de barba larga, ubicados en el interior de una casucha y con una botellita de trago, para convertirse en personajes de la vida social. En principio, las caracterizaciones escogidas respondían a personajes en situaciones cómicas, de las que tenía conocimiento la comunidad inmediata. Se trataba por tanto de familiares, vecinos, amigos, compañeros de trabajo, conocidos del barrio, etc. Más tarde son las estampas de la ciudad, las autoridades y personajes públicos los temas preferidos para la caracterización de los monigotes: militares, políticos, los toros, las noticias de interés nacional. Esta línea ha llevado a que los años viejos actuales respondan a los hechos y personajes promocionados por los medios de comunicación masiva, acontecimientos tanto políticos como de la farándula a nivel nacional y mundial y personajes de ficción creados por la industria cinematográfica.

Pero en Quito la fiesta de Fin de Año no solamente era importante por si sola, pues hasta la década de 1960 fue parte de una celebración mayor: los Inocentes. Esta fue una fiesta de máscaras que empezó su lenta desaparición una década antes; aunque elementos referidos al Día de Reyes⁵, último día de festejo, como el Corso de flores, lograron permanecer algunos años más. Se encuentran algunas reminiscencias de esta fiesta en los periódicos de Quito, como nos ha permitido constatar nuestra investigación entre 1930 y 1980. Etapa en la que nos centraremos para dar cuenta de los cambios y la recreación constante de los elementos festivos de Fin de Año.

Las inocentadas

Alrededor del 28 de diciembre en Quito comenzaban las muy conocidas inocentadas, las cuales consistían en bromas pequeñas, chanzas o “tomaduras de pelo” a los vecinos y personajes de la ciudad. En los años treinta las víctimas favoritas de los quiteños eran las autoridades y las entidades que representaban el orden y la seguridad: la policía y los bomberos. Así, por ejemplo, las alertas de incendio o accidentes en distintos sectores de la ciudad. Bromas tan graves que representantes oficiales solicitaban a los residentes de la ciudad, por medio de llamados de prensa, que dejen de hacer mofas a estas instituciones, ya que se ven avocadas a movilizar todo su contingente por falsas alarmas lo que resulta en un desperdicio de recursos. Otra broma común era disfrazarse de ciertos personajes públicos: desde el vecino hasta el presidente, imitarlos y entonces burlarse de ellos.

Los bailes de máscaras en la plaza

Hasta antes de su desaparición la celebración de Fin de Año se mezclaba con la de Inocentes. Durante los más de 10 días de fiesta se llevan acabo bailes, comparsas de disfrazados en las Plazas, se comía, bebía y departía en las *chinganas*⁶ y se disfrutaba de las rifas y otras actividades que tenían lugar en la ciudad. Uno de los momentos de mayor esplendor lo marcaba el día final del año, donde se unían los Inocentes al Año Viejo. A finales del siglo XIX y principios del XX la fiesta tenían lugar en las plazas y calles de la ciudad, siendo la Plaza Grande el sitio de mayor concurrencia y brillo. Los portales de la plaza se llenaban de *chinganas* que iniciaban sus expendios a las diez de la mañana; a la una de la tarde llegaba la banda del ejército para abrir “oficialmente” la fiesta; a las tres de la tarde se unían otras tres bandas más, que se ubicaban en los cuatro puntos de la plaza, para al unísono amenizar el baile lleno de disfrazados. La fiesta se prolongaba hasta las cinco de la mañana. La aristocracia quiteña pasaba por las plazas, para disfrutar de la fiesta, antes de ir a sus eventos particulares en los hoteles de la ciudad; bailes de salón que ya se habían instituido para el treinta⁷.

En la primera década del siglo XX y con motivo del levantamiento del monumento de la Independencia –en conmemoración del centenario de la gesta patriótica de 1809–, la creación de nuevos jardines y la colocación de altas verjas de hierro alrededor de la Plaza Grande, la fiesta se desplazó a otros lugares. Va a ser en las plazas de Santo Domingo y San Francisco⁸ donde se mantenga el carácter popular de la fiesta, aunque sin la grandiosidad que tenía en la Plaza Mayor. Con la inauguración, en los años veinte, de la Plaza de toros Belmonte y más tarde de la Arenas, los habitantes de la ciudad son convocados a estos espacios particu-

lares para la celebración con un costo mínimo. Así por ejemplo en 1940 se anuncia por la prensa el acondicionamiento de las instalaciones de la Plaza Arenas para el “festival de Inocentes”, de manera que los concurrentes puedan disfrutar tranquilamente de las chinganas y guarecerse de la lluvia si es necesario. Se anuncia además entrada gratuita y premios a los mejores disfrazados, así como a las más destacadas parejas de baile.

Sólo en la Plaza de Santo Domingo la fiesta se mantiene de manera espontánea, sin embargo, para mediados de 1940 el jolgorio y baile de la plaza es remplazado por grupos de disfrazados que únicamente deambulan por el lugar. Para principios de los cincuenta las fiestas de Inocentes se vuelven peligrosas y el municipio expide una ordenanza en la que prohíbe la realización de las fiestas en plazas públicas y privadas, hoteles y salones en los que existieran desmanes. Aunque la Plaza de San Francisco ya había dejado de ser un espacio para la fiesta de Inocentes, es frecuentada todavía por algunos disfrazados pues a finales del cincuenta se convierte en el lugar oficial de las rifas.

Los Inocentes venían acompañados –desde mucho antes de los cincuenta, aunque no se hagan visibles en los periódicos sino hasta esos años– de otra diversión que llegaba a la ciudad desde principios de diciembre y permanecía hasta enero donde participaban gente de toda clase social: las rifas. Se trataba de una variedad de pequeñas ferias compuesta en su mayoría por carruseles y juegos de azar que se instalaban en diversas partes de la capital, en especial, en la Plaza de San Francisco, la Plaza de la Marín, la calle 24 de Mayo entre otros. Los juegos de mayor aceptación y de mayores apuestas eran la ruleta, el bingo y el tiro al blanco⁹.

Las comparsas de disfrazados que salían a las calles por diversión comienzan a escasear a finales de 1960. Y los motivos mismos de sus disfraces comienzan a variar. Ya no sólo son los tipos tradicionales¹⁰ como: el mono con rabo de raso, los belermos con su jeringa gigante, el arlequín y su sequito de payasos, el diablo ocioso, los yumbos de plumajín de papagayo, las cholas, la camisona, la vieja chuchumeca, el capariche y las brujas¹¹, sino que se incorporan personajes de la televisión o trajes típicos de otros países como México, Argentina o España. Los disfraces tradicionales que subsistieron hasta el final fueron los payasos a quienes los niños seguían, burlándose y pidiendo la lección que no era otra cosa que una copla sobre la política del país y las cosas cotidianas:

Muchachada:	Payasito la lección.
Payaso:	Las mujeres de este tiempo... Las mujeres de este tiempo Son como el alacrán A penas ven al marido sin medio A penas ven al marido sin medio Dan la media vuelta y se van.
Muchachada:	Payasito la Lección. (Si había risas, volvía la frase) Payasito que no valís a tu mama te parecís. (Si no había risas los muchachos vilipendiaban al payaso con esta frase) ¹² .

2: Fiesta de Inocentes en la Plaza de Santo Domingo, c.a. 1915-1920. “Llenos de colorido y alegría eran los Inocentes de antaño en Quito”, *El Comercio*, Quito, diciembre 1945.

3 y 4: Baile de fantasía en el Quito Tennis Golf Club. Comparsas en la que miembros del club representan a Simón Bolívar, Manuela Sáenz y a los edecanes del “Libertador”; en la siguiente fotografía, otra comparsa representa a los Maxim’s. *El Comercio*, Quito, diciembre 1945. Fotos: Pacheco.



2



3



4

Las fiestas de fantasía o de máscaras de la elite quiteña

De acuerdo a los registros de periódico ya en 1930 se realizaban mascaradas o fiestas de fantasía en salones y hoteles de prestigio. Estos bailes tenían lugar, todos los días desde el 28 de diciembre al 6 de enero, en horario de nueve de la noche hasta las dos de la mañana. Se presentaban las mejores orquestas de la ciudad y algunas traídas del exterior, y se premiaban a los mejores disfraces y parejas de bailes. La entrada a estos eventos, en un Hotel como el Majestic llegó a costar en 1968 cien sucres, precio prohibitivo para la mayoría de quiteños.

Las fiestas de fantasía más cubiertas por la prensa fueron las del "Quito Tenis y Golf Club" que se realizaban el 31 de diciembre organizadas por la Sociedad Socorro a la Infancia. Dichos bailes eran exclusivos para socios y sus invitados a quienes se les otorgaba tarjetas de admisión. Se exigía para tal evento traje de etiqueta a quienes no fueran parte de una comparsa participante o llevarán algún disfraz para los concursos que se realizaban. Las comparsas tenían varios motivos cada año y la mayoría se referían a los problemas que afrontaba la ciudad o el país. Así por ejemplo, en 1958 se premio la comparsa llamada "El caso del trigo" la cual consistía en 25 personas disfrazadas de sacos de trigo con varias leyendas como: "Me voy a la sierra a vender mi trigo" o "El vivo vive del tonto y el tonto de su trabajo, viva los molineros". Su despliegue estaba acompañado por coplas:

Si me puse a sembrar trigo
fue seguro de ganar,
y ahora me salen diciendo
que es más fácil importar.

Si el jurado hace justicia
un buen premio nos darán,
estos sacos que tenemos
nos dieron de caridad¹³.

El Corso de flores

La fiesta de Inocentes no concluía el día de Año Viejo, por el contrario, la celebración en Quito se extendía por seis días más entre disfrazados y comparsas, llegando a su final con el Corso de flores el día de los Santos Reyes con varias actividades¹⁴. Este junto con el Año Viejo eran las fechas más importantes para los enmascarados que disfrutaban de la larga festividad de Inocentes. Al principio de los años cincuenta se podía ver en la ciudad comparsas, serpentinas y carros alegóricos que desfilaban por las calles de la ciudad para despedir a los Inocentes y ganar los premios que ofrecía el Municipio de Quito. Tal era la expectativa que el público hacía todo un acontecimiento el adivinar que instituciones participarían y con que temas¹⁵. Lamentablemente para fines de esta década el Corso pierde su esplendor.

La municipalidad trato de revivir el Corso de flores en 1963 y en 1974 sin ningún éxito, así lo muestran las expresiones nostálgicas, llenas de tristeza y decepción por la pobreza de la fiesta: "Los años pasados eran mejores" o "Ya no existe la sal quiteña de antes"¹⁶. En 1963 el recorrido fue desde la calle 6 de Diciembre y

Patria, siguió la 10 de Agosto, Guayaquil, Olmedo, Venezuela, Bolívar, Plaza de Santo Domingo, Flores, Manabí, Montúfar, Guayaquil y avenida Colombia. Lamentablemente el desfile duró apenas unos quince minutos, ya que las comparsas y carros alegóricos no sumaron ni diez.

Marta Cecilia Ruiz en un artículo publicado en el diario Hoy¹⁷, sostiene que uno de los motivos de la desaparición completa de la fiesta de Inocentes fue la aparición de la fiesta de fundación de la ciudad. Esta se realizó por primera vez en 1959 bajo el título de “Serenata Quiteña”, en 1960 se inauguró con este motivo la Plaza de Toros Quito con el premio “Jesús del Gran Poder”. Acontecimiento que cala en los habitantes de Quito que en años siguientes representan las corridas de toros en los monigotes de Año Viejo.

El Año Viejo en Quito

El 31 de diciembre la fiesta popular de máscaras entraba en un momento de mayor excitación. Desde tempranas horas de la mañana en los portales de las casas se podía ver los preparativos para alzar las casuchas o las tarimas en las que se colocará el o los “viejo(s)”. Esta tradición de realizar un monigote, un testamento y el espectáculo de la viuda parece que era una actividad propia del pueblo —o que al menos se relacionaba con este—, así lo dejan entender algunos articulistas de presa. Cito un ejemplo:

[...] Se espera mucho del año viejo. Se liquida mucho en año viejo. Los poetas callejeros, aquellos que encaramados en un cajón recitan en una esquina sus composiciones, han compuesto ya el testamento político de año viejo, que encierra anhelos y absurdos populares. Los soldados y las chiquillerías de barrio preparan muñecos espantosos que representan al año viejo, y los queman y lo insultan, como si quemando e insultando muñecos pudiera obtenerse el cambio de vida. Y en todos los barrios arden con el regocijo de las multitudes, muñecos que personifican al año viejo. ¡Pobre año viejo que ninguna culpa tuvo de sus desastres! Pobre año de 1937, al que los hombres hicieron malo¹⁸.

Los años viejos los realizaban en todos los barrios, las familias, las jorgas, las instituciones públicas y privadas, pero además, las instituciones de seguridad nacional. Al principio al muñeco se lo vestía con la ropa que ya no se iba a usar o que traía malos recuerdos del año, como la camisa que uno llevaba cuando la novia terminó la relación, los zapatos y el pantalón viejos. La construcción del monigote se realizaba a partir de la recolección de ropa de cada uno de sus creadores. Y su identidad típica era la de un viejo con su barba larga y blanca partida en dos.

Estos muñecos estaban acompañados de dos o más cirios, a sus pies se colocaba una escudilla para recoger la limosna que se acumulara durante la velación. Los muchachos vestidos de viudas, payasos, diablos velaban al monigote y llamaban la atención de los transeúntes al grito de: “¡Una limosnita para el viejito!” o “¡Un socorro para el año viejo!”.

A las once de la noche se realizaba una especie de traslado fúnebre. El año viejo y su cortejo, a pie o en carros alegóricos, recorrían las calles del barrio para recoger las últimas limosnas que se invertirían en la cena y el velorio¹⁹. A continuación procedía la lectura del testamento del Año Viejo, que consistía en el recuento



5



6



7



8

de los bienes y los males del año que son dejados a todos sus hijos, y que sería leído minutos antes por el escribano. Aunque referencias directas a la celebración del Año Viejo²⁰ en Quito y en especial, a la quema del monigote son regulares en los periódicos sólo a partir de mediados del treinta, ya para las primera mitad del cuarenta algunas personas manifiestan añoranza por la pérdida de elementos propios de la fiesta. Así por ejemplo, la designación de un escribano para que realice el testamento del Año Viejo.

Según Darío Guevara (1966) el testamento comenzaba a leerse de esta forma:

En unidad de acto me presento ante el señor escribano (nombre) y los testigos que certifican y declaro ser mayor de edad, ecuatoriano, casado y de religión católica, apostólica, romana. Al verme al final de mis días, expreso mi última voluntad [...]

Luego se daba lectura a las pertenencias antojadizas que el “viejo” hacia a sus allegados, algunos dejan las partes de su cuerpo como ojos, piernas, pelo, corazón; otros, reparten virtudes, consejos a quien los necesite y a quien no. Cito como ejemplo un fragmento *Fiel copia del Testamento del agonizante Año Viejo de 1954* (Guevara 1966: 171-174), en él se puede observar el lenguaje de la época, además de los personajes que importaban en la ciudad. Se puede percibir un Quito pequeño donde se conocía las intimidades de todo el mundo, todo lo contrario a los testamentos que se pueden encontrar en la actualidad, que evocan temas políticos del país y del mundo, de acuerdo a la línea ideología tenga el escribano.

Soy el moribundo
señor Juan Elias;
igual con el año
se acaban mis días. (1-4)

Como por millones
tengo plata ajena,
sigo el testamento
desde Nochebuena. (5-8)

Por morir, hijitos,
como buen cristiano,
al señor Alcalde
pido un Escribano. (8-12)

Dejo mis colchones
y mis cabeceras,
a que den a todas
mis hijas solteras. (33-36)

Como enamoradas
para los choferes,
dejo a las chepitas
por buenas mujeres. (37-40)

Cueros de borrego
les dejo por miles,
a que hagan abrigos
los guardias civiles. (41-44)

Como mis teneres todos
están entregados,
doy mi testamento
ya por terminado. (128-131)

Adiós mi adorada
esposita mía,
que ya me despido
de tu compañía. (132-135)

Ya que para siempre
se acabó mi vida,
dame un abracito
como despedida. (136-139)

Adiós militares
adiós mi nación,
adiós hijos míos
de mi corazón. (140-144)

5: "Preparativos para hacer su año viejo". Niños acarrear ramos de eucalipto para construir la casa de "viejo". *El Comercio*, Quito, diciembre 1961.

6: Año viejo elaborado por La Policía Nacional, cuyo tema son las corridas de toros. *El Comercio*, Quito, diciembre 1963. Foto: José Pérez.

7: *El Sol*/Nº49. Suplemento dominical, Quito, 1 de enero 1952.

8: Viuda deteniendo un carro, mientras implora una caridad para el "viejo". *El Comercio*, Quito, diciembre 1968.

A todos mis hijos
que están a mis pies,
doy mis bendiciones
por última vez. (145-148)

Tras la lectura del testamento la gente esperaba impacientemente el cañonazo que indicaba las doce de la noche, el sonar de las sirenas de las fábricas al unísono con las campanas de las iglesias y junto con el pito de los autos que festejaban la llegada del año²¹.

Los más famosos años viejos de la ciudad en esta época fueron los del Regimiento Quito N° 1, que para 1946 ya representaban los problemas de la ciudad, en ese tiempo, como ahora: los buses urbanos. Sucesivamente entre el cincuenta y setenta aparecen varios motivos: corridas de toros, contrabando de luz en la ciudad, la Serenata Quiteña, los triunfos y derrotas de los equipos de fútbol (primero de las ligas barriales, luego de los campeonatos nacionales y finalmente de los sudamericanos), acontecimientos políticos nacionales e internacionales, la llegada del hombre a la luna, algunos matrimonios de la ciudad, entre otros. Algunas de las instituciones y barrios más proclives a la realización de vistosos años viejos fueron: El Cuerpo de Bomberos, algunos cuarteles del Ejército, la Empresa Eléctrica, la Policía Militar, la Guardia Presidencial; los barrios de San Roque, Villa Flora, Yaguachi, México, Dorado, La Chilena, La Vicentina, La Floresta, América.

Todos estos barrios e instituciones construían en principio años viejos por diversión, pero ya en la década del sesenta, comienzan a realizar monigotes dedicados a participar en los diferentes concursos que había en la ciudad. Por lo que cada cual escoge no sólo un motivo para el Año Viejo, sino también el tamaño y la magnitud de su representación. Así, en la ciudad se podía y se puede encontrar escenas simples, complejas y artísticas de años viejos, como los clasifica Ramírez Salcedo (1991:18).

Las escenas simples no tienen mayor elaboración son representaciones que las realizan los niños o las familias. Estos muñecos ridiculizan a los mismos miembros de la familia o a un personaje cercano.

Las escenas de complejidad se dividen en dos clases: las primeras presentan una situación simple, a menudo son espontáneos de uno o pocos creadores, representan el espíritu popular de los barrios o de los jóvenes de un sector que delimitan con esta actividad su territorio, protagonizando, verdaderos desafíos artísticos²². A estos monigotes en ocasiones los han tratado de reprimir las autoridades de turno, sin ningún resultado positivo. Estos escenarios tuvieron su mayor producción y exhibición a partir de la década del cuarenta, estaban presentes en los bajos de las instituciones públicas, en las calles y plazas.

Los segundos, mucho más elaborados, requieren construcciones planificadas con arreglos artísticos donde se satirizan los problemas sociales, políticos y económicos a gran escala, destinados generalmente a concursos. En Quito, se los pudo observar ya para el concurso organizado por el Consejo Municipal en 1963 donde se premió al mejor monigote y testamento. En este concurso se inscribieron 32 años viejos²³. Los cuatro años siguientes el concurso es convocado por la empresa ILEPSA, empresa de licores nacional. En 1964 los premios otorgados por la empresa tenían los nombres de sus productos, así del primero al quinto

se denominaban: “Traguito”, “Mayorca Gallito”, “Chulla Quiteño”, “Seco y Volteado” y “Whiski Squires”. Todos los premios, además de una canasta de los productos de la empresa, consistían en una cantidad de dinero y un radio²⁴.

Para 1965, ILEPSA busca ampliar y promocionar otros de sus productos, de este modo bautiza con otros nombres a sus premios, pero además, clasificó los temas de los monigotes para cada premio. Una anota en su propaganda pedía que dentro de los escenarios exista una mención a uno de sus productos.

- 1 “Traguito” al mejor arreglo costumbrista.
- 2 “Buzz” al mejor arreglo deportivo.
- 3 “Gallito” a la mejor escena taurina.
- 4 “Chulla Quiteño” al mejor arreglo político.
- 5 “Neslo” a la mejor escena modernista.
- 6 “Seco y Volteado” a la mejor escena folklórica²⁵.

El jurado de estos primeros concursos recorría la ciudad en busca de los años viejos inscritos para seleccionar al mejor según las categorías propuestas. Algunos de los ganadores de estos premios fueron: Empresa Eléctrica Quito, Cooperativa de Ahorro y Crédito, Club Social, Deportivo Brasília, Control Automóviles, Control Embajador, Sindicato de Trabajadores del Teatro Sucre, Cuerpo de Bomberos, Club Inti Raymi, entre otros²⁶.

Tras la ausencia de concursos por varios años, en 1973 se realiza otra convocatoria auspiciada por el Canal 8 y Últimas Noticias, esta tuvo lugar en la avenida 6 de Diciembre frente al Ejido, produciéndose entonces una muestra centralizada por primera vez en la ciudad. El llamado a ubicar los años viejos en un sólo lugar provocó que los años viejos barriales perdieran vistosidad y proliferaran las viudas, siendo estas el espectáculo central como lo recoge una nota del diario El Comercio en los primeros días del nuevo año²⁷.

Ya para 1981, se crea el concurso de años viejos del diario Hoy, que perdura hasta la fecha. Este también busco organizar la muestra en un espacio único. Se escogió en este caso, una de las principales arterias de la ciudad, la avenida Amazonas, a lo largo de 12 cuadras, entre la avenida Patria y la avenida Colón. Aquí se popularizaron los monigotes políticos como lo recuerda Julio Zarí en el artículo “Los Años Viejos en la Vida de Hoy”, en el que hace un recuento de los personajes quemados en el concurso:

El tema fue el presidente Oswaldo Hurtado. Su espigada figura, con la infaltable raqueta de tenis, estuvo presente en las tarimas.

Luego le siguió el secretario general del gobierno socialcristiano, Joffre Torbay. Fue uno de los favoritos. Su enorme humanidad se prestaba para el humor de los concursantes. Pero su “popularidad” se la ganó no tanto por su físico, cuanto por la serie de hechos escandalosos en los que se vio envuelto y que lo obligaron a dejar el país, para volver años después.

Febres Cordero fue también otro personaje favorito, con su cabello y bigote plateados, características que sobresalieron en los centenares de años viejos y caretas que se confeccionaron en

la época. Dio suficientes motivos para ser tomado en cuenta. La toma de la Corte Suprema de Justicia, la rebelión del general Frank Vargas Pazos, el secuestro en Taura, marcaron su gobierno.

El presidente Rodrigo Borja se constituyó en un fácil blanco de los caricaturistas, que siempre destacaron su prominente nariz, que incluso diera lugar para que Abdalá Bucaram hablara de una “nariz de tiza de sastre”.

Claro que Bucaram estuvo siempre gravitando, ora como intendente de Policía del Guayas, ora como alcalde de Guayaquil, ora como presidente, ora como cantante, ora como animador. Su rostro de corte hitleriano y lleno de protuberancias dio pábulo a la confección de muchos años viejos²⁸.

En los años siguientes podremos recordar como figura central a Bin Laden, a quien se lo bautizó como “Elvira Torres” en el 2001, dejando de lado a los políticos ecuatorianos, tradicionalmente representados. En el 2002 fueron las caretas y los años viejos del ex presidente Gustavo Noboa y el ex ministro de gobierno Vladimiro Álvarez los más populares. El primero, con su famosa frase “Una rondita de cachos”, y el segundo, “Platimiro” con su repetido slogan “¿Dónde está la palta?”. En el 2003 la sátira del problema petrolero en el Oriente Ecuatoriano, la “Rectificadora Gutiérrez”, el poderío de Estados Unidos son temas comunes. En el 2004, la Guerra en Irak y los problemas petroleros a nivel mundial concitan la atención de los imagineros. Ya en el 2005 los quiteños dedicaron más espacio a realizar monigotes con temas positivos como la clasificación de la selección de fútbol al mundial de Alemania, la renovación del transporte y las nuevas autopistas en el país.

Del largo periodo de fiesta marcado por los Inocentes, en la actualidad solamente pervive la fiesta de Fin de Año o del Año Viejo, con una escena de teatro inmóvil donde se refleja algún acontecimiento que marco a la sociedad. Los monigotes agonizan al son de las canciones de moda y varias viuda extravagantes lloran la muerte de su marido al tiempo que disfrutan de su próxima soltería: mezclan su pena con un baile erótico de mal gusto, las lágrimas de cocodrilo con las risas, su duelo con el coqueteo destinado a todo hombre que pase por allí a fin de conseguir, a más de unos centavos, el elogio de su público: “¡Esa si es viuda!” o “¡Que buena esa viuda!”.

La viuda es por tanto un personaje y un espectáculo importante en la velación del viejo, que desaparece a la media noche al igual que todos los personajes que intervinieron en la fiesta. Su vestimenta tradicional es negra y prestada por la madre, hermana, prima, novia u otras mujeres allegadas. Normalmente lleva una falda y medias nylon que muestran unas piernas velludas, zapatos de taco –ahora sustituidos por zapatos deportivos para mayor comodidad–, una blusa escotada que dejará ver unos pechos rellenos, las más recatadas un pañolón y una bien llevada cartera. Este personaje actúa conforme al estereotipo de la sociedad, acoplando su vestimenta y comportamiento a las modas de cada generación.

Toda esta algarabía se termina a las doce de la noche, cuando sobreviene la quema del año viejo, momento para abrazarse, prometerse días mejores o simplemente que se seguirá juntos. Momento también para desquitarse a correazos, patadas y golpes sobre el monigote en llamas, todo el rencor, las angustias y las tra-

gedias que acontecieron en el año. Así, la fiesta constituye un rito de sacrificio simbólico que abre paso a una nueva vida, al florecimiento de esperanzas de vivir mejor en el futuro.

El Año Viejo: un lazo ritual de identidad

Actualmente, los ecuatorianos que migraron a otros países celebran dentro de sus comunidades los ritos de nuestro país. Así, buscan formas de inmolar sus muñecos de Fin de Año, al tiempo que evocan las ocasiones que lo hicieron en su tierra, junto a su familia y amigos. Este ritual no es costumbre en muchos de los países que los ecuatorianos escogen como destino, por lo que la fiesta se reduce a la realización de los monigotes y los testamentos dentro de un casa o local. No hay toma del espacio público y se deja atrás a la viuda y su sequito de disfrazados. Siendo una constante representar un acontecimiento específico que haya afectado a la comunidad de migrantes en el año.

Un ejemplo es la comunidad de los Pueblos Otavales, quienes se reúnen en diferentes ciudades como Chicago, Bélgica, Valencia, Barcelona y construyen los años viejos para celebrar esta tradición. Tradición que la llevan a los medios electrónicos, donde publican sus fotografías para que toda la comunidad conectada al *internet* pueda ver su reunión. Ese es el caso del monigote que representó en el 2003 al “Pirata”, encargado de la organización del mercado en Barcelona.

A este respecto Guevara cuentan un hecho anecdótico que sucedió en la década de los cincuenta en la Ciudad de México, cuando algunos compatriotas que llegaron en vísperas del Año Viejo, decidieron festejarlo como lo hacían en el Ecuador.

Algunos ecuatorianos que llegaron a la capital de México, quisieron quemar su muñeco. Para el colmo de sus deseos la casa de hospedaje tenía azotea, en donde practicaron el ceremonial de su tradición y prendieron fuego al hombre de paja. Pero su buen humor se enfrió al ser asistidos por un equipo de bomberos, listos a pagar el incendio que supusieron. Y si no confesaban ingenuamente su condición de extranjeros y el motivo que les movió a la quema hubieran ido a parar en la oscuridad de una celda destinada a los infractores de la vida normal de la gran ciudad azteca²⁹.

Máscaras y su significado

La máscara o la careta como también se la llama, es un elemento esencial en el festejo de Fin de Año; esta es la que da las características exactas al personaje que se quema la última hora del año. En Quito la careta tradicional es de papel periódico, cartón, engrudo y pintura, se la decora con mucho cuidado, para darle las características exactas de quien será personificado. Existe una variedad de motivos de caretas para esta fecha como son los osos, lobos, monstruos, payasos, diablos, brujas, chapitas, políticos nacionales e internacionales, periodistas, policías, entre otros.

Cada emparentado con el “viejo” escoge una máscara apropiada que le permita interpretar a su personaje, una bonita es símbolo de virtud, mientras que una con rasgos desagradables está destinada a representar

la maldad y lo que esta fuera de los cánones de la sociedad. Toda máscara expresa la idea de transformación, permite al que la lleva hacer lo que su personaje haría sin ningún compromiso social. Se puede decir que los deudos son lo que quedó de las comparsas de disfrazados de la fiesta de Inocentes que desapareció totalmente a finales de la década del sesenta.

Las caretas eran tan apetecibles durante Inocentes que las peluquerías publicitaban su venta, en los diarios de la ciudad³⁰. Otros lugares frecuentes para la venta, fueron las entradas de las plazas de toros donde se celebraba las fiestas de máscaras. A pesar de esta multitud de lugares de venta eran pocos los artesanos que confeccionaban estas apreciadas caretas.

Ángel Baca es uno de aquellos artesanos que todavía se mantiene en el negocio. Desde los años cuarenta él y su familia se dedican a ésta labor que les ocupa todo el año. Entonces, como cuenta, se entregaban dos o tres docenas semanales (las caretas eran comercializadas no sólo en Quito y su vigencia se extendía a otras muchas festividades como los San Juanes y los pases de niños, en especial las de payasos y negros). Cuenta este artesano que él produjo por primera vez y popularizó las caretas de políticos nacionales e internacionales a finales del cincuenta y principios del sesenta. En su memoria quedaron impresas las imágenes de esos personajes: Nikita Kruschov, Fidel Castro, José María Velasco Ibarra, los miembros de la Junta Militar de Gobierno. Era tan conocido su trabajo que miembros de los Bomberos, del Regimiento Quito, de la Empresa Eléctrica Quito, encargaba la confección de caretas de sus autoridades para sus años viejos³¹.

En la actualidad a decir del señor Baca ha crecido el número de talleres para confección de caretas y ellas mismas han sufrido un cambio en la técnica de elaboración. Poco a poco los personajes más tradicionales son remplazados por otros que incluyen a personajes de la televisión, a lo que se suma el cambio de material de cartón a plástico o látex. Según un estudio realizado por *Experimentos Culturales* la demanda de caretas es aproximadamente de unas 550 mil por año y cada año se cotizan de acuerdo a quienes representan y a su tamaño, siendo las más costosas las del presidente de turno o de los personajes más destacados³². Así, por ejemplo, en el 2006 las caretas de Álvaro Noboa y, solo en segundo lugar, las de Rafael Correa fueron las más deseadas³³.

El fuego y la muerte del monigote

Para el psicólogo Rodrigo Tenorio (1995), el quemar el monigote que representa al año viejo, se lo puede definir como un acto mágico y simbólico que construye un abismo de tiempo entre dos momentos: el pasado y el futuro. Es decir el año vivido forma parte irreversible de lo que nunca volverá a ser y aparece el futuro como un camino incierto y por hacer, como única realidad con la que es posible contar³⁴.

El ritual del fuego, a través de la quema del monigote, significa un momento de ruptura en la vida de los seres humanos. Los montones humeantes de ceniza en las esquinas de la ciudad en los primeros minutos de enero, revelan y ocultan muchas cosas de lo que quedó de un ajusticiamiento popular e imaginario en el que se pueden escuchar frases como ¡Préndele, que tiene que quemarse todo! ¡Que viva el Año Viejo! ¡Ahora te vas ha quemar, todo te vas ha quemar! Todos quieren quemar los males del año que termina para poder pasar al próximo.

En las sociedades agro-céntricas, el fuego es parte esencial y central de los rituales, es un elemento de destrucción total, pues reduce lo quemado a cenizas, pero a la vez, permite una renovación y purificación. Por ejemplo, entre los indígenas del Perú existen una leyenda que tiene que ver con la destrucción y la renovación mediante el fuego. Se cuenta que Pacha-Camac, el dios de la segunda creación del mundo y de la vida destruyó con fuego y agua todo lo hecho y criado por el dios “Cun” o “Cons”, el dador, deidad solar que en la primera creación formó el cielo, el sol, la luna, las estrellas y la tierra³⁵. Así lo hizo Pacha-Camac para poder crear a su parecer su nuevo imperio.

Muestras del poder simbólico de purificación y destrucción están presentes en muchas sociedades a lo largo del tiempo, la misma idea católica del infierno es un ejemplo. La quema de brujas en la inquisición a fin borrar del mundo no sólo a las personas, mujeres sobre todo, sino sus historias, sus creencias y saberes, es otro (Barbero 1987). El fuego es el elemento de mayor y más rápida transformación de la materia y todo lo incorporado o impregnado en ella. Sirve para destruir todo aquello que no se quiere recordar y entonces, para construir algo completamente nuevo. Así lo confirman los muy diferentes objetos llevados a la hoguera con el año viejo, tal como he visto y me han contado: cheques rebotados –ya sin esperanzas de cobro–, contratos incumplidos, fotos, cartas y objetos de un amor no correspondido, diarios, y también todo tipo de objetos viejos: ropa, camas, colchones, sillas etc. para empezar una vida nueva.

El ritual de Año Viejo es un ritual de muerte: el drama de su agonía y su fastuosa velación que conduce a su quema, acto mismo de su muerte. Tras un segundo de solemnidad y contemplación se oye el chillero de la gente y los estruendos de los petardos que dan la bienvenida al año. La muerte en muchas sociedades implica el paso a otra vida, “por ende, este hecho es considerado como fundamental y trascendental en la vida social, lo que lleva a todos los que pasan por este hecho, a cumplir estrictamente los rituales” (Vincent 1991). El caso de la despedida del año no es la excepción, como en todo velorio, se hacen presentes la jocosa tertulia basa en anécdotas sobre el difunto. Los chistes y las burlas impertinentes son consuelo –rompen con la tristeza y la solemnidad. La muerte, aunque ahora ya no queden casi rastros de ello, también fue fiesta, así nos lo recuerda José de la Cuadra al describir los bailes de despedida en los velorios, en su cuento “Banda de Pueblo”.

A modo de despedida

Llegamos a la hora cero.

Ya lo hemos dicho antes,

quizás no lleguemos ha dar un salto desde una cerca para caer en una quebrada sin fondo.

Pueblo es hora de la unión que podrá salvarnos...

Faltan únicamente 5 minutos, 5 minutos [...]

El año que comenzara será definitivo.

Que se señale nuevos derroteros y metas a los que se tiene que llegar.

Ser o no ser.

Las vacilaciones no tienen asidero tenemos que actuar y pensar en función de patria.

*Los mezuquinos intereses particulares tienen que ser definitivamente sepultados [...]*³⁶.

La fiesta del 31 de diciembre se convierte en la oportunidad de exteriorizar los sentimientos, las felicitaciones pero también las quejas hacia personajes representativos de la sociedad y de los círculos sociales inmediatos a través de la burla y la sátira pública.

En Quito esta tradición ha tenido muchas variantes y una singular evolución. Podemos observar que en los años treinta, cuarenta, cincuenta y hasta finales de los sesenta la fiesta central de los Santos Inocentes era la que enmarcaba la celebración de Fin de Año. Sin embargo ahora, es la fecha del 31 la que reúne toda la fuerza de la fiesta en el Año Viejo. Aunque aquí también algunos elementos han cambiado: ya no hay cirios ni procesión fúnebre a las once de la noche, las comparsas de inocentes no son sino los acompañantes de la viuda.

Con el pasar de los años los elementos de esta tradición se han cargado de significados propios de los modos de vida de la ciudad. Dos elementos se destacan, por un lado, el año viejo que es satirizado toda la noche hasta su quema; por otro, las viudas y los disfrazados personajes dispuestos a jugar toda la noche. Los testamentos responden al recuento dramático de todo lo que ha acontecido en el año, mientras más públicos los testamentos, más se centran en los problemas del país, antes que la carcajada tragicómica la queja angustiosa, catastrófica de todo lo que pasó en el año... pero en fin sólo queja.

*Ya mismo, ya llega el nuevo año.
No más equivocaciones.
Solo así haremos un nuevo Ecuador
donde la democracia y la justicia social sean la razón de la vida [...]
Falta un minuto: 59, 58, 57, 56 [...]*

*Familia, pueblo ecuatoriano:
Os pido concentrarse en un solo lugar, en un solo sitio
para elevar con inmenso fervor, nuestra mirada al cielo.
Pensando que tenemos que perdonar
a los que nos ofendieron.
Abracemos a nuestros propios hermanos
con aquellos que nos hemos disgustado.
Que el distanciamiento entre padre y madre desaparezca [...]*

*[...] 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1
Llego la hora cero, ¡viva la familia ecuatoriana!*

¡Viva el Ecuador! ³⁷

9: Barbería actual, lugar de venta tradicional de caretas hace algunas décadas. García, María Teresa. Quito. *Laberinto en claro oscuro*, Quito, Trama, 2005.



- 1 Ver Ángel Emilio Hidalgo en esta misma compilación.
- 2 "En los últimos días del año se han visto estos muñecos rellenos de papeles y pólvora, con sus mejores trajes –casi siempre los más viejos de sus dueños–, sentados en algún banco, mal recostados y con una botella vacía. Están a la vera del camino o en las esquinas de los barrios populares. Todos esperan su hora final: las 12 de la noche de este 31 de diciembre". Bedoya, Juliana. *Los Colombianos despiden el 2006 con la Quema de miles de "Año Viejos"*. <http://www.semana.com>. Acceso: 31 diciembre 2006. Para Venezuela mirar: http://zamora_miranda.gov.ve/portal_alacaldia. Para Brasil mirar: Boas da Matta, Ático. (1981), *Queimacao de Judas*, Río de Janeiro: Instituto Nacional del Folclore.
- 3 "Recordar Montevideo en la década del 70, es recordar aquellos Judas que alguna vez hicieron época [...]Ya por finales de noviembre se instalaban en cada esquina y los muchachos pedían al que pasaba "un vintén pa'l judas". El 31 de diciembre se los rellenaba con bombas y cañitas voladoras compradas con lo recaudado, y se les prendía fuego en medio de la calle, ante la mirada de los vecinos, mientras se escuchaba el sonido de los típicos tambores montevideanos". *Años viejos: Tradición*. <http://www.nuestrogiron.com>. Acceso: agosto 2005
- 4 Morales, Mario Roberto. "El sábado de gloria y el testamento de Judas", *La Insignia*, <http://www.lainsignia.org>. Acceso: agosto 2005; Lopéz Peña, Susana. *Los judas en Semana Santa*. <http://www.esmas.com/noticierostelevisa>. Acceso: octubre 2005; Hernández Espejo, Octavio. *La celebración del Naribobo en Wuapalaina*. <http://www.mexicodesconocido.com.mx>. Acceso: octubre 2005: Diario en tu colonia, "Viejos en espera paciente", <http://www.yucatan.com.mx>. Acceso: marzo 2007.
- 5 Con ocasión de este día la Asociación de Españoles realizaba un nacimiento viviente en la Plaza de San Francisco y la Cabalgata de los Reyes Magos. Eventos que se registra en los periódicos de Quito los últimos cinco años de la década de los sesenta. El objetivo de esta cabalgata era festejar a los niños de escasos recursos como se lo practicaba en España. El recorrido de la mencionada cabalgata comenzaba en la calle Veintimilla, donde se encontraba el Centro Español, seguía por la calle Diez de Agosto, la calle Guayaquil y la Chile, para luego continuar a los lugares designados para la entrega de los obsequios. Lo más vistoso eran los Reyes Magos, cada uno acompañado de un paje a caballo, un lacayo y dos animales, además de la carroza de regalos que recorría todo el tramo de la cabalgata.
- 6 Expresión quichua que significa taberna o escondrijo. Las chinganas eran saloncitos muchos de ellos improvisados para la fiesta, donde se bebía y comía, abriendo la oportunidad para la comen-zalidad, la charla y el coqueteo.
- 7 "Llenos de colorido y alegría eran los Inocentes de antaño en la ciudad de Quito", *El Comercio*, Quito, diciembre 1930.
- 8 La Plaza de San Francisco fue uno de los lugares donde se trasladó la fiesta de Santos Inocentes, sin que tuviera el colorido que había llegado a tener en la Plaza de la Independencia o la Plaza de Santo Domingo, como lo reseña el reportaje. "Llenos de colorido y alegría eran los inocentes de antaño en la ciudad de Quito". *El Comercio*, Quito, diciembre 1945.
- 9 "Las rifas donde la suerte es esquiva, son infaltables en fiestas navideñas", *El Comercio*, Quito, 30 diciembre 1961. Las apuestas se realizaban en cigarrillos, que finalmente se convertían en sures. Esta táctica de los habitantes de la ciudad era para salvar la apariencia, ya que estaba prohibido apostar en dinero. Así los cigarrillos suplantaban a los cientos de sures que se jugaban cada noche.
- 10 "Las Populares fiestas de Inocentes". *El Comercio*, Quito, 4 de enero de 1930.
- 11 Manuel Espinosa Apolo en su libro *los Mestizos Ecuatorianos*, menciona que los disfraces que reinan en las fiestas mestizas ecuatorianas son: los antropomorfos y los satíricos, que representan en su mayoría a las autoridades de turno, convirtiéndola en el centro de la burla y quebrantando los valores y status establecido en la sociedad, siendo un característica que los hombres se disfrazan de mujer.
- 12 "En Quito la fiesta de los locos", *El Comercio*, Quito, 28 diciembre 1964.
- 13 "Fue Brillante el Baile de Fantasía realizado en Quito Tennis Golf Club". *El Comercio*, Quito, 7 enero 1958.
- 14 Los elementos más importantes de la fiesta el 6 de enero eran: el Corso realizado por los ciudadanos de Quito y el Nacimiento viviente en San Francisco y la Cabalgata de Santos Reyes que lo organizaban los españoles residentes en le ciudad, como se menciona con anterioridad.
- 15 "El Corso de flores del día 6 se caracterizará por su buen gusto y esparcimiento del público", *El Comercio*, Quito, 4 enero 1953.
- 16 "Multitudinaria concentración para un corso pobre" *El Comercio*, Quito, 7 enero 1963.
- 17 Ruiz, Martha Cecilia. "¿Identidades confusas?", *Hoy*, Quito, 2 diciembre 1993.
- 18 Lux, Max. "Crónicas disparatadas", *El Comercio*, Quito, 31 diciembre 1937.
- 19 "La quema del Año Viejo", *El Comercio*, Quito, diciembre 1944.
- 20 "Campaña cultural", *El Comercio*, Quito, 31 diciembre 1934.
- 21 "Con alborozo se celebró en esta ciudad el advenimiento del Año Nuevo", *El Comercio*, Quito, 2 enero 1959.
- 22 Esta realización de monigotes por los jóvenes de un sector busca definir, adomar y delimitar su territorio, ya que el barrio proporciona a las personas algunas referencias básicas para la construcción de un nosotros (Barbero 1987: 276).
- 23 "Ganaron dos primeros premios del concurso de años viejos", *El Comercio*, Quito, 6 enero 1963.

- 24 Propaganda de Concurso de Años Viejos de ILEPSA, *El Comercio*, Quito, 31 diciembre 1964.
- 25 Propaganda de Concurso de Años Viejos de ILEPSA, *El Comercio*, Quito, 31 diciembre 1965.
- 26 Propaganda de Concurso de Años Viejos de ILEPSA, *El Comercio*, Quito, 5 enero 1968.
- 27 "Profusión de Años Viejos", *El Comercio*, Quito, 2 enero 1974.
- 28 Zari, Julio. "Los Años Viejos en la Vida de Hoy", *Hoy*, Quito, s/f.
- 29 Guevara, Darío. *La Quema de Año Viejo en Quito*, Comité Interamericano de Folklore 1966.
- 30 Las Peluquerías de la capital fueron el sitio de venta de máscaras, serpentinatas y antifaces. Se cree que la tradición de vender las máscaras en las peluquerías se popularizó en los sesentas y setentas en la época Hippy, cuando el oficio de peluquero no daba ganancias ya que el hombre de esa época prefería llevar el cabello y la barba larga, así un peluquero expuso las caretas en el portal de la peluquería para ganar algún dinero extra mientras esperaba algún cliente.
- 31 Entrevista a Ángel Baca. Julio del 2007.
- 32 ¿Cuántas Máscaras se usan el 31 de diciembre? ¿Cuántas caretas se fabrican en el Ecuador para ser usadas el 31 de diciembre? Eso es difícil de saber pero si se piensa en una cifra modesta, si el 5% de los ecuatorianos compra una careta para el Fin de Año, se estaría hablando de quinientos cincuenta mil caretas fabricadas para ser usadas en ese día. Mascaradas, <http://www.experimentosculturales.com>. Acceso noviembre 2005
- 33 "Venden 'viejos' como pan caliente", *El Comercio*, Quito, 30 diciembre 2006.
- 34 Tenorio, Rodrigo. *Hoy*, sección Blanco y Negro, Quito, 29 diciembre 2001.
- 35 "El primer dios que hubo en la tierra fue llamado Cons, el cual formó el cielo, sol, la luna, estrellas y la tierra, con todos los animales y lo demás que hay en ella, que fue tan solamente con el pensamiento [...], y que formó con su resuello todos los indios y los animales terrestres y aves celestes y muchos árboles y plantas de diversas maneras. Y que después de esto se fue a la mar y que anduvo a pie enjuto sobre ella, y sobre los ríos y que crió todos los peces que hay, con solo su palabra, y que hizo otras cosas maravillosas, y que después se fue de esta tierra y se subió al cielo. Decían más estos indios, que a mucho tiempo y a muchos años y siglos vino a la tierra un otro dios más poderoso que Cons, llamado Pacha cama, que quiere decir: «Hacedor del mundo, o reformador», y que destruyó con fuego y agua todo lo hecho y criado por el dios Cons, y que los indios que había los convirtió en simios y monas y los envió a vivir a los Andes (selva) y a los valles que hay por allí". Manga, Eusebio. Contraposición y Lucha de Divinidades Andinas, 2001. <http://www.ciberayllu.org>, acceso enero 2007.
- 36 Radio Tarqui, Dramatización de la despedida del 2003.
- 37 *Ibíd.*

BIBLIOGRAFÍA

- Carvalho-Neto, Paulo de
1998. Diccionario de Teoría Folclórica, Volumen I, Quito: Abya Yala.
- Davignaud, Jean
s/f. La risa en el Sacrificio Inútil, México: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, Bolívar
1998. La modernidad de lo Barroco, México: Editorial Era.
- Espinosa Apolo, Manuel
1997. Los Mestizos Ecuatorianos y la señal de identidad cultural, Quito: Trama Social Editorial.
- Guevara, Darío
1966. La Quema de Año Viejo en Quito, Lima: Comité Interamericano de Folklore.
- Grimas, Algirdas Julián y Jacques Fontanille
1991. Semiótica de la Pasiones, Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- Jijón y Caamaño, José
1919. La religión del imperio de los Incas, Quito: Editorial Salesiana.
- Martín Barbero, Jesús
1985. De los medios a las mediaciones, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Monsiváis, Carlos
2000. Aires de Familia, Barcelona: Anagrama.
- Ramírez Salcedo, Carlos
1991. "Algunas fiestas del folklore ecuatoriano", Revista Antropológica de Cuenca Nro. 11.
- Tatzo, Alberto y Germán Rodríguez
1996. La Visión Cósmica de Los Andes, Quito, Abya Yala.
- Thomas, Lous-Vicent
1983. Antropología de la Muerte, México: Fondo Cultural Económica.
- Toscano, Humberto
1959. El Ecuador Visto por Extranjeros, Puebla: José M. Cajica, S.A.
- Zubiet, Ana María
2000. Cultura Popular y Cultura de Masas, Buenos Aires: Paidós.



Política y vandalismo institucionalizado en la práctica de los años viejos

X. Andrade*

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 del 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, así como por la disciplina que imponen el miedo y la ruptura de los lazos cotidianos entre los residentes.

* Antropólogo, Ph.D. (c) The New School for Social Research, Nueva York. Profesor e investigador asociado a Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador y al Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador, ITAE de Guayaquil. Trabaja temas de espacio urbano y economía visual.

1: "Si la tierra tiembla será por Chirac", año viejo barrial. Córdova, Juana. *Una acto de renovación: instalación basada en la tradición del Año Viejo*, Tesis, Cuenca, 1998.

La experiencia de participación múltiple que revela el recorrido de mi infancia en las noches del 31 de diciembre y los primeros días de enero, experiencia que tuvo lugar en las épocas de las dictaduras militares en los años sesenta y setenta, 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 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 autorizada¹, 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. 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 estrategias², hacia las vías contradictorias de su producción y consumo como espectáculo público en el marco de ciudades cuyo espacio se halla crecientemente privatizado.

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. 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 de tradición. A estas hay que añadir 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 ochenta, 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 al adscribirlas a un cierto sentido de “comunidad”, y como comentario irónico sobre la esfera y el espacio públicos.

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 por la proliferación paralela 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, parte de la elaboración de un molde que tiene como referencia la imagen impresa, el mismo sirve para trabajar las caretas artesanalmente en papel y pintarlas manualmente. Paralelamente a la representación más caricaturesca se da también una de personajes genéricos 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 imaginería de estos objetos que, de otra manera, serían tan inanimados como cualquier otro objeto 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 debe 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 instaura 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). 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 a la generalidad 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 mediados 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. 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 domesticado³. 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 pomografía. Igualmente, cuando ha emergido en el *sketch*⁴ humorístico televisivo, amén de personajes excepcionales originados propiamente en el campo del teatro, la tendencia ha sido explotar la parodia en 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 inmolación final le añaden una capa compleja de significados. 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 imágineros) 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.

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

2: Careta de Alvaro Noboa, magnate guayaquileño, tres veces candidato a la presidencia del Ecuador. Quito, 2007. Foto: Jorge Vinuesa G.





3



4



5



6

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 sujetos ordinarios. Estos pueden hacerles decir lo que quieran, apearlos y hasta travestirlos al antojo, y desplegarlos públicamente como a bien tuvieran.

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 contruidos 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 no contado (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. Escenas 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 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 caracteri-

3: Venta de caretas. En este conjunto se puede observar, a más de representaciones típicas, varias que pertenecen a personajes creados por las industrias del cine y la televisión, así: Bob Esponja, El Hombre Araña, El Gato Cósmico (Doraemon), El maestro Yoga, Moti, entre otros. Quito, 2006. Foto: Jorge Vinúeza G.

4: Conjunto de máscaras de latex. Entre los personajes representados se encuentran: políticos internacionales, monstruos hollywoodenses y súper héroes de cómic, a más del característico “viejo”. Quito, 2006. Foto: Jorge Vinúeza G.

5: Don Ángel Baca, pintando una careta de bruja. Quito, 2006. Foto: Jorge Vinúeza G.

6: Años viejos de Lucio Gutiérrez y Abdalá Bucaram, dos personajes polémicos de la política ecuatoria, destituidos ambos por protestas populares. diario Hoy, Quito, diciembre 2004.

za 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 proskenio 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, de las risas y bromas que han enmarcado su iconoclasta culto durante un día y una noche, del culto travestista que acompaña a su exhibición en el espacio público, y del 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 integran 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.

Vandalismo

Los muñecos de papel maché, de espuma, de cartón, de trapos y virutas son contruidos 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 prosenio.

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 en que se expenden en la actualidad. 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 (Poole 1998). 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 y caretas, 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 cómo 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 tanto mercancías en general. 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 cuyos cultivadores, creadores y compradores 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. El fundamento de esta mirada se encuentra, ya no en la emoción que despierta la máscara y el

muñeco, sino primordialmente en 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 hay 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. Sin embargo, la multiplicidad de las motivaciones de quienes llevan el ritual adelante 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 enmarcado como una forma de destrucción de la imagen o de los bienes. De ahí, que existan, por ejemplo, iniciativas municipales desarrolladas en años recientes tendientes a normar 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 tradicionalmente 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 espacio⁵.

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 monumen-

tos en la vía pública. De hecho, la historia de los actos vandálicos revela las múltiples formas a través de las cuales se ha tratado de normalizar y disciplinar la relación emocional, con la cual la mirada frente al arte está investida. Revela también cómo 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 espurio, 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 tomarla 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 casi-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 añade 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 imagería 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 cómo 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 de las imágenes de los años viejos moviliza emociones que, eventualmente, se



7



8



9

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.

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 interseca 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, aunque personajes seleccionados de series cómicas de la televisión nacional (si bien las más racistas y/o costumbristas como “Mi Recinto”) son preferidos por los hacedores de imágenes, estos van de la mano con las representaciones de políticos locales y nacionales que 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” y 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, 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, por 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 los que se elaboran comunalmente en ciertos barrios guayaquileños puesto que, en ambos casos, se refuerzan

7: Monigote de Bin Laden líder de Al-Qaeda en medio de varios monigotes de Pedro “El Escamoso” personaje de una popular telenovela Colombina. Guayaquil, 2001. Foto: X. Andrade y One Dollar. Inc.

8: Bin Laden líder junto a un fila de monigotes de Sully protagonista de la película animada de Disney “Monsters Inc.”. Guayaquil, 2001. Foto: X. Andrade y One Dollar. Inc.

9: Monigotes de soldados norteamericanos enviados a Irak. Guayaquil, 2001. Foto: X. Andrade y One Dollar. Inc.

el sentido espectacular de los mismos. Es decir, aquellos sentidos 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 anterior ensayo visual 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 como se observa en las caretas del grupo fotográfico anterior. Las fotos correspondientes a esta sección fueron levantadas al sur de la ciudad, a lo largo de la calle 6 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. Comentarios que se fijaban en 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. Hecho que además 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 niega 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. 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, contraria a la antigua usanza. Sin embargo, por ser reconocidos para la ocasión como muñecos los iconos contruidos siguen siendo juguetones antes que amenazantes, las risas coronan 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, en especial 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 derivan en 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 viejos⁶ 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 desfigurar 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, y esto 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.

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 sino obligarnos a trascender la estancia contemplativa frente a las imágenes, a incorporar e involucrar todos nuestros sentidos a lo largo de una noche; obligarnos a hablar y a mofarnos, a reír y llorar; obligarnos a tocarlos y a 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 envolvimiento 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 prosenarios 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 constituye cada paso en este ritual logre preservarse detrás de sus nuevas máscaras.

NOTAS

- 1

Es decir, sobre personajes e instituciones de una esfera que es claramente identificada por los hacedores de imágenes y sus consumidores como "lo político", 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.
- 2

El humor, la exageración gráfica, la ironía, la parodia y el juego entre las imágenes y el texto.
- 3

De hecho, los concursos de *años viejos* organizados por ciertos medios masivos (actualmente en Quito por Metrohoy y en el pasado por El Universo en Guayaquil) tienen normas que regulan la imagería popular para evitar que esta se desborde. Investigadores de esta misma compilación confieren que un personero de la organización del concurso en Quito manifestó el
- 4

hecho de que se promueve que los monigotes sean graciosos pero que no lleguen a insultar o ridiculizar a los personajes representados.
- 5

Tira cómica o historieta, que cuando son específicamente producidos para televisión se conocen como dibujos animados. N. del E.
- 6

Para el caso de Quito ver Kingman y Goetschel (2007), para el de Guayaquil ver Andrade (2007).
- 7

En Quito, la Municipalidad hizo una llamada general al cuidado del omato 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.

10: Monigotes de personajes políticos. Quito, 2006. Foto: Jorge Vinuesa G.

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.
- 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.
- Mitchell, W.J.T
1996. *What Do Pictures Really Want?* October 77: 71-82.
2001. "Offending Images". En Lawrence Rothfield (ed.), *Unsettling "Sensation": Arts Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 115-133.
- Pinney, Christopher
2002. Visual Culture. En Victor Buchli (ed.), *The Material Culture Reader*. Oxford y Nueva York: Berg, pp. 81-86.
- Poole, Deborah
1997. Introduction. En *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3-24.
2005. "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies". *Annual Review of Anthropology* 34: 159-179.
- Taussig, Michael
1999. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press.
2004. "My Cocaine Museum". En *My Cocaine Museum*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 13-20.



11: Quema de un año viejo, destrucción de la imagen representada por la careta. Quito, 2006. Foto: Florencia Luna.







Fin de Año: noche de viudas alegres

Liset Cobra*

*El cuerpo grotesco está formado por salientes, protuberancias,
desborda vitalidad, se entremezcla con la multitud,
indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos,
insatisfecho con los límites que permanentemente trasgrede.*
Mijail Bajtin.

Tradiciones rebeldes

Dicen que las noches de Año Viejo son claras, que una llovizna suave cae sólo después de la media noche para apagar las cenizas humeantes que quedan de la quema de los monigotes. Dicen que San Pedro se confabula con Quito para que el “viejo” pueda agonizar en paz, para que en su inmolación y muerte, le rindamos los honores ceremoniosos que la fecha requiere.

De luto y fiesta, irreverentes, sus viudas se pasean por las calles, profundos escotes exhiben sus senos, sus faldas provocan a los transeúntes. Desbordando en atractivos, lloriqueando chillona y sensualmente, celebran de antemano la muerte de su viejo marido. El presagio de muerte se vuelve verbena.

Hay que cargarse de monedas para comprar el encanto de las alegres viudas, quienes sabiéndose deseables, extienden la mano en espera de recompensa. Unos centavos para las que más levantan la pierna; en

1 y 2: “Máscara de guagracote”, probablemente personajes de la fiesta de Inocentes. Album de la Biblioteca de Madrid, acuarela 145 y 149, en *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, FONSA, Quito, 2005.

* Antropóloga, Doctora (c) y profesora asociada de la Facultad Latino Americana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador. Profesora e investigadora del Departamento de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

ocasiones, para las más osadas, un billete. Ante la proximidad de la desaparición de sus esposos, las lloronas se vuelven mujeres casquivanas, disolutas recorren la calle en busca de amantes para su consuelo. Pero, ¿qué ocurre? Por la transparencia de la media nylon, largos y apretujados pelos pugnan por emerger de entre el tejido. ¡Que masculinas son sus bellezas! Carcajadas sueltas rondan por la calle, saltos de alegría, más monedas para comprar trago y beber entre amigos. ¡Vaya!, ser viuda de un viejo es motivo de festejo.

En la embriaguez de la noche y desde lo borroso de la mirada, mujeres masculinas recrean surrealidades rituales; vestidos con pompas femeninas los cuerpos ensayan tradiciones rebeldes. Noche vieja, noche pagana, día de fiesta donde lo profano reina. Sólo los insolentes se travisten de mujer, sólo los audaces se atreven a subvertir el poder que les asignó un género. Luis el guardia, *Daniel-Drag Queen* parodian los sexos, hacen del tiempo juego, vuelven realidad el desenfreno popular. Cada uno personifica, a su manera, la tradición social heredada, cada uno reinventa y revive la posibilidad de la trasgresión social desde lo más íntimo de su corporalidad.

Rituales rebeldes, cuerpos sub-versivos, transformismo de renovación, transformismo de Fin de Año que hace posible el paso esperanzador hacia una nueva vida social. “En el mundo de la razón, donde los hechos son supuestamente literales, los rituales son la imprescindible necesidad de transformar la cotidianidad, de inyectar magia para provocar la ruptura de las cadenas de la causa y el efecto” (Coba 2000:5). Año Viejo en tiempos neoliberales, puesta en escena que se recrea en cada tablado de eucalipto y fuego; mito en acción que inscribo en forma de ensayo para sustentar la existencia de las culturas populares como constantes y extraordinarias posibilidades de ruptura del orden social cotidianamente aceptado. Punto de inicio que me ayuda a repartir mi reflexión en cuatro puntos fundamentales: 1) *El viejo y la viuda: cuerpos paródicos*, aborda la pareja de personajes que guían una noche vieja sexuada en que lo popular se subleva para exponer un dolor burlón en contra de los poderes hegemónicos; 2) *Luis y las frías noches de Quito*, un guardia de seguridad manabita que mediante su travestismo ritual exalta una “masculinidad de afrenta” hacia una actividad que lo invisibiliza; 3) *Daniel-reina de la noche: la subversión esculpida en el cuerpo*, un dramaturgo de barrio que monta el “Dionisios” un teatro transformista como espectáculo de contra-cultura LGBTI¹; 4) *Conclusión: surrealismos de noche vieja*, la noche alberga distintos sujetos populares, aquellos que exhiben sus rebeldías múltiples; en realidad resulta difícil realizar una lectura unívoca de un ritual popular. Además, incluyo como anexo un *Recetario transformista* en el que se puede encontrar los ingredientes para asumir el rol de una viuda popular o el de un personaje *Drag Queen*.

Como recurso metodológico parto de conversaciones a profundidad con Luis Guillén y Daniel Moreno. Visité a Luis en su trabajo de guardia de seguridad y generosamente accedió a entrevistarse conmigo, así como a la publicación de este artículo, arriesgándose a la crítica pública, pues la efímera y valiente transformación de su masculinidad podría traer “comentarios maliciosos”. El diálogo con Daniel, prolífico dramaturgo *Drag*, quiteño y amigo mío, me ha guiado en algunas reflexiones sobre la política de la parodia. Realizo estas entrevistas a sujetos particulares pues es común que bajo el adjetivo de cultura popular las personas permanezcan anónimas e indefinidas. También agradezco los comentarios de María Pía Vera quien como editora del artículo ha contribuido a ampliar mis reflexiones.

Así mismo, recojo mis propias memorias para realizar una descripción etnográfica que busca dar cuenta de la experiencia sensorial de la noche vieja. Imágenes que han sido reencontradas en una conversación con miembros del taller de memoria del Centro de la Experiencia del Adulto Mayor (CEAM) y reforzadas a través de reportajes fotográficos documentales del grupo de fotógrafos contratados, para este propósito, por el FONSAL.

El viejo y la viuda: cuerpos paródicos

Echados en una silla, frente a una mesa sobre la que reposa una botella, dos rígidos viejos parecen mirar a todos lados y a ninguno, lágrimas negras caen de sus rubicundas y burlonas caretas, en ocasiones se les escapa una mueca de disgusto, en otras de tremendo gusto. “Sólo un puestito de embajadora para mi abuelita en Panamá” reza el epitafio del tablado-mausoleo que parodia la mala administración del último gobierno². Los moribundos años viejos invocan la comicidad crítica de barrio ni un sólo símbolo religioso para realizar el sortilegio, su presencia da inicio al teatro popular para conjurar al mal año que pasa.

Armado el proscenio, nadie profana el altar pagano, la fe popular se dispara, desborda y rebasa el mundo católico de lo sagrado, lo vuelve religiosidades flexibles y disidentes; conjugando elementos mágicos y creencias no permitidas. Observados y observadores, los viejos monigotes parecen comentar la realidad política de la nación, la suerte del barrio e incluso el comportamiento impúdico de sus viudas que descaradamente celebran ya su muerte. Pero, en este drama agónico, el teatro se escapa del escenario mortuario³; las viudas alegres, mujeres masculinas y mundanas, se toman las calles, coquetean con los paseantes, dejando tras de sí el luto solemne de las antiguas *lloronas* que, en tiempos de mayor solemnidad cristiana, con sus lágrimas lavaban las culpas de las almas recién ascendidas⁴.

El encanto de la tradición popular tiene sabor de ancestralidad, de risa fácil, de pérdida en la noción del tiempo. Noche de Año Viejo, noche de trago, noche de música, de mujeres sueltas: ¿Por qué preguntamos si la tradición existe o es mera jerga? En tiempos posmodernos en que la cultura y el pasado se parecen más a la nostalgia reaccionaria de aquello que pudo haber sido y no fue, hablar de cultura popular podría resultar anacrónico. No obstante, la necia recurrencia a los enigmas de la identidad nos lleva a reflexionar seriamente sobre la definición de la risueña cultura popular escenificada en la noche de Año Viejo.

“El viejo y la viuda son los símbolos de nuestra cultura, de nuestra identidad, de nuestra tradición; así es como nos expresamos, ¿qué tiene de malo?”, alegan los involucrados en este ritual pagano. Tomando en serio la importancia sus argumentos, propongo tales como los elementos de un complejo discurso que teatraliza la defensa de una alegría que subvierte los órdenes oficiales políticos y personales que han reinado a lo largo del año. *“La cultura es la esencia, el espíritu del pueblo”* afirman los protagonistas, actores del alegre duelo, y como antropóloga se me ponen los pelos de punta, pues pienso en la desdefinición conceptual de la cultura⁵. Entonces, hago un intento de despojarme de mi sabiondez e intento escuchar lo que intentan referir: *“¡La cultura es lo que somos!, ¡La cultura es como pensamos!”*. ¿Quiere decir esto que un mausoleo mortuario, hecho de ramas de eucalipto, que simula una pobre vivienda; un monigote hecho de media nylon y ropa vieja; una cartulina con letras chuecas; unos niños que corren indisciplinados y; unos hombres maquillados y vestidos de mujer, es como nos definimos? ¡Vaya que somos atrevidos!

El escenario es la parodia, el incongruente parecido a algo o a alguien se vuelve burla, la combinación abigarrada de distintos símbolos, la inusitada mueca que descubre la incoherencia del remedo con el original. Cada signo es una apuesta. Lo que existe es la suspensión del espacio-tiempo, el intenso teatro de la lucha por la producción de sentidos; quienes existen son los sujetos que producen y reproducen la puesta en escena de una intersubjetividad social conflictiva. La cultura es el escenario de la batalla, la condensación de las complejas relaciones de fuerza, subordinación y dominación; el sentido común que emerge de la lucha por la rebeldía.

Pero, ¿qué tiene de rebelde la risa? ¿Por qué, tan subversiva su figura? La carcajada de Fin de Año toma los enojos y expone los dolores, aprisiona públicamente a verdugos y castigadores exhibiendo sus flaquezas. La risa es el momento de devolver el golpe y evidenciar lo ridículo del poder; es tiempo de mostrarnos valientes, irónicos y erguidos para demostrar que los males sociales no nos han vencido. Las culturas populares son las incontenibles y múltiples formas de resistencias.

Sin embargo, la insubordinación no es la mera burla a los poderes encarnados en las ordinarias actuaciones de los políticos de turno, la insumisión es el ataque al orden del mundo. Pero, ¿cómo es el mundo? El “viejo” y la viuda, política y sexualidad conforman un orden promiscuo. Masculino y femenino, oficial y popular, sagrado y pagano cambian sus rumbos cotidianos, se entremezclan, se contaminan y buscan redefinir el mundo. Mundo sexuado que desafía la pulcritud oficial. El viejo está agotado, su decadente figura yace sobre la silla, monigote que no se puede sostener por sí mismo, su masculinidad está desgastada, su proscenio político hoy es una tumba; la quema de la ropa vieja, la desaparición del recuerdo, el olvido. Por las calles, los niños, sus hijos amados, detienen el tráfico para que su madre, la alegre viuda, por unas monedas baile indecente. ¡Pobres inocentes! Pero, el pueblo⁶ no es ningún ingenuo, su risa se mofa de la procacidad del mundo. Pueblo impudoroso de sexualidad irracional e irrefrenable, los jóvenes del barrio vestidos de fiesta con minifalda y escote de moda, descarados exhiben senos y nalgas plásticas, se feminiza el delirio festivo. Pueblo paródico, pueblo transgresor, desprecia el poder y el orden del viejo patriarca⁷.

Teatro de las culturas públicas bufonescas, las calles se transforman en plazas, los cuerpos en símbolos personales de la tradición, en reductos de la memoria. La contra-hegemonía se traviste de mujer grotesca, de cuerpo indisciplinado⁸: “no se sabe mismo qué es”. Exacerbación de los estereotipos femeninos.

Noche de Año Viejo en que cuerpos subversivos resignifican el mundo: narices, senos, nalgas, hombros, escotes, ombligos, pronunciadas entradas y salientes intercambian con las angulosas caras de los masculinos imitadores. La razón se desborda. Viudas desvergonzadas, complacientes dan rienda suelta al gusto por lo excesivo. Sexualidad quiteña, presuntuosa de la moral tradicional, se desdobra en voluptuosidad que se excede; placentera escapa a las normas conservadoras, atenta contra la ley del “viejo”. Erotismo grotesco, el cuerpo popular revela la sexualidad del cuerpo social, su expresividad transgrede lo apropiado.

Noche de ambigüedad más que de inversión, no es hombre ni mujer, confusión íntima del sujeto, la viuda resulta un innombrable tercer sexo, nombre profano que no sabemos pronunciar más que como burla a los que nos parecen raros⁹. Se acaba lo viejo inicia lo nuevo, momento de umbral, frontera que desclasifica la rigidez del ordenamiento sexual. Cuerpos rebeldes, cuerpos desadaptados, cuerpos masculinos se envuelven de seducción femenina dejando boquiabierta la lógica patriarcal oficial. ¿Acaso, son ellos la revelación

del deseo contra la norma, en favor de la sensualidad? El “viejo” y la viuda, año tras año de profundo abuso político. Padre que se echa al olvido por desplazar el placer; madre complaciente—mujer infiel dueña de la libido.

Ritual contra-hegemónico, los hombres feminizados se vuelven héroes de tradiciones insubordinadas. Testamento de añoranzas, tiempos de deseos, tiempos emotivos, tiempos míticos, historia cíclica de derroche frente a la escasez que se filtra por las fibras de la historia lineal, revirtiendo la hegemonía de la cronología oficial. Día de Noche Vieja, drama en el que el cuerpo actúa como bitácora de discursos sociales fragmentarios y conflictivos que se disgregan y reunifican; cuerpos-escenarios de repudios de una historia que también construye olvidos.

Día de caos, noche liminal, ritual de paso, coreografía que reinventa una tradición irrepetible; no existe original solo la repetición de las minúsculas e infinitesimales diferencias; arte de la improvisación que cambia de significado en cada uno de los teatros montados. La insurgencia de múltiples sentidos de pertenencia convierte a las memorias personales en construcciones sociales. Cada escenario, cada “viejo”, cada viuda revela memorias, sueños, mitos de períodos previos. La parodia opera como signo ritual que (re)activa significados. La viuda y el “viejo”, el triunfo de la vida sobre la muerte. El cuerpo feminizado, a la vez, es narrativa de ruptura, lazo con el pasado y relación íntima con el porvenir; el paso equilibrista que articula la cotidianidad de los vivos, pueblo subordinado.

Cuerpos públicos, mujeres masculinas, vida nocturna. Tradición transformista anclada a la piel. La viuda alegre y el viejo monigote son la pareja que guía el ritual de paso del Fin de Año. El “viejo” da cuenta de la decadencia política, monigote de una masculinidad envejecida que ha de ser incinerada. La viuda es el sujeto colectivo, trampa femenina, elemento de riesgo que puede volverse contra-poder y contaminar la hegemonía del orden social.

Fiesta popular, la batalla ritual es el encuentro de lo masculino y lo femenino. En el escenario barrial, las calles se vuelven arena de batalla donde se escenifican posiciones de fuerza que trastocan los mundos domésticos y públicos. La tradición de un pueblo es un teatro conflictivo donde se juega la definición de la cultura.

Con solemnidad, el mausoleo de eucalipto ha sido construido, las ramas fueron traídas por los hombres de la familia. Las madres, las hermanas, las primas, las vecinas ayudan para la iniciación de la feminidad masculina; maquillan y travisten al hermano o al primo; se atreven a (re)inventar en el otro el propio deseo reprimido. El cuerpo masculino se vuelve vehículo de encarnación de la mujer alocada, desenfrenada, audaz, sexualmente agresiva; parodia, imitación caricaturesca, siempre exagerada, que sirve para disfrazar la exhibición de lo prohibido. Irónico ritual de media noche donde sólo a los hombres les es permitido invertir las relaciones establecidas mientras —como de costumbre— las mujeres permanecen ocultas tras el escenario¹⁰.

En los barrios, la gente se reúne, los amigos se dedican a elaborar un monigote relleno de papel periódico o aserrín, a quien se viste con la ropa más usada para a media noche ser incinerado. Máscaras de papel les otorgan personalidad a los sujetos; son rostros de rasgos profundamente pronunciados de personajes conocidos, admirados o fuertemente criticados.



3



4



5

El teatro popular ha iniciado. La viuda sigue viva, mientras el “viejo” morirá dentro de poco. Memorias de una noche episódica, Luis se disfraza, Daniel se transforma; ambos se vuelven damas masculinas, exhibirse, ser visto, volverse público es imprescindible. Tradiciones singulares, tiempos fractales, memorias colectivas.

Luis y las frías noches de Quito

Arrimado junto al dintel, bajo una gorra azul marino, Luis gira la cabeza y mira de lado, parece dominar el segmento izquierdo del panorama. Enseguida una pequeña chicharra roja cae al piso, Luis la mata con su pie para evitar que se encienda nuevamente, las cenizas se pegan en la acera, reflexiva su mirada se detiene en el suelo. A estas horas de la tarde, no mucha gente camina por la calle, los autos estacionados se pueden contar con los dedos. Me acerco decidida y le pregunto: *“¿Es usted el guardia manabita que se viste de viuda para el Año Nuevo?”* Ante tal torpeza, asombrado me mira y responde *“¿Cómo se enteró usted de ese hecho?”*.

En 1995 Luis migró a Quito tras haber perdido su trabajo como fumigador en el campo manabita, durante el gobierno de Sixto Durán, tiene tres hijos de 18, 15 y 3 años. En sus primeros meses en la ciudad encontró trabajo en la construcción, era duro y esforzado, pero era lo que había. Por suerte, luego pudo colocarse como guardia de seguridad y aunque su espalda no sufre lo que en la albañilería, sabe que su oficio es de *“came de cañón a la espera de cualquier suerte”*; si alguien intenta robar o asaltar el sitio que vigila, la primera vida humana, en caer, será la suya.

Luis trabaja por las noches, de 6 p.m. a 6 a. m., gana 200 dólares mensuales; en un principio fue contratado por compañías tercerizadoras de seguridad pero piensa que ya lo han explotado lo suficiente, pues ahí casi no les dan descanso, gran parte de su salario se queda en la empresa y no cubren la Seguridad Social. Por eso, prefiere trazar directamente con sus clientes, quienes le pagan mejor y a veces lo incluyen en la nómina de empleados.

Porque de los servicios de un guardia fácilmente se puede prescindir y también en busca de mejorar su condición, ha debido cambiar de empleo más de diez veces. La inestabilidad laboral caracteriza su vida, la solemnidad del azul uniforme no ha logrado librarlo de ser un informal; ser guardia de seguridad es sólo un azar que le ayuda a buscarse la vida. Luis no tiene certificados, pero todo el mundo sabe que es honrado, respetuoso, no lanza silbidos a las chicas que pasan por su calle; a pesar de que su valentía y bravura son reconocidos atributos de su masculinidad, su prestigio es lo más importante.

Pero, ¿por qué escribir sobre Luis y su vida anónima en un ensayo que habla de la celebración del Año Viejo? ¿Qué tiene que ver un guardia de seguridad manabita con las tradiciones quiteñas?

No en todas las calles de Quito el Año Viejo se celebra con toda pompa. Si bien en los barrios populares del sur y del norte de la ciudad aún se elaboran monigotes y existen disfrazados, en las zonas más comerciales y en los sectores y urbanizaciones de mayor alcurnia, la fiesta no llega a las calles ni se toma los sitios públicos. Precisamente es en uno de estos lugares sordos a la celebración, donde Luis se gana la vida, ha decidido celebrar con sus amigos –otros guardias de la zona, el mensajero y las empleadas administrativas de la compañía– momentos de la fiesta con los que se recibe al año venidero.

3, 4 y 5: Tarde del 31 de diciembre, Luis vestido de viuda detiene a los carros para pedir “una caridad para el viejo”. Quito, 2006. Fotos: Jorge Vinueza G.

Luis parece disfrutar el transformismo que permite el disfraz. Es el día de Noche Vieja cuando se atreve a cambiar de personalidad, cuando abandona su traje oficial por el de alegre viuda: “*‘La Mona’, la contadora de aquí, me trajo la ropa y una peluca; Mariana, la secretaria, me maquilló*”. Tarde de alegría, día permisivo, cada uno abandona sus labores cotidianas, se acerca mutuamente, rompe la distancia que imponen los roles preestablecidos. Vaya que la algarabía es subversiva.

Sin embargo, no es la primera vez que Luis se dedica a ser otro, en realidad es un gusto que lleva impresa la huella de su historia personal: “*En Portoviejo también me vestía pero ahí salía sólo con un vestido y zapatos de lona. Nos vestíamos escondidos de mi mamá, pero una vez cuando ella nos encontró, nos retó y nos dijo: ¡yo he parido hombres, no maricones!*”.

Su madre no entendía que, quizá, su femenino atuendo formaba parte de un travestismo ritual; que vestirse de mujer es, en realidad, prueba pública de valentía masculina, desafío al orden sexuado establecido como cotidianidad natural. Disfrazarse es transformar los sentidos, abandonar la monotonía que uniforma el tiempo, asumir la posibilidad de devolverle el juego a los poderes que nos ubican en un sólo puesto. La informal personalidad de Luis se parece a la resistencia, movimiento infinitesimal y oportunista que aprovecha las fisuras que no alcanza a tramar la hegemonía; su flexibilidad al cambio, una forma explícita de ruptura.

No obstante, en tiempos neoliberales, dejar de lado el uniforme y disfrazarse puede articular la rebeldía popular a un espectáculo estimulado por el mercado:

En una boutique donde trabajaba me hicieron un vestido negro y una chaqueta a medida para la noche de Halloween, luego un traje de Papa Noel para Navidad. Sólo que los zapatos no me quedaban y me tuve que poner las botas de guardia [...] La señora con la que trabajaba sabía que yo no era un aburrido, un amargado sino un tipo bien divertido, como nos llevábamos bien, por mi buen carácter fue que se le ocurrió.

¿Qué sucede entonces con el ritual popular? ¿Cómo logran sobrevivir las creencias paganas frente a la secularización oficial del mercado? Pagano, mundano, secular y profano son términos utilizados para denominar todo aquello fuera de lo sagrado; entendiendo a este último más allá del campo religioso:

Todo aquello incuestionable, protegido y aislado por prohibiciones, por tabúes, esos valores presentes en nuestras convenciones sociales, lo que tomamos por natural, por dado es lo sagrado; mientras que lo profano son los aspectos a los cuales se aplican tales prohibiciones, los que deben permanecer separados de lo sagrado (Moore & Myerhoff, en Coba 2000:35). Entonces, lo profano es lo excluido, a quien se le prohíbe molestar la paz de lo sagrado, lo sagrado es lo intocable, lo inalcanzable obstaculizado por esas reglas y tabúes que nos impiden su acceso. (Íbidem 2000:18). Lo sagrado y lo profano son poderes omnipresentes, se extienden a todas las acciones, a todos los ámbitos, inundando la cultura e incrustándose en las diversas formas rituales y en las disciplinas del individuo mismo.

Debido a su carácter mundano, lo profano ha sido identificado con lo secular, sin embargo lo secular, no es más que, el resultado de la separación de poderes entre Iglesia y Estado que

adquiere el poder y la legitimación social que lo (re)ubica dentro de la autoridad de lo sagrado. Es decir, lo secular ha logrado separar lo sagrado de la exclusividad del mundo religioso, extendiéndolo hacia otros ámbitos, reproduciéndolo en las pequeñas actividades de la vida cotidiana, como la aceptación indiscutible de los vaivenes del mercado (Ibídem 2000:36-37).

Si bien lo pagano es colocado por el cristianismo en la misma categoría que lo secular, tampoco puede ser clasificado como tal, pues sus agentes no reconocen estos como actos mundanos sino como formas de expresar sus creencias más allá del oficialismo de la religión, el Estado, o la cultura dominante. Los ritos paganos son ritos no oficiales, que en su composición pueden permear elementos religiosos oficiales y residuos de otras creencias, donde los significantes conviven con diversidad de significados, como elementos mágicos no permitidos. Paganos son los ritos que la cultura popular lleva a cabo" (Marroquín, en Ibídem 2000:37).

¿Los disfraces de Luis: de bruja sexy para Halloween, de Papá Noel para Navidad o de viuda alegre para la Noche Vieja, significan lo mismo? ¿Dónde se halla el paganismo subversivo, la secularidad sagrada en la representación festiva de este vigilante de la seguridad privada? ¿Desaparece la cultura contra-hegemónica en los extranjerismos de las fiestas importadas?

Nadie puede negar que el uso de símbolos foráneos, para impulsar el consumo, puede frenar la persistencia de la memoria social propia; al tiempo que dan cuenta de los cambios históricos que ocurren en la relación de fuerzas entre tradición y mercado. Pues, es en la simbólica de los cuerpos donde la batalla por los sentidos de pertenencia a la memoria social permanece inconclusa.

Cada festividad articula el rompecabezas de memorias sociales, jerarquías de imágenes atadas a experiencias personales. La procesión de brujas y monstruos televisivos halloweenescos en la avenida Amazonas, ritual secular del consumo para romper el aburrimiento cotidiano que inició hace más de veinte años; el popular traje de Papá Noel para la entrega de regalos navideños desplaza la tradición cristiana del nacimiento de Jesús, dotando a la vida familiar de un espíritu más global, son tradiciones indiscutiblemente enlazadas a una transnacionalización del culto al consumo, plasmado en la promoción de productos creados para la ocasión¹¹.

En la cartografía de festividades de la ciudad, el concurso de años viejos convocado desde 1981, por el diario Hoy, para su exposición a lo largo de la avenida Amazonas¹², si bien desde su inicio posee un carácter de compleja confección artesanal, su espectacularización es indiscutible. Esta guerra de figuras es de franca competencia. ¿Cuál es el mejor elaborado? ¿Acaso el caballo de Simón Bolívar presentado por los estudiantes de arte en 1986 o quizá, el cuadro de figuras que promocionan a la Empresa Eléctrica Quito en el 2006? Lo cierto es que cada vez más, el concurso se ha institucionalizado, la comicidad local ha perdido mucho de su carácter de crítica política, los grandes monigotes actuales, más que confeccionados por los gremios parecen ser encargados a pedido por patronos que buscan promocionar sus negocios. Lo curioso es que, a pesar de que cada año la gente se queja de la mala calidad de los muñecos, una procesión de espectadores deambulan por la avenida Amazonas. En realidad, cuando se circula, el espectáculo pareceríamos ser aquellos que vinimos al encuentro, el flaneo es una de las principales características de la celebración. Mediante un descarado disimulo, las miradas buscan a los conocidos, las botellas de alcohol circu-

lan entre los jóvenes ciudadanos, apretujones, niños perdidos, grupos musicales para el baile en la calle forman parte de las nuevas tradiciones. Pero, ¿qué es aquello que hace falta? Las viudas ya no están, ya no lloran por el “viejo”; el travestismo ritual de los sexos es actuación esporádica, sólo para que la realicen algunos atrevidos. La inversión profana de los órdenes del mundo se ha tomado timorata.

Sin embargo, Luis parece adaptarse a todo, se disfraza desde antes del medio día y hasta entrada la tarde, *“Al principio sólo me vestía de joda, pero vi que era buena plata y me seguí vistiendo [...] El último año me vestí de 11 a.m. a 4 p.m. saqué 80 dólares para dos jabs de cerveza que me acabé aquí con los amigos y los pasajes para regresar a la casa [...] Ahora vivo en Carapungo”*. No es de extrañar que antes de ir a casa, en ocasiones, forme parte del tumulto del concurso de la Amazonas para ver si encuentra algún conocido o por si ocurre algo divertido.

Informalidad pagana, arte de lo improvisado, flexible, toma lo existente, busca darle forma para sí; a veces triunfa, a veces fracasa. Tácticas oblicuas de los subordinados, crean fisuras infinitesimales en el poder desde su propio terreno (Certau 1996; Scot 1985). Por supuesto, la visita a la Amazonas es sólo momentánea, pues, el estilo pasivo de espectador no domina los tiempos contra-hegemónicos; Luis prefiere los monigotes que el mismo hace junto a sus compañeros. Muñecos hechos de trapos de desecho se vuelven elemento concreto de crítica laboral y de desafío a la autoridad:

Hace dos años, en la compañía que trabajaba, hicimos el monigote del jefe de supervisores de los guardias de seguridad de la zona. Ese es un tipo que siempre te está vigilando, explotando, te pide plata prestada. Así que le pusimos un cartel donde decía: “‘El Trompudo’ Lucas. Dice la señora ‘fulana de tal’ que le devuelvas el quintal de arroz que le debes”. Todo el mundo sabía quien era y se reían [...]

Queda claro que la algarabía de las tardes de Año Viejo, busca rearticular un pequeño tiempo-espacio de celebración colectiva en este mundo individualizado. No obstante, no todos los guardias de la zona se reúnen para la fiesta, pues ser vigilante nocturno puede ser sinónimo de soledad y aislamiento.

Hay guardias que nunca salen de su caseta, este es un trabajo que te deprime, porque en la noche nos quedamos solos, las personas no son caritativas, no te dan ni una taza de café, es un trabajo solitario en el que pasas desapercibido. Somos amigos entre los guardias de la zona pero cada uno tiene que cuidar su perímetro.

Cada uno, su pequeño espacio. Desde el metro cuadrado asignado, los guardias de seguridad de la costosa zona comercial protegen la propiedad de los más poderosos. El sitio previsto dice mucho de cómo la exclusión social funciona, Luis sostiene que *“hay mucha discriminación, muchos piensan que un guardia tiene la obligación de servirles y ser su mandadero. Una vez vino un señorón y me dijo que el perro valía más que yo. Eso sí me dolió [...]”*.

Sin embargo, la marca de la subordinación no sólo se apega a la servidumbre, el pasar desapercibido, volverse invisible forma parte de una construcción histórica; vigilante nocturno, sujeto anónimo *“que no merece*

la mirada, ni siquiera el saludo". En días de Año Viejo, "la gente llega y cada quien festeja a su estilo, no miran afuera, no se da cuenta del guardia. En mi tierra la gente te invita un plato de comida. Aquí a nadie le importa pues cada quien vive su vida, no les importa la tuya". En gran medida, el enfrentamiento ritual de la cultura popular es la lucha por el reconocimiento, en contra de la identidad estigmatizada de la dependencia asignada por el ojo que marca el empobrecimiento.

Pero, Luis no es un guardia cualquiera, es un hombre valiente y de respeto: *"Yo con la gente prepotente no me llevo [...] No soporto que la gente me grite. Una vez le dije a uno que me quería usar de mandadero: Dime señor guardia aunque te duela la boca. El respeto se lo da uno mismo [...]".* Aunque no todos cumplan a cabalidad con sus tareas de proteger la propiedad privada, pues replegados en su celda es muy difícil observar el perímetro, las historias de bravura en que los vigilantes se arriesgan para defender a personas que son asaltadas son parte de la demostración de hombría requerida para un trabajo de este tipo. *"El problema es que los guardias somos vistos como sospechosos, sobre todo cuando eres costeño".*

Vigilante de noche, trabajador informal manabita en la capital, desafía y resignifica la frialdad de la ciudad que lo ubica como cuidador de aquellos bienes a los cuales no puede acceder. Sin embargo, cuando la subjetividad no es sumisa, la afrenta al orden social instituido inicia: alzándose el bajo de la minifalda roja, con profundo escote, peluca rubia, carterá negra y bien maquillado, Luis deja de lado el uniforme y se toma la calle que vigila. Vaya reto que plantea la masculinidad popular al orden urbano, androcéntrico y de clase, implantado en un sector de la ciudad que busca hacer eficientes los cuerpos rebeldes de los sujetos populares:

Me pongo las tetas de plástico, una adentro y otra fuera. No le estoy robando a nadie, lo que pasa es que la gente es muy cohibida. Hay mujeres que me dicen maricón, puta, zorra, si le haces caso a eso, no haces nada. Lo que pienso es ¡vieja amargada! La gente es muy acomplejada y cree que eres maricón, pero, no porque me vista para Año Nuevo soy marica.

Entonces le pregunto: *¿Qué se siente vestirse de mujer? "Pues, te entra un vientito helado por debajo. ¡Ja!"*

Orgullosa de exhibir una sexualidad paródica, Luis gira y alza la pierna; el cuerpo rebelde se abre al mundo, desbordante rompe los ropajes que lo aprisionan y entra en contacto con el mundo del que se halla escindido el resto del año (Le Breton 1995). Su valentía transformista es prueba de virilidad creativa, incontrolable, deja clara su resistencia a la domesticación cultural. Mostrarse seductor y travestido es el placer del rompimiento público de las reglas del buen comportamiento, del tacto, de la discreción y de la etiqueta burguesa. El cuerpo rebelde es un cuerpo grotesco, la exageración forma parte de la afrenta.

La contra-hegemonía de la celebración de Año Viejo es ese proceso contrario e igualitario, directo, no-racional, inmediato y espontáneo; juega con símbolos del poder, modifica, opone, transforma, resignifica los estereotipos de lo femenino, destruyendo momentáneamente el cuerpo-uniforme-vigilante. Pero tal escenificación no es la simple inversión de los roles masculino y femenino, es el desencubrimiento de la feminización simbólica del pueblo; aspecto atado a una cadena de significantes que implican sumisión, domesticidad y oscurecimiento.

Con los senos al aire, la viuda-amamantadora, madre-pueblo ruega por el pan de sus hijos dentro de poco desprotegidos; por supuesto, todo el mundo sabe que con el dinero recogido se irá de juerga con sus amigos¹³. En realidad se trata de la parodia al sitio socialmente asignado; la reversión de la feminidad pasiva a una feminidad activa, la subversión moral de los poderes. Viudas alegres en busca de amantes y de placeres fáciles, lo femenino es el cuerpo que provoca los gozos que nacen de la trasgresión a la norma. Cuerpos masculinos esculpidos en base a pruebas de dolor, vencedores momentáneos de su signo.

(Re)inventando sus noches de Año Viejo, Luis lamenta que las tradiciones estén desapareciendo: *"No hay derecho de expresión. Ya uno no puede jugar carnaval, ni reventar un torpedo [...] El Municipio dice que eso no está bien, pero si ¡siempre se ha hecho!"*. Mientras la urbe intenta higienizarse, alcanzar dimensión metropolitana, los sujetos populares indisciplinados invierten la ciudad, irrumpen en las esquinas. La rememoración de lo transcurrido a lo largo del año ocurre como momento de enfrentamiento en que la cultura profana se toma la escena.

Me subí a una mesa a bailar y un viejo viene y me mete la mano: "¡Ah estás mejor que las de la 24 me dijo!". De pronto se da cuenta y grita: "Es el guardia de arriba, no te reconocí hermano". Asimismo, un "mancito" en una "blazer", me dice: "Si me das un beso te doy cinco dólares". Acaso soy marica, le respondo. Y se me acerca, vira la cara y sin querer le doy un beso en la boca. "Eso es lo que quería", me dice su mujer y me da 10 dólares.

Arcaísmo grotesco e inusitado, la viuda alegre emerge ante los intentos modernizadores de la urbe; los compañeros de trabajo se reúnen para realizar burlas heréticas. Sólo el uniforme de vigilante nocturno queda suelto, la festividad pone de lado la obligación del cuidado de la propiedad privada.

Daniel-reina de la noche: La subversión esculpida en el cuerpo

Buenas noches. Buenas noches.
Veo algunos rostros nuevos, otros conocidos, y otros demasiado recorridos, la verdad... un poco de cremita para las arrugas, no cae nada mal querida [...]
(Pausa). ¡No, es sólo bromita!
(Retoma): Buenas noches [...]
Mi nombre es José Francisco, pero mis amigos me dicen ¡La Paca!, no sé por qué...
Hace poco hice uno de esos videos que mandas a Estados Unidos para ligarte un gringo, y les dije: "Hi. My name is Joseph Francis, ¡La Paca!".
Y un gringo estúpido me respondió: "Hello, Miss Alpaca".
¡Jaaaa! ¿Qué tiene el Gringo huevón en la cabeza?, que no puede distinguir entre la alpaca y el oro de veinticuatro quilates [...]¹⁴.

Según informes, la mañana del 5 de julio del 2000, unos agentes de policía arrestaron sin informes judiciales a siete travestis en la ciudad de Quito bajo la acusación de "atentar contra la moral pública y faltamiento de palabra". Después las condujeron a otro Centro de Detención Provisional. Tres días más tarde, el 8 de

7 y 8: Daniel y Javier, vestidos de *Viudas-Drag Queen*. Quito, 2006. Fotos: Galo Paguay. Cortesía de El Comercio.



6



7



8



julio del 2000, otras dos travestis fueron detenidas por agentes de policía, que las acusaron de escándalo, ingerir licor en la vía pública y actos inmorales¹⁵.

Por supuesto, la intervención policial no se limita a su apresamiento; la persecución, el abuso sexual, los golpes, las burlas, la violencia procaz sobre las travestis no es registrada en los documentos oficiales. Las fuentes son los testimonios de las víctimas, anónimos debido al amedrentamiento que ejerce la autoridad oficial contra las indecorosas trabajadoras de la noche¹⁶.

Pero, ¿qué tiene que ver la violencia policial con la celebración del Año Viejo? ¿Qué relación guardan las viudas populares con las trabajadoras sexuales travestidas?

No sólo se trata de los operativos de la intendencia por mantener bajo control el desborde festivo de Año Viejo, aunque bien podríamos mirar tales acciones policiales como actos emblemáticos, representantes del combate entre la masculinidad exacerbada del poder oficial versus la subversión afeminada de los que buscan transgredir su identidad de género.

No obstante, como sostiene Daniel Moreno: *“las viudas populares aunque se travistan no son travestis y, por lo general un travesti no haría de viuda”*. Es decir, la transformación de los sujetos populares y masculinos en las alegres viudas del “viejo” no deja de ser un disfraz, una alegre inversión paródica. Mientras que el sujeto travesti se encamina hacia un femenino absoluto y es alguien que asume otra identidad sexual como parte fundamental de su vida, por tanto, busca eliminar de sí, cualquier característica del sexo con el que ha nacido obligado.

El 31 de diciembre ha llegado, día de subversión por tradición, el transformismo popular se toma las calles; momento mágico de tolerancia para que la misma noche en la misma ciudad, los travestis, los afeminados, expongan con mayor libertad sus identidades transgresoras del género. El ritual hace posible el conjuro. La Navidad quedó atrás, ya no es indispensable celebrar en familia; la sociedad crea un punto de fuga, una pausa que nos permite ser otros, abandonar las obligaciones diarias e incluso aceptar aquello que cotidianamente provoca abominación. Si ya se termina el año, si pronto se renueva el mundo, que más da si los convidados son ángeles o demonios; total, esta es una fecha permisiva, la libido se escapa, es posible hacer todo aquello que los otros días del año nos está prohibido.

Día de descanso de nosotros mismos, donde la policía perseguidora de la rigidez del género se da una pausa y hasta se divierte con la afrenta: *“Hay muchos hombres que lo hacen por curiosidad, que se visten de mujeres. Yo cuando tenía 16 años también quería saber cómo me vería de mujer, explorar mi lado femenino. Ese lado reprimido que si le decía a mi papá en mi casa me pegaba. Todos tenemos nuestros fetichismos; no en vano hay hombres que continuamente son la viuda del barrio”*¹⁷.

En el Dionisio’s Café Teatro la permisividad se vuelve celebración extendida. Noches de teatro *Drag*¹⁸, noches de transformismo, vestidos ajustados y lentejuelas transgresoras recrean lo que la sociedad se ha prohibido a sí misma:

Aquellos considerados perversos son los transgresores intrínsecos, exhiben, escenifican, practican las fantasías secretas que sostienen el discurso público dominante; conocen la respuesta

acerca del goce del otro censurador. Miedo del poder a que la libido lo desborde, a ser devorados por la pasión, por lo abyecto y lo sublime, por una gama de penas y delicias que atentan contra la autoridad que reclama control. En realidad, las medidas prohibitivas generan los deseos ilícitos (Coba 2004:47).

Las cejas delineadas de negro profundo combinan a la perfección con la escarcha dorada de los expresivos párpados de La Paca. Su gran cofia, roja brillante, se extiende ovalada hacia el techo y con esos altísimos tacones, se ve inmenso. Resulta impresionante observar la transformación de Daniel –amo de casa incansable, que prepara todos los detalles antes del *show*– a reina de la noche. La memoria social contra-hegemónica, creativa reinventa su propia realidad, deconstruye el *fetichismo*¹⁹ de los objetos que nos infunden la creencia en la normalidad de las identidades sexuales. El transformismo teatral hace evidente que la materia no tiene sentido por sí misma, que los significados se desprenden de contextos existentes con anterioridad.

Pero, ¿qué significa el gusto por los objetos que pertenecen a otra identidad sexual? ¿Cómo explicar unas medias nylon de sensuales rombos negros en una pierna a la que se le escapa un definido músculo masculino? Quizá el teatro *Drag* lo pueda explicar de mejor manera. Según Daniel, sin ser travestis, todas y todos nos travestimos constantemente cada vez que cruzamos las fronteras simbólicas asignadas a los sexos, cada vez que asumimos los roles que les inculcaron a otros.

En el teatro *Drag*, el fetichismo no sólo es el vestirse con ropa de mujer sino la asunción de una feminidad psicológica incorporada: mover la mano delicadamente, agacharse con cuidado, mirar tímida o seductora: *“Me encanta el corsé, hace que el cuerpo se haga rígido, así como hombre también siento la opresión que siente la mujer y puedo amarla y comprenderla mejor, entender mejor los sacrificios por los que pasa para ser bella...”*²⁰.

Sin embargo, la parodia de la feminidad no es la mera imitación de las mujeres, es la puesta en escena de la vulnerabilidad propia entendida desde una simbólica femenina; el doble acto del lamento y la risa, del descaro y el disimulo. La fonomímica de las grandes divas de la canción, gesticulaciones paródicas del teatro binario del género: exposición de la decadencia del espectáculo, de la soledad de las diosas, algún día famosas y bellas²¹. *“Personajes melancólicos que te van a hacer llorar y te transportan a un estado de sentimiento”*. La Paca acentúa y ridiculiza el sentimentalismo de los más íntimos deseos.

Noches de teatro-cabaret, noches de bohemia, hombres afeminados vestidos de reinas, burlas procaces a la rígida sexualidad de los espectadores:

El *Drag* crea conciencia sobre tu presencia corporal, ser *Drag* es causar conflicto, reacción, sacudir, connotación política. El *Drag* siempre tendrá algo que decir, porque te afecta como hombre, como mujer, como artista que vive de esto, es irreverente, protestante. Los *Drag* miran la sociedad, a los ricos y a los pobres, a los bonitos y a los feos y a uno mismo²².

Sin embargo, algo no concuerda, algo queda suelto. A pesar de estar travestido, todos sabemos que Daniel no es un travesti, que su transformismo en femenino es un arte logrado gracias al cuidado del mayor detalle

en que un elemento masculino permanece suelto, provocando la sensación de enigma. Desde definición sexual que no sólo invierte la rigidez de los géneros sino que confunde la clasificación de aquello que considerábamos masculino y femenino:

En el arte erótico, el placer no es tomado en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que primero y ante todo en relación consigo mismo, debe ser conocido como placer, por tanto según su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y el alma (Foucault 1996:72).

El sonido de los tacones altos resuena por el escenario, cada objeto parece cobrar vida propia, forma parte de la tramoya. El traje del hombre amado que La Paca presiona contra su rostro, inspirando el aroma de aquel que la ha abandonado, no sólo es su recuerdo, es aquello que la ata a su presencia. La escenificación exagerada, se inunda de ternura, vuelve lo grotesco un momento de descubrimiento; imágenes de lo que somos todas, el estereotipo de lo femenino se vuelve metáfora que expone la subordinación afectiva de las mujeres. Tal parecería que el diálogo interior de cada una se volviera parte del teatro. Vaya que la parodia de los géneros puede ser un acto político-personal, profundamente subversivo.

Yo como homosexual no tuve escuela, no podía llegar y decirle a mi papá me gusta un chico, porque el venía y me golpeaba. Felizmente tuve gente que me enseñó de buena manera, me enseñó que no es malo ser quien soy, desear a quien deseo [...] ²³

No cabe duda que el sexo es una construcción social, la constante puesta en escena de aquello que es correcto para el género a mi asignado (Butler 2001); sólo los cuerpos rebeldes infunden desconcierto. La ambigüedad de la sexualidad articula la sutilidad del fetichismo a su bufonería agresiva; imagen sarcástica, humor negro que ayuda a soportar el dolor del ser amado perdido, de la mujer incompleta, del hombre femenino; personaje abyecto de la permanente subversión: “[...] *el maquillaje se encarga de esconder todas las arrugas, las imperfecciones, te pones una máscara que sonríe contigo, y celebra contigo, y con suerte tendrá sexo contigo [...]*” (Moreno s.f.)

A diferencia de otros el Dionisio's tiene una connotación teatral, pues lo que buscamos es educar, hacer evidente una ideología cultural, por eso la parafernalia. Dionisio's se abrió como un espacio de alternativa artística para la comunidad GLBT; pero es muy difícil tratar de reunir a la gente. La temática del transformismo es una forma educativa que muestra que el que se traviste también sufre, come, llora, se enamora al igual que todo el mundo; este es un espacio cultural para abrir la mente [...] escapar a la violencia de la calle [...] ²⁴

La memoria social está hecha de dolores, huellas de los tiempos que se impregnan en los cuerpos; cuerpos travestidos que se venden en las noches de frío; carne cuya herencia cultural es la marca de la violencia oficial. El teatro *Queen* es ritual que invoca la feminidad subversiva, está hecho para exorcizar los demonios de la intolerancia, para resignificar la historia homofóbica, para que las noches permisivas de renovación del año

se vuelvan tradición cotidiana, patrimonio cultural de rebeldía. Es a partir del cuerpo y su imagen que la configuración del mundo se realiza.

Bueno, estamos aquí reunidos para celebrar el día del orgullo gay. Pero seamos francos el verdadero punto es celebrar [...] Es fin de semana, ¡celebreemos!; es feriado, ¡celebreemos!; se me rompió el taco, ¡celebreemos!; perdí la virginidad, de nuevo, ¡celebreemos! Y así nos damos cuenta que "gay", traducido, significa simplemente "alegre" [...] ¡¡Celebreemos!! Pues [...]

Celebramos juntos porque estamos perdiendo el miedo, y porque queremos respeto [...] y por joder [...], y por el derecho a joder sin escondernos, y finalmente, porque reclamar a voz en cuello es más glamoroso que buscar un lugar oscuro para amarnos [...]

(Pausa y se ríe): ¡Ay!, que política me estoy volviendo. Casi, casi como la Elsitita Bucaram, pero eso sí, con un cutis como trasero de bebé y no como la pobrecita toda empedrada [...] si los de patrimonio deberían hacer algo con ella, en el centro histórico siempre hace falta armarios o molones [...]. (Moreno sf.).

La homosexualidad es despenalizada en La Constitución de 1998, después de una serie de luchas de las y los transexuales, cuyos miembros serían los más agredidos de la comunidad LGBT por la vigilancia policial. El día del orgullo gay es el 28 de junio. Fechas de conmemoración que encadena las memorias más grupales a la historia nacional y a los movimientos internacionales. Dionisio's Café Teatro se abre el 14 de febrero de 1999, este espacio es una amargaza que combina la estética *Drag* del fetiche rimbombante de rojos corazones enamorados; la informalidad de un joven de barrio popular que a falta de personal y por desborde de creatividad se organiza para que el teatro continúe. Pues, lo importante es que el telón se abra, ya que como sostiene Portelli: *"El trabajo cultural necesariamente se vuelve lucha política, porque la lucha política es la forma más alta de trabajo cultural"* (1997:61).

(Pausa. Mira a su alrededor. Se pone de pie con trago en mano y cambia a una voz gruesa y masculina): Hola, me llamo Adrián, pero me invento que soy José Francisco, para que me digan "La Paca". Y si alguna vez envié un video para ligarme un gringo, es porque quiero ser feliz, ¿quién no quiere ser feliz?

(Pausa y brinda): Salud por el orgullo, y por ustedes [...] y por ser yo, y ser yo, y ser yo, y nunca dejar de ser yo [...] Adrián, a veces.

¿Qué más decía el texto? [...]

No [...], no me acuerdo [...]

No [...] No estoy listo [...]

Hoy no. (Se quita la peluca, se va quitando el maquillaje).

Me gusta regalar fantasías, me encanta ser otro para ser yo mismo, y es mi vida, mía [...] Pero, por un instante quisiera ser yo, nada más, con todos mis miedos y defectos.

Quiero sentir un beso, un beso en mis labios sin el maquillaje [...] sin la máscara.

Déjame ser débil por un momento. (Pausa).

Me gusta ser José Francisco, el invencible, para que me llamen "La Paca".
 Pero [...] hoy, yo quiero ser Adrián. Así de simple [...]
 Adrián [...]
 (Sale llorando y huye del escenario. "La Oscuro" la cubre).
 Fin. (Moreno sf.)

Un olor a mirra se extiende por el ambiente...

Conclusión: Surrealismos de Noche Vieja

La guerra de las imágenes se halla inconclusa (Kingman 2004). Fin de Año, en las calles muslos musculosos tambalean sobre altos tacones; la viuda masculina se vuelve portavoz del lamento popular; el dolor femenino en cuerpo de hombre reclama por los huérfanos hijos del pueblo. Los rituales de renovación requieren del cambio de la piel; transformarse es tomarse el escenario, vencer el miedo, volverse agente de la memoria social, producir dignamente la historia de la gente... Transformar el sentido de lo vivido.

El ojo histórico-teatral de Daniel me sugiere:

En los años 80 muchas viudas iban a dar en la cárcel por escándalo público [...] A finales de los 90, con el neoliberalismo hubo pocas viudas, años viejos bajísimo [...] Salir a pedir caridad era muy poco; las reuniones familiares bajaron bastantísimo. Desde el 2000 se perfecciona, ya no se busca dinero sino una forma de expresión y cambia la voz chillona a un feliz año de elegante voz masculina. Hoy las viudas se visten más elaboraditas, quizá sea porque se está dando un proceso de aceptación de aquellos que son diferentes, proceso que se refleja en una estética...

Vidas que no convergen pero que juntas forma el tejido de la memoria: chicos de barrio feminizados; fetichistas, homosexuales, travestis. Imágenes grotescas de los que se travisten en mujer, porque la feminidad es sensualidad desbordante y subversiva. Cada cual es cada cual, no existen significados fijos; las tradiciones son el resultado de procesos intersubjetivos. Noche vieja, amargaza de superposiciones temporales y espaciales, de texturas sensoriales; las tradiciones tienen distintas formas de ser vividas, son órdenes sociales, herencias que se transmiten por medio de creencias.

Parodia rebelde de los sexos, cuerpos que desbordan imaginarios: Luis nostalgia del lugar natal y su reafirmación de la masculinidad a través de la afrenta ritual a la desposesión que caracteriza su vida. Daniel noche de insomnio para desdibujar su identidad sexual, para crear un nuevo sentido de identidad colectiva. Ambos parias en la noche de esta ciudad andina. Realidades diseminadas en el tiempo, deformadas por las sucesivas violencias de los lenguajes institucionales; geografía política de clase, de género, de sexo; realidades que chocan entre sí e interrumpen la linealidad histórica.

Altar pagano, ritual de limpia y renovación; ritual de fuego, trago y aroma a eucalipto. El viejo es incinerado, sus cenizas ponen en claro lo efímero de la vida, se pierden en el transcurso a un nuevo tiempo. La subver-

sión no es espectáculo sino teatro que construye la memoria social. La puesta en escena de tradiciones rebeldes se puede transformar en patrimonios culturales compartidos.

Fiesta en la calle, abrazo final de condolencia y renacimiento. El ritual en el tiempo se vuelve espacio; significa jerarquías, historias propias, la representación de nosotros mismos ante los demás, generación de identidades. La diferencia está entre el sentido folklórico y congelado de la tradición y la reinención dinámica, ambigua, pero presente de la costumbre²⁵. La diferencia está en la ruptura de estereotipos y en el descubrimiento de mundos enigmáticos. En la práctica, es imposible hacer una lectura global, alcanzar una visión conjunta de la Noche Vieja. Los cuerpos inconexos ofrecen numerosos pasados y deseos de futuros posibles. Cada cambio altera el mapa conceptual de la cultura; en cada uno, los nudos de poder se tensionan y buscan perpetuarse (Hall 1997:32).

El desafío de las políticas culturales no es retratar a las comunidades existentes desde una perspectiva romántica, idílica y homogenizadora sino evidenciar sus tensiones, sus conflictos, de manera que las luchas contra-hegemónicas cobren sentido. Pues, las culturas populares aunque aparezcan tan sólo como indisciplinas constituyen prácticas de contra-oficialidad cultural (Portelli 1997). Las noches de transformismo nos muestran que no podemos escapar de la sexualidad íntima de los cuerpos, de la naturaleza mortal presente en las distintas posiciones sociales. Culturas contra-hegemónicas que rebasan la dictadura de la hegemonía, de la limpieza moral del cuerpo social, del mecanismo de control social del placer (Foucault 1996). La cotidianidad ex-céntrica de los olvidados de la historia se inicia en el reconocimiento de las realidades paralelas al discurso oficial. *“Lo surreal es el otro, el diferente, el alter-ego, lo extraordinario y su desarticulación lógica con la invención de una realidad que se pretende única”* (Clifford 1996).

Después de media noche muchos van a celebrar con los amigos. Tras su acto transformista, Luis recoge lo que le queda de dinero toma un bus de la *Reina del Camino*²⁶, compra una botella de whisky y junto a un amigo bebe hasta llegar al pueblo manabita donde dará la sorpresa de su llegada a su familia. Daniel prepara una cena para todo el que quiera admirar su teatro y celebrar con él. En busca del sentido de comunidad, ambos esperan dar un abrazo de Fin de Año a los que aman y les entienden. Culturas particulares, rituales surreales que exaltan la feminidad, sin embargo rituales masculinos pues son hombres los que protagonizan el privilegio del transformismo.

Anexo: Recetario transformista

Según Daniel Moreno hay una gran diferencia entre “travestirse”, usar la ropa del otro, sus artefactos, asumir una identidad sexual distinta y “transformismo” como la capacidad de asumir distintas personalidades no sólo sexual sino de clase, de etnia, etc.

Para una viuda popular

- Un vestido negro –aunque a Luis, también le prestan una minifalda roja–, zapatos blancos y una peluca rubia, todo préstamo de una de sus compañeras de trabajo. Usted puede elegir o combinar otros colores si quiere.

- Maquillaje aplicado por una amiga.
- Un par de tetas plásticas compradas para la ocasión.
- Buen humor; mucho coraje para emular a las mujeres, parodiar los poderes y exhibirse frente al público transeúnte.

Trucos para el teatro *Drag Queen*

Primero te tapas las cejas con goma blanca en barra, después te cubres de maquillaje líquido; el propósito es que desaparezcan los rasgos que te caracterizan, usar el rostro como un lienzo para dibujar sobre él una nueva cara. Todo depende de que personaje vas a interpretar, pero mínimo para la escenificación más sencilla te demoras 45 minutos, sin contar el vestuario.

Los ingredientes que no pueden faltar para una dramatización *Drag* son:

- Pegamento blanco en barra para tapar las cejas.
- Una capa generosa de base líquida para que cubra todo el rostro y base en polvo para espolvorear sobre ella.
- Sombras faciales para difuminar la nariz y rubor en los pómulos para acentuarlos.
- Labiales rojo, café y plateado para simular unos labios más provocativos.
- Delineador blanco para señalar la parte inferior de los ojos, así se ven más grandes.
- Delineador negro para crear nuevas cejas en la parte superior del párpado: los trazos de hogaza unen los entrecejos y acentúan rasgos de maldad; los trazos de cuarto menguante son para que el rostro se muestre maduro, duro; los trazos hacia abajo son para personajes tristes o melancólicos. Depende además de la combinación de colores que se haga. Todo es relativo, arriésguese a experimentar.
- Delineadores líquidos: blanco, verde, dorado.
- Pinceles.
- Pestañas de colores, aunque las básica es la negra.
- Alrededor de 15 tocados de estructura de alambre, viseras pintadas y decoradas con papel mache, esponja, telas de colores, plumas de pavo real.
- Alrededor de 15 pelucas con lentejuelas, pelos de colores, paja plástica.
- Alrededor de 50 vestidos hechos de diversos materiales y diseños: lentejuelas, telas floreadas, satín, seda, terciopelo.
- Vinchas para el pelo.
- Collares, mientras más mejor.
- Pulseras de perla.
- Anillos enormes.
- Una faja, pero funciona mejor la cinta de embalaje para torrear el cuerpo.

- Zapatos en diferentes alturas y colores, mínimo de 3 cm. de plataforma. Zapatos transparentes de plástico que con luces en los tacones para brillar en la oscuridad, aunque los negros viejos son los más cómodos.
- Guantes con aplicación de uñas.
- Boa de plumas.
- Tres pares de medias nylon a ser puestas una sobre la otra.
- Medias acocadas en forma de red, son sensuales, parecen antiguas muy a lo charleston.
- Lycra y calzón cachetero como adorno final.
- Una caja de herramientas para poner todo el maquillaje.
- En el camerino no debe faltar: espejo, luz, lavabo.

Además, para la belleza *Drag Queen* son necesarios ciertos sacrificios, pues es importante conocer los sentidos del cuerpo del otro sexo para llegar a comprenderlo:

- Depilada con pinza para sacarte la barba.
- Recortarse bellos púbicos y anales.
- Ponerse lycras fuertes para llevar el pene y los testículos hacia atrás para formar la imagen de un vientre femenino.
- Ajustarse firmemente el vientre con cinta de embalaje para que se traslade al pecho y adquiera voluptuosidad femenina; los corsé no tienen el mismo efecto. Por supuesto esta última operación se realiza sólo con vestuarios especiales.

NOTAS

- 1 LGBTI, es el nombre bajo el cual las distintas identidades sexuales (Lesbiana, Gay, Bisexual, Transgénero, Intersexual) se reconocen.
- 2 En este caso, se refería específicamente al gobierno del ex coronel Lucio Gutiérrez.
- 3 El teatro popular se diferencia del espectáculo por la ruptura que este último crea entre el espectáculo y los espectadores, a quienes les asigna un rol pasivo (Boal 2001), como ha ocurrido los últimos 20 años con el concurso de años viejos organizado por el diario Hoy, que atrae a gente disfrazada a la calle Amazonas, pero para permanecer en el papel de observadores.
- 4 Las lloronas eran beatas, santurronas, contratadas para llorar y rogar plegarias por los muertos en los velorios de sociedades conservadoras como la quiteña; su presencia se registra desde el siglo XIX, aunque últimamente parecen haber desaparecido. En base a testimonios de adultos mayores recogidos en el CEAM sabemos que el año viejo parece haber sido parte de la fiesta de Inocentes. La hipótesis de Daniel Moreno es que las *viudas* se iniciaron como la burla de los jóvenes quiteños a las beatas rezanderas en una sociedad muy "curuchupa".
- 5 A pesar de que conozco las críticas al uso de la cultura como palabra y concepto usado por la antropología y aunque podría desechar su uso por el tipo de totalidades que crea (ver Trouillot 2002), su eliminación me parece innecesaria, pues si bien la palabra pudiese ser suprimida, las relaciones sociales que le otorgan sentido no desaparecerían. En su lugar, me parece importante complejizar sus usos en distintos escenarios, aproximándome a la perspectiva gramsciana que no esencializa la cultura sino que la traslada al campo del conflicto, lo cual posee validez teórica y metodológica fundamental.
- 6 La cultura popular y por ende su teatro reconoce como protagonista a un actor no oficial y contra-hegemónico llamado pueblo. Término que si bien reduce y homogeniza a diversos sujetos en posiciones subordinadas, brinda un canal de expresión emotiva que busca representar lo colectivo (Coba 2000).
- 7 Este análisis supone la celebración del Año Viejo como burla a un orden sexuado que define lo masculino y lo femenino como estatus sociales: dominante y subordinado, respectivamente (Ortner 1993). Así, la política oficial responde al orden masculino del mundo social, mientras que su aspecto femenino es el pueblo subordinado; jerarquías de que se encarna en sujetos concretos.
- 8 Según Le Breton (1990), en las culturas populares, el cuerpo ocupa un lugar central, es el apoyo de la vida, vivir consiste en experimentar el mundo a través de lo físico, el cuerpo es percibido como el ser humano mismo, pues la división entre lo físico y lo espiritual es un hecho artificial.
- 9 Me refiero a los insultos de corte sexista como: maricón.
- 10 En este punto, los comentarios de Pia Vera me resultaron sumamente esclarecedores, pues no había profundizado en lo irónico de la inversión popular que busca desgastar los poderes pero que deja a las mujeres fuera de la escena pública.
- 11 Por supuesto, tanto Halloween, Papá Noel requieren un análisis propio, pero no es el propósito de este ensayo.
- 12 Tanto el concurso de años viejos como Halloween, a lo largo de la avenida Amazonas, van desde la avenida Patria hasta la avenida Colón.
- 13 Según investigaciones preliminares de Daniel Moreno, la imagen de la viuda-madre que reclama por el pan de sus hijos obtiene mayor trascendencia a partir de la dictadura de Rodríguez Lara en 1967. Por supuesto, esta puesta en escena se ha ido transformando a través del tiempo.
- 14 Fragmento de *La Paca*, adaptación de Daniel Moreno, s/f.
- 15 <http://www.amnesty.org/library/Index/>. Acceso: 2000.
- 16 Realizo ésta afirmación en base a mi experiencia etnográfica previa en el ex-penal de varones García Moreno en Quito, donde conocí a algunas travestis con quien entablé conversaciones (entre marzo y julio del 2005).
- 17 Testimonio Daniel Moreno, mayo 2007.
- 18 Teatro *Drag* es el espectáculo en que hombres escenifican roles femeninos (*Drag Queen*) y/o mujeres actúan roles masculinos (*Drag King*); cada uno actúa contrariamente a su sexo oficial. Una de las hipótesis de Daniel Moreno es que el teatro *Drag* pudo haber aparecido en las noches de cabaret alemán, en los tiempos de la *belle époque*, cuando los presentadores del espectáculo se maquillaban la cara al estilo de las delicadas *damas* burguesas de finales del siglo XIX.

Actualmente, existen distintos tipos de show, como el "*Drag fashion*" en que muchos cantantes buscan un femenino perfecto. No obstante, en el Dionisio's Café Teatro, Daniel Moreno intenta construir un estilo dramaturgico no del femenino o el masculino perfecto sino una parodia de las identidades rígidas, lo que produce un efecto enigmático, ambiguo, pues siempre estará presente un elemento suelto del sexo socialmente asignado.
- 19 Aquí no me refiero a la acepción común del fetichismo como el placer que se obtiene de los objetos pertenecientes al sexo opuesto, sino a aquella característica que hace parecer que un objeto tiene vida propia, o sea, se auto-produce y por ende encubre su proceso de producción de significados.
- 20 Testimonio de Daniel Moreno, mayo 2007.
- 21 En el Dionisio's la parodia es a cantantes de los años sesenta u ochenta, mujeres maduras que un día fueron famosas, pero que con la edad han perdido su brillo, por ejemplo: Rocío Durcal, Paloma San Basilio, Rocío Jurado. Otro tipo de escenificaciones *Drag* como el "*fashion*", incorporan cantantes de moda que aún son famosas.
- 22 Testimonio Daniel Moreno, Mayo 2007.
- 23 *Ibidem*.

- 24 *Ibíd.*
- 25 Para Hobsbawm (2002) la tradición y la costumbre son cosas diferentes. La tradición es la que tiende a la repetición invariable a cierta oficialización (por ejemplo el concurso de *años viejos* en la Amazonas), la costumbre es también repetición pero en ella operan al mismo tiempo las fuerzas del cambio, de la reinención, de la adaptación, de la memoria, hay inercia, sí, pero no es un lugar estanco.
- 26 Cooperativa de Transportes que comunica a Manabí con el resto de ciudades del país.

BIBLIOGRAFÍA

- Amnistía internacional Ecuador
2000. *Detención arbitraria de travestis*, en: www.amnesty.org/library/Index/
- Boal, Augusto
2001. "Juegos para actores y no actores", Barcelona: Alba Ed.
- Butler, Judith
2001. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós.
- Clifford, James
1995. *Sobre el surrealismo etnográfico*. Ed. Gedisa.
- Coba, Liset
2000. *Haga Negocio Conmigo, un ritual de paso y masculinidad*, Tesis de licenciatura PUCE, Quito.
2004. *Motín y amores en la cárcel del Inca*, Tesis para magíster, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Certau, Michel de
1996. *La invención de lo cotidiano 1: artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- Foucault, Michel
1996. *Historia de la Sexualidad 1: La Voluntad del Saber*, México: Siglo XXI Editores.
- Hall, Stuart
1997. "The work of Representation", en: *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage
- Hobsbawm, Eric
2002. "Introducción, la invención de la Tradición", en: *La invención de la tradición, Hobsbawm y Ranger Invención de la Tradición*, Barcelona: Ed. Crítica.
- Kingman, Eduardo
2004. "Patrimonio, Políticas de la Memoria e Institucionalización de la Cultura", en, *Iconos*, Nro 20, Quito, pp. 26-34.
- Le Bretón, David
1995. *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Marroquín, Enrique
1989. *La cruz mesiánica: Una aproximación al sincretismo católico indígena*, México: Ediciones Palabra.
- Moreno, Daniel
s/f. La Paca, adaptación del texto original para teatro de Gonzalo Rodríguez, Lima-Quito.
- Ortner Sherry y Harriet Whitehead
1993. *"Sexual Meanings: The cultural construction of Gender and Sexuality"*, Cambridge University Press.
- Portelli, Alessandro
1991. "The Dead of Luigi Trastulli: Memory and the Event", en *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories. Form and Meaning in Oral History*, New York: State University of New York Press.
- Rowe William y Vivian Schelling
1993. *Memoria y Modernidad: Cultura Popular en Latinoamérica*, México: Ed. Grijalbo.
- Scott, James
1985. *The weapons of the week: everyday forms of peasant resistance*, New Haven: CT Yale University Press.
- Trouillot, Michel-Rodolphe
2002. "Adieu culture: a new duty arises", en *Anthropology beyond culture*, New York: Richard G. Fox and Barbara King.

10, 11 y 12: A toda edad cabe disfrazarse de viudas. Niños, jóvenes y adultos disfrutan de esta caracterización. Quito, 2006. Fotos 1 y 2: Florencia Luna; foto 3: Jorge Vinuesa G.



10



11



12



Visualidad, estética y poder en los años viejos contemporáneos de Quito y Guayaquil

Carlos Tutivén Román*

Antecedentes¹

Todo empezó en el año 2003, cuando un equipo de investigadores vinculados al Museo Antropológico y Arte Contemporáneo de Guayaquil, interesados por la cultura urbana, nos preguntábamos por algunas prácticas culturales de y en la ciudad que se hayan mantenido en el imaginario colectivo con vitalidad renovada durante décadas, que a pesar de esa continuidad, existiera innovación continua y, que por lo demás, hayan atravesado las fronteras sociales e ideológicas de las diversas colectividades y zonas urbanas de Guayaquil. De haber alguna o muchas, nos preguntábamos si también, podían ser consideradas como prácticas patrimoniales, no en el sentido cosificado del término, sino por el contrario, en el sentido de ser prácticas incorporadas a la cotidianidad del cuerpo social, ya sea por apropiación simbólica, usos o ritualidad. Al poco tiempo de exploración de campo coincidimos en reconocer en los años viejos la práctica social y cultural que respondía afirmativamente a nuestras preguntas, convirtiéndose para nosotros en una especie de prisma antropológico desde el cual podíamos comprender algunos aspectos de la historia de la ciudad, los cambios urbanísticos y sociológicos que la regeneración urbana estaba produciendo en Guayaquil, así como las mutaciones en la esfera pública y en las mentalidades de las distintas generaciones que han elaborado, comprado y consumido años viejos.



2

1: Taller artesanal; elaboración de un año viejo basado en el protagonista de la película animada de Pixar "Shrek". Guayaquil, 2005. Foto: Carlos Tutivén.

2: Taller de años viejos: juguetes, fotos e ilustraciones que sirven de temas para la construcción de monigotes. Guayaquil, 2005. Foto: Carlos Tutivén.

* Sociólogo, profesor e investigador del Departamento de Investigación en Comunicación y Cultura, DICYC de la Universidad Casa Grande de Guayaquil.

Nos referiremos con la expresión años viejos, no sólo al monigote como tal, sino también al conjunto de prácticas sociales, culturales y artesanales que se sostienen y complejizan a partir de un campo de poderes articulados por redes sociales y comunicativas de orden local y transnacional. Estas prácticas, a su vez conllevan expresividades y visualidades determinadas por procesos históricos, económicos y políticos.

Para empezar a delinear un campo de estudio más fructífero que gire en torno a los años viejos he escogido para los casos de Quito y Guayaquil, unos escenarios de significación densa y abigarrada. Tales escenarios, si bien no agotan el fenómeno en su extensión y complejidad, nos aportan una serie de elementos relevantes para el análisis, no sólo de la fiesta en su conjunto, sino de los monigotes y lo que representan sociológica y antropológicamente en el contexto de las transformaciones urbanas, así como sus políticas culturales y sociales concomitantes. Estos escenarios urbanos, en el caso de Guayaquil, son: la calle 6 de Marzo y la zona del suburbio oeste de la ciudad. La primera está localizada en el centro sur de la urbe. Es el lugar de expendio masivo de los monigotes comerciales, producidos a escala pequeña y mediana. En la práctica, esta calle se ha convertido en la heredera pública del concurso de años viejos del diario El Universo (1962–1993), no por que goce de una organización tipo concurso, sino por la espontánea y, otra veces, la planificada concurrencia de miles de visitantes que van a ver y a comprar monigotes exhibidos a lo largo de unas ocho cuadras. Este kilómetro y medio se convierte desde los primeros días de diciembre en un verdadero lugar antropológico e histórico, lleno de la vida y el frenesí de una feria popular. Es una de las pocas calles que quedan en la ciudad para experimentar las intensidades afectivas de un ritual urbano y masivo como los de años ya pasados, en tiempos de regeneración urbana presente. El segundo escenario elegido es la zona del suburbio oeste de Guayaquil, que desde el año 2000, viene sorprendiendo a la ciudadanía y a los medios de comunicación, y a su vez, preocupando a las autoridades municipales y especialmente a los Bomberos, por la instalación de monigotes de hasta 12 metros de alto. Años viejos gigantes que son producto de la asociación juvenil y barrial, en una zona urbanizada casi en su totalidad y habitada por sectores populares a partir de las invasiones de los años cincuenta.

En Quito, hemos elegido el concurso de años viejos de Metrohoy, que desde el 2002 viene organizándolo por acuerdo y encargo del diario Hoy. Éste, a su vez, lo venía organizando desde su misma fundación en el año 1982. El concurso ha ido creciendo con el tiempo a tal punto que es reconocido como una fiesta propia del Quito moderno². Las particularidades de este concurso, los tipos de participantes, las técnicas artesanales y semi industriales practicadas, las temáticas presentadas por las instituciones, empresas privadas y particulares, como el impacto que va obteniendo en el resto de la ciudad y en los artesanos espontáneos de años viejos, lo convierten en un escenario relevante y significativo para lograr algunas comprensiones sobre el fenómeno en ese contexto citadino.

Enfoque y metodología

En el contexto de este trabajo vamos a describir, analizar y reflexionar sobre los años viejos “modernos” desde la experiencia de campo y la etnografía visual³, como desde algunas perspectivas teóricas desarrolladas por los estudios de comunicación, el trabajo documental y algunas lecturas comprensivas de las ciencias sociales que hemos realizado para acercarnos al fenómeno y sus diversas dimensiones sociológicas y antropológicas.

gicas. Nos interesa también explorar las dimensiones políticas y estéticas que atraviesan todo el ritual social identificado colectivamente como las fiestas de Fin de Año, donde los monigotes adquieren una centralidad de máxima relevancia⁴.

Pensamos que los años viejos condensan, como la metáfora lingüística, un anudamiento de fuerzas sociales que atraviesan este “ritual de paso societal” que es el Fin de Año. Anudamiento que jalona, tensa y afloja poderes, discursos y narrativas en lógicas que van de la contradicción a las paradojas, de la complicidad con los poderes dominantes y hegemónicos a la resistencia; de la política instituida a la politicidad instituyente.

Introducción: crónicas para la imaginación urbana

En Guayaquil los años viejos se modernizan a partir del concurso del diario El Universo en el año de 1962. Los señores Raúl Cruz y José Cruz ganaron el concurso con un monigote del presidente José María Velasco Ibarra, construido a partir de una estructura de madera cubierta con papel engomado, pintado en esmalte e incorporando un mecanismo adaptado de las marionetas de cartón que elaboraba José Cruz desde joven –distinto por tanto a la confección marcada por la tradición. Dicho mecanismo consistía en una especie de bisagra que articulaba las mandíbulas del monigote permitiéndole mover los labios inferiores con unas cuerdas. Esta innovación técnica, más la forma de producirlos en un taller ad hoc para ser mostrados en un escenario público⁵, con una temática netamente política, hacen de este suceso un hito de ruptura y continuidad en la casi centenaria tradición de los años viejos en la ciudad.

A partir de entonces, en Guayaquil, a los años viejos se los empieza a reconocer como unos monigotes contruidos en papel, madera y/o cartón, que adoptan formas y figuras alusivas a personajes públicos, reales o de ficción, ligados a sucesos noticiosos de la sociedad de masas, que sobresalieron en el imaginario popular durante el año que termina. Con esto se da comienzo a una especie de esfera pública alternativa al mismo tiempo que a un mercado artesanal en crecimiento⁶.

En términos generales, los llamados años viejos, encarnan una práctica social y cultural en las ciudades de Guayaquil y Quito, que está vivamente presente en el imaginario colectivo de Fin de Año. Parafraseando a Michael de Certeau (1999), los años viejos son una especie de “saber practicado” que ha ido evolucionando a través de la incorporación progresiva de nuevas técnicas de construcción, nuevos materiales, nuevas técnicas de pintura, y nuevos aditivos tecnológicos, que dan como resultados verdaderas obras artesanales, de corte moderno, con un valor patrimonial estimable.

A partir de los años noventa, sobre todo en Guayaquil, los años viejos empiezan a estetizarse y a involucrarse más con los *imágenes*⁷ de las industrias culturales que con los temas de la política pública o las problemáticas sociales. En Quito, en cambio, el concurso de la calle Amazonas comienza modernizado y estilizado desde sus orígenes, pero teniendo como centro todavía a personajes y temáticas públicos. La influencia de las industrias culturales está presente sobre todo en las formalidades estéticas y caricaturescas que adoptan los monigotes más que en los contenidos o la identidad de los mismos. En ambas ciudades los regímenes de producción y consumo también se transforman, inaugurando un nuevo tiempo signado por la com-

binación de una mercantilización extrema del monigote (Guayaquil) o de su escenificación pública empresarial (Quito). Con nuevos usos y resignificaciones de esos mismos *imágenes* industrializados en una insospechada valoración política por parte de algunos sujetos sociales.

Desde un punto de vista sociológico ésta práctica se va constituyendo a partir de redes sociales que involucra a familias enteras, amigos de barrios, artesanos, incluso a microempresarios populares, como un modo de generar ingresos en las precarias economías domésticas. Por otro lado, para los consumidores, los monigotes son objeto de un “culto” muy particular: ellos son paseados en automóviles por la ciudad, exhibidos en ventanas, veredas y esquinas de barrio, son puestos como símbolos en restaurantes, jardines de infante, talleres mecánicos, para el disfrute de automovilistas y transeúntes urbanos. En casos especiales, los mejores monigotes son perennizados untándoles un barniz sellador que los protege de la intemperie, se los guarda, se los colecciona, se los exhibe fuera de temporada, lo que implica, por razones que debemos explorar, un paréntesis, un quiebre en la temporalidad cíclica que desde siempre los ha condenado al fuego purificador. Por otro lado, en Quito, la ciudadanía junto con las instituciones públicas y privadas, las empresas y los gremios, participan de un nuevo ritual urbano enfocado en el Concurso del Metrohoy, en una síntesis que amalgama lo popular con lo empresarial, dándose un nuevo giro al sentido histórico del fin de un ciclo productivo y vital.

Los simbolismos que manifiestan estos muñecos, como las prácticas socioculturales que se generan alrededor de la construcción y consumo de los mismos, traduce significados y valoraciones que permiten leer la mentalidad de una época, de un tiempo y un espacio social. Tensionados estos por ideologías hegemónicas y por actitudes que revelan complicidades y resistencias políticas imbricadas en un lenguaje estético. Lo que muestra la complejidad envuelta en una fiesta que divierte, a la vez que señala los malestares de la urbe, de lo nacional, e incluso de lo global.

Los que llamaremos años viejos posmodernos, es decir, los situados a partir de finales de los años noventa hasta hoy, son una especie de “artesanías-mercancías” de consumo y uso efímero, configuradas y producidas simultáneamente desde y para la sociedad del espectáculo actual⁸. En el fondo se mantiene la tradición ritual que se va transfigurando cada año, lo que permite una especie de continuidad en la ruptura de las formas y los gustos de imagineros y consumidores.

Por último, desde el año 2000 han surgido en la ciudad de Guayaquil unos años viejos gigantes. Construcciones monumentales de hasta 12 metros de altura. No se venden y son producto de la cooperación barrial. En tanto símbolos gregarios, estos gigantes son expresión de una nueva sensibilidad urbana, y de un nuevo uso social del monigote. Revelan otra época, un nuevo sentido de barrio que emerge en tiempos de regeneraciones urbanas y cambios políticos.

De la esfera pública al mercado posmoderno

Llama la atención cómo desde los años noventa del siglo pasado han proliferado en el mercado mundial y particularmente en el mercado de los años viejos –por inferencia en el repertorio de los imagineros populares–, los personajes de las industrias culturales como son los dibujos animados, los héroes y antihéroes del

manga japonés, las estrellas de las telenovelas o del deporte mundial. Esta sobreabundancia de personajes mediáticos está a tono con las hegemonías visuales del mundo global, que han venido desplazando, en veinte años, intensiva y progresivamente, a otras figuras más tradicionales como fueron Juan Pueblo⁹ y Condorito, para Guayaquil, Evaristo en Quito, el diablo o figuras de políticos populares o incluso simplemente de “viejos” en todo el Ecuador. Esta nueva visibilidad ha implicando, no sólo el desplazamiento de esos personajes tradicionales del mercado y del escenario público, sino que además, representa una mutación del sentido mismo de lo público.

En otras palabras, lo que ha venido gestándose en los últimos veinte años es una metamorfosis de lo público, entendido clásicamente como el espacio de producción y reproducción del sentido de lo común, del nosotros, de lo popular o de lo público imaginado como lo publicitado, es decir, lo reconocido como familiar por visto y consumido mediáticamente. Ya no lo público que nos atañe por tener una vida compartida, socializada, entramada, interesada desde las posiciones que adoptamos en la sociedad civil, sino lo público ubicado por lo que se muestra, se enseña e identifica en la pantalla, en la prensa, como figura pública, porque sale publicitada en la TV o en el cine, las revistas del corazón o de la farándula. Lo público afamado, un semblante sin contenido.

Este hecho evidencia un fenómeno muy complejo e importante para ser analizado y comprendido, que no se agota interpretándolo de un modo apocalíptico, como lo hacían los críticos de la *pop culture* de los años setentas o satanizando la cultura de masas o la popular bajo los imperativos e ideales críticos de la ilustración. Se requiere más bien de un abordaje comunicacional y antropológico que logre atender las variaciones groseras y sutiles del sentido social de las prácticas culturales. Sentidos que vienen permeándose de los *imagos* de la globalización y que van generando nuevas narrativas visuales que se consolidan en verdaderos regímenes materiales para la producción y reproducción de las tradiciones urbano populares. Pues, lo que llamamos popularmente años viejos, evidencian, el pasar de los cambios, las transformaciones del sentido urbano de lo cultural y de lo social político en el imaginario, donde también se van articulando afectos, pasiones, sensibilidades y valoraciones obtenidas y asimiladas en el año que termina.

Por ello es de cabal importancia resaltar cómo desde mediados de los años noventa viene observándose en la elaboración de los monigotes, en su valoración y aprecio por consumidores y comentaristas espontáneos de la urbe, una tendencia preciosista o detallista, tanto en el uso de nuevos materiales, como en el acabado formal de los monigotes. Esta tendencia se encarna con más fuerza a partir del año 2000 con la incorporación a este mercado de producción popular, de jóvenes grafiteros, egresados de bellas artes, hijos de artesanos tradicionales consumidores de cómics y video juegos. Además de la incorporación de niños y jóvenes de barrios populares que construyen años viejos gigantes sin fines de lucro. Esta nueva fuerza laboral sabe pintar con estencil y aerógrafos los detalles estéticos más precisos y preciosos de sus personajes y héroes, colocan sombras que dan profundidad a los rostros de sus cabezas y los diseñan y construyen con materiales de una consistencia admirable. Este afán por el acabado final preciosista, la adopción irrestricta de temáticas y figuras vinculadas al cine de acción juvenil, es lo que nos lleva a enfocar el tema desde una perspectiva de análisis cultural centrado en la expresividad estética.

La dimensión estética es crucial a la hora de analizar los años viejos como bienes culturales en tiempos globalizados. La mirada estética nos plantea la relación, siempre problemática, entre formas, sensibilidad

social y recepción. Será en la recepción y los usos donde las formas y las sensibilidades se juegan la posible resignificación de los mensajes y los textos, por medio de una subjetividad que construye una lectura cultural y un tiempo propios. Será esa lectura estética pero resignificada la que se devuelva en los años viejos posmodernizados. Esta perspectiva se justifica también por el tipo de demanda espectacularizada que se hace de los monigotes comerciales en Guayaquil y también en los que se muestran y concursan en la avenida Amazonas de Quito. La dimensión estética, por lo tanto, nos invita a reflexionar sobre el sentido transfigurado de lo cultural-ritual, tomando en cuenta los lenguajes expresivos, sus artilugios y puestas en escena, donde el color y la forma se combinan con sentires y opiniones, malestares y humores de la vida urbana contemporánea.

De lo público a los públicos

Poco sobrevive del antiguo ritual que dictaba hacer un muñeco con ropas viejas rellenas de aserrín, papel o viruta, coronadas con una careta de viejo, con pelo y barba canosa. Aquel muñeco cosido entre los niños, los jóvenes y la abuela o la madre de familia generalmente, simbolizaba al año que terminaba. La vejez de su rostro representaba el agotamiento del calendario, no había más vueltas que darle. Sin embargo, desde que los monigotes se empezaron a hacer con cartón y madera, su identidad mutó de significado. Las caretas crecieron a cabezales tridimensionales o mascarones y los temas e identidades se multiplicaron, especialmente hacia personajes políticos. En conjunto, empezaron a representar, no tanto el año genérico, como a personajes que se destacaron por buenas o malas razones en el año que moría.

Los años sesenta vieron nacer un tipo de años viejos que se mostraba en tarimas altas, fabricadas para lograr un efecto de escenario, de pulpito o de balcón, logrando una visibilidad concentrada y atenta, ocupando un lugar de importancia en las esquinas de los barrios populares de Guayaquil y Quito. La “galladas” (Guayaquil) y las “jorgas” (Quito) organizaban fiestas con ánimo competitivo, lo que incidió tanto en la calidad de la manufactura de los monigotes, como en el ingenio de las escenas o *sketch* representados en esas tarimas. Mientras más punzante se mostraba la escena representada con muñecos dialogando, con frases y leyendas alusivas a una temática general, más espectáculo ofrecía a los curiosos y visitantes de otras zonas urbanas. Si el tema era político, más divertía. Esta práctica se empezó a observar no sólo en los barrios sino también en las instituciones civiles de la sociedad como los clubes sociales, deportivos y universidades. Y en las públicas como los bomberos, los marinos, el ejército y la policía. En estas últimas, fueron siempre los “subalternos” quienes llevaban adelante la elaboración de los monigotes con creatividad y humor y fueron ellos los que forjaron la tradición institucional hasta los años ochenta. Sin embargo esta práctica dejó de efectuarse por mandatos jerárquicos al interior de esas instituciones, hasta llegar, como en el caso de los bomberos, a ser tajantemente prohibidos por ser considerados una potencial amenaza a la “seguridad” de la ciudad.

Los años viejos puestos en escena pública en los barrios y en las instituciones entre los años sesenta y setenta comenzaron a crear y a evidenciar simbólicamente un espacio para la representación social¹⁰ de lo pensado e imaginado¹¹ por el pueblo¹². Escenario donde la catarsis colectiva encontró un fuelle para expresarse a través de formas simbólicas cargadas de ironía, parodia y sátira caricaturesca. Comenzó a configu-

rarse una esfera pública alternativa, festiva pero cargada de simbolismos críticos a la usanza popular. El concurso del diario El Universo en Guayaquil así como el de ILEPSA o el de diario Hoy confirmaron esta tendencia, consolidando este nuevo espacio social donde el monigote del Año Viejo es el protagonista principal.

En el caso de Guayaquil, el concurso auspiciado por El Universo empezó en el año 1962 y terminó en 1993. Con el tiempo, el concurso fue consagrando a las calles del Malecón Simón Bolívar, el Boulevard 9 de Octubre y Lorenzo de Garaycoa, como los escenarios más significativos de esta fiesta-concurso. Los gremios, asociaciones, barriadas, instituciones y artesanos fueron los actores de esta nueva agenda pública que simbolizaban los años viejos. El concurso organizado por el diario fue un verdadero catalizador de la expresión popular, un amplificador de su impacto en el imaginario colectivo, a tal punto, que las sensibilidades conservadoras y los poderes políticos de turno empezaban a resentirse, a cuidarse, a estar en guardia y a la defensiva. Los públicos masivos acudían a tropel, en verdaderas marejadas humanas, a verlos, comentarlos, gozarlos y criticarlos.

Con estas mismas características sociológicas se realizaron en Quito a partir de 1963 concursos de años viejos, el primero organizado por el Consejo Municipal en 1963. En 1964 el concurso es organizado por ILEPSA hasta 1968 y más tarde en 1974 por el Canal 8 y Últimas Noticias¹³. En estos concursos a excepción del último no definían un espacio de concentración urbana y lo que se daba era una especie de esfera pública difusa y esparcida vinculada a las dinámicas barriales. Estos primeros concursos dan la pauta en Quito para ubicar una intensificación en la formación de esfera pública popular. En estos concursos al igual que sucedía con el auspiciado por El Universo en Guayaquil, las marcas de algunos productos de consumo popular no perdieron la oportunidad de acompañar esta verdadera feria del humor satírico y, de este modo, empezar a pautar y a premiar a los ganadores. Su presencia estaba, sin embargo, perfectamente mimetizada con el entorno, acompañando a los monigotes y a los concursantes sin imponerse a la fiesta, ni ser el centro de la atención, como sí es ahora uno de los objetivos en el concurso de Metrohoy en la capital.

En los años sesenta los sectores populares urbanos no podían acceder a los espacios donde se generaban las “opiniones publicadas”, pero sí podían acceder a las primeras planas de los diarios gracias a los años viejos. Era un privilegio estar presentes en la fiesta de Fin de Año del barrio con un muñeco alusivo, lo mismo pasaba en los bajos de las veredas de las instituciones donde se trabajaba, y mejor aún presentes en las calles de los concursos por su escenificación pública. Por entrevistas realizadas a los protagonistas de aquella época que aún viven, la motivación para concursar se nutría de una especie de doble estímulo, el económico –que venía acompañado de otros premios como latas de conservas, champaña comercial, y otros productos domésticos–, y el simbólico, que se podía observar en el estatus que lograban los vencedores en sus barrios y comunidades. Estos concursos permitían acceder a una fama muy especial, ya que la competencia exigía demostrar entre ellos quién tenía la mejor técnica e innovación, la temática más original, la más lúdica, la mejor armada, la más directa y cómica a la vez.

La puesta en escena de los monigotes de los concursos y los barrios implicaba una serie de elementos y condiciones que ahora se han perdido. Los monigotes no estaban aislados, se los mostraba en relación a otros monigotes, dialogando, exhortando, anunciando o denunciando temáticas de corte político, social y

cultural. Los muñecos no se exhibían individualmente sino en un contexto dramático, casi teatral y paródico, donde existían personajes principales y secundarios, diálogos escritos en cartulinas a semejanza de las burbujas de las tiras cómicas o de una caricatura política, e interactuaban sugiriendo movimientos dinámicos, con efectos especiales rústicos, pero efectivos. Al fondo de la tarima una pared de corte escenográfico contextualizaba el decorado con grafismos y luces, dando al ambiente un tono espectacular en el que flotaban unos mensajes de interés público para el gozo de los espectadores. Se podían observar los viajes espaciales de los Apolos XI y XII, un episodio de la Guerra Fría, un “negociado” entre funcionarios, un escándalo mediático o los resultados del campeonato nacional de fútbol. Pero los temas que sin discusión se llevaban los mejores aplausos y generaban las más intensas expectativas eran los políticos. Los presidentes y los alcaldes, Velasco Ibarra y Don Assad Bucaram o Gustavo Herdoiza “El maestro Juanito”; los candidatos de alguna reñida elección, los prefectos y diputados.

La asistencia a estas “instalaciones populares” era masiva y su cobertura mediática, especialmente para los concursos, exuberante, con titulares de media página a página completa. Los habitantes de estas ciudades recorrían una a una estas tarimas, viendo todo un abanico de temas y tópicos relacionados con la vida del año que fenecía. Se podía sentir como las calles se convertían en verdaderas tribunas populares donde las masas podían regodearse de sus líderes políticos o de sus coetáneos. La fiesta del Año Viejo en su conjunto ofrecía a los más reflexivos una oportunidad para socializar, recordar, brindar, hacer balances del año, compensar afectos y sacar conclusiones. No por casualidad algunos políticos de la época tenían ser retratados por los artesanos o ridiculizados por los grupos barriales que esperaban el concurso para expresarse. No faltaron en nuestras entrevistas algunas declaraciones donde se nos contaba: “ [...] en algunas noches los guardaespaldas de ciertos políticos pasaban por los talleres amenazándonos, o simplemente los ‘roba burros’ entraban a nuestros patios y bodegas y violentamente sacaban nuestros monigotes y los destruían, o se los llevaban en camionetas”¹⁴.

Es de destacar que, si bien había un claro dominio de los temas políticos y sociales en los concursos, ya en el temprano año de 1964 irrumpe en el concurso de El Universo una temática que a la postre dominará hasta el hartazgo la imaginería popular de los artesanos y consumidores de los “viejos”: los personajes de las industrias culturales del entretenimiento.

En 1964, a pesar del predominio de los “sketches” políticos, se produce un interesante acercamiento a ciertos temas que no habían sido tratados hasta ese momento: el mundo de la farándula aparece en escena con una representación de Los Beatles en plena “tocada”; y el primer “monstruo” del aún no tan influyente poder mediático: un cíclope con los brazos alzados, elevando la esfera terraquea, en actitud feroz¹⁵.

Según se lee en el artículo de Ángel Emilio Hidalgo publicado en este mismo libro, el público admiró asombrado estas estampas que fueron el deleite de niños y niñas especialmente. Es importante tomar nota de este acontecimiento puntual, porque esta demanda infantil va a detonar, unos años más tarde, en una especie de norma obligada para la oferta de monigotes y caretas. Podemos ver que los niños se van convirtiendo en el actor más influyente para la compra de años viejos. Esto generó otro escenario menos politizado y

más comercial, más de cultura de masas que de cultura popular¹⁶, menos ciudadano y más aparentemente banal. Para que este desplazamiento se produzca fue necesario un giro paulatino de la significación de los años viejos en el imaginario colectivo. Este giro comenzó en Guayaquil por varias razones. En primer lugar, la terminación –por motivos no muy claros¹⁷– del concurso del diario El Universo en el año 1993. Lo que agotó, en segundo lugar, territorial y simbólicamente este espacio o esfera alternativa de opinión popular. En tercer lugar, desde 1992 la ciudad viene protagonizando, de modo irreversible, un proceso de modernización urbana que conlleva hasta la fecha, una serie de reformas en las normativas y ordenanzas municipales que facilitaron a los gestores de este proyecto, llamado de regeneración urbana, una serie de cambios físicos, arquitectónicos, funcionales y de control social en la ciudad. Una nueva política urbana se impuso en el espacio y en el imaginario. La racionalización del territorio y las prácticas ciudadinas, el orden, la eficacia, la escenografía ornamental, entre otros, fueron y son algunos de los valores de esta política administrativa y cultural. Todo lo que pueda salirse del control y del orden planificado es y debe ser evitado.

Si bien el concurso de El Universo estaba planificado, no tenía, ni le interesaba, por razones ideológicas o por simple inadvertencia, un control excesivo sobre las prácticas espontáneas de la festividad. El discurso del orden y la seguridad aún no existían –como sí se hará presente en el concurso actualmente organizado en Quito. No había tampoco una preocupación sobre el cuidado del inmobiliario urbano, que dicho sea de paso, empezaba, con el tiempo y por descuido de las administraciones municipales, a desgastarse y arruinarse. En cuarto lugar, las condiciones de la economía y la geopolítica estaban cambiando a las ciudades. De la Guerra Fría al muro de Berlín; de la crisis de los estados nacionales a las sociedades civiles mercantilizadas, de la producción endógena a la inversión extranjera; del “nuevo hombre” que animaba las retóricas de los discursos revolucionarios al hombre unidimensional que predijera Marcuse; de la ciudad subdesarrollada y dependiente a la ciudad informacional y turística.

Estas nuevas condiciones terminaron de minar o socavar el concurso y su ritualidad de fiesta popular, así como las motivaciones y los entusiasmos relacionados. Sin embargo, lo más importante que trajo aparejado estas nuevas condiciones sociológicas fue el cambio en las percepciones o representaciones sociales del simbolismo mismo del monigote. Se fue transformando, en veinte años, de un monigote politizado, dialogante, ingenioso, satírico, irreverente, en un monigote aislado e individualista, sin contexto ni problemática, sin diálogo e interacción y con un humor infantilizado. En definitiva, sin un protagonismo que no sea el que se logra de la copia o mimesis del espectáculo industrial mediatizado. Las estrellas de la farándula global, los cómics, las estrellas del cine, la televisión y el deporte, los dibujos animados, entre otros, serán los nuevos invitados al festín de Fin de Año.

De este modo es importante señalar cómo se fue imponiendo una motivación comercial en los actuales “artesanos del papel”, que ha desplazado o minimizado –sobre el fondo de la tradición misma– los intereses populares y públicos de una ciudadanía subalterna que se expuso a mediados del siglo XX en el famoso concurso del diario El Universo y en los concursos de Quito. Estos intereses fueron caracterizados y expresados en términos de crítica social, política económica y expuesta en un estilo paródico y satírico. Los de hoy parecen ser los intereses de una ciudadanía constituida exclusivamente desde estimulaciones netamente económicas, recreada en los consumos culturales de la industria masiva del entretenimiento, que supondrían, a la vez, afectos, actitudes y despolitizaciones correspondientes a estos procesos.



3



4



5

Las preguntas que nos hacemos a partir de aquí son: ¿Hay alguna clase inédita de “politicidad” expresada en estos posmodernizados años viejos de fines de siglo y comienzo del XXI? ¿Ha desaparecido esa esfera pública popular generada desde la visibilidad de los años viejos de antaño? ¿Hay una nueva esfera pública? ¿Cuál sería su particularidad significativa?

La estetización de lo político en la mercantilización de las formas y los gustos

Según Jesús Martín-Barbero (1982), las masas urbanas latinoamericanas entran a la modernidad, no desde la cultura letrada, sino de la mano de la cultura audiovisual. Las mayorías se apropian de la modernidad sin dejar su cultura oral y tradicional, transformándola en una oralidad secundaria, esto es, gramaticalizada por los dispositivos y la sintaxis de la radio, el cine y la televisión. Desde este enfoque, la textualidad de los años viejos se puede leer como una síntesis entre las tradiciones que corren de fondo, pero gramaticalizadas o articuladas con los dispositivos y las sensibilidades del audio visual y el multimedia, donde la ciudad es el escenario mediador de su circulación, comunicación, consumo.

Desde una perspectiva histórica plana, es decir, lineal, se puede pensar que se ha venido dando una despolitización progresiva del discurso social como de las puestas en escenas de los años viejos, claramente desde el período que va de 1990 al 2007. El monigote que empieza a aparecer a comienzos de los noventa es diferente al “clásico” monigote de la “era pública”. El “nuevo” monigote emerge bajo el cruce de varios condicionantes sociológicos que dan como resultado otra configuración del sentido antropológico de la práctica social y ritual, como de las tecnologías de la producción artesanal y de los significados del consumo adheridos a él. Para ir reconstruyendo esta mutación cualitativa en los significados adscritos al monigote, al consumo, y a su puesta en escena contemporánea en Guayaquil, primero debemos describir brevemente el cambio ambiental que sufren todas estas variables luego de 1993.

Transformaciones de la visibilidad: La calle 6 de Marzo

Cuando deja de reproducirse el concurso anual del diario El Universo, se extinguen también el espacio de visibilidad popular que había generado. Pasa a posicionarse, de a poco, la calle 6 de Marzo, localizada en los perímetros del centro sur de la ciudad, como el nuevo espacio de visibilidad. Desde los años setenta, esta calle es el lugar donde muchas familias trabajan en la producción de caretas y monigotes ya sea en talleres artesanales, talleres mecánicos, patios interiores o sus propios hogares. La categoría “unidad doméstica de producción” puede aplicarse a estos espacios y lugares donde se fabrican, elaboran y manufacturan los años viejos.

Los talleres de la calle 6 de Marzo secaban sus muñecos al sol en las veredas. Al estar a la intemperie estos trabajos, las veredas y posteriormente toda la calle se convirtieron en una vitrina tácita para los cientos y luego miles de monigotes hechos con diversas facturas y acabados, tamaños y precios. De a poco, el consumidor de años viejos fue descubriendo la calle, visitándola cada 30 o 31 de diciembre. Las familias iban a pie o en auto a ver la oferta y las novedades. En pocos años esta calle dejó de ser una especie de trastien-

3: Calle 6 de Marzo, lugar donde se concentra la comercialización de años viejos. Guayaquil, 2005. Foto: Xavier Blum.

4: Kiss, banda norteamericana de heavy metal. Guayaquil, 2004. Foto: Carlos Tutivén.

5: Demonio de Tasmania, personaje de caricaturas de la Warner Brothers, trabajado por Cristian Pazmiño un artesano del papel. Guayaquil, 2004. Foto: Carlos Tutivén.

da de los año viejo públicos y pasó a ser la principal arteria urbana para la visibilidad, comercialización y producción del monigote; a tal punto que, cada año, los distintos medios de comunicación visual y escritos la visitan, ya sea para denunciar rutinariamente el alza anual de los precios, como para incursionar levemente en las vidas de sus actores, aquellos que están detrás de las tramoyas del nuevo espectáculo: los artesanos.

Este carácter fuertemente comercial que adoptó la calle, cincelará una impronta indeleble en la imagería y las motivaciones de los artesanos de casi toda la ciudad. Desde mediados de diciembre, la mayoría de fabricantes buscan alquilar u ocupar un lugar ahí. Lo que se privilegia es la rentabilidad sobre cualquier contenido de poco interés. Indagando en los tópicos y temas que más conocen y disfrutan las masas, los artesanos encontrarán en las figuras creadas por las industrias culturales del entretenimiento su “agosto”.

En esta época, la sociedad moderna guayaquileña está reconstituyéndose a partir de una nueva lógica urbanística caracterizada funcionalmente por las redes telemáticas de información y comunicación, penetración agresiva de las mercancías chinas, multiplicación de los centros comerciales, ensalzamiento de la retórica turística y una economía dolarizada desde 1999 centrada en los servicios, publicidad asfixiante, prestamos bancarios y crediticios. Todo esto combinado con la escasez de empleo, dependencia casi total de las multinacionales y la inversión extranjera y con una administración municipal centralizada en el discurso de la eficiencia. Este panorama se tradujo en la vida cotidiana del habitante urbano como un drama soft posmoderno, donde la tragedia no se vive como tragedia y la banalidad se sufre como catástrofe. Inmerso en la cultura simulacro del capitalismo líquido¹⁸, el sujeto popular urbano guayaquileño sufre las penurias de su precaria condición material. Al mismo tiempo, tiene la sensación de participar de la “cosa pública–publicada” por la visualidad exuberante que los medios, la propaganda, las vitrinas y los letreros, el mobiliario urbano y las nuevas postales de la regeneración que se ofrecen a sus sentidos y apetencias. Según algunos autores especializados en los estudios sobre visualidad y ciudad (Lynch 1998), la visualidad urbana de finales del siglo pasado y comienzos de este ha adquirido un poder simbólico sobre la identidad, la subjetividad y sus espacios de interacción.

Las ciudades posmodernizadas de Latinoamérica están siendo diseñadas y reconstruidas desde la intervención planificada de su visualidad arquitectónica, expresada en un estilo transnacional entre aséptico y fotogénico, con la finalidad –no siempre manifiesta– de producir emociones y adherencias empáticas a las políticas y los servicios de la regeneración en marcha. Estas estrategias biopolíticas¹⁹ operan desde la espacialidad estetizada de la urbe y desde la subjetividad de los habitantes urbanos que han introyectado esta visualidad arquitectónica sin enjuiciarla críticamente. Pero sobre todo, operan gracias al reencantamiento de esos mismos espacios. Quedan así legitimados los criterios del gusto y uso público del espacio en las conductas disciplinadas del cuerpo y en la represión del antojo. Las ciudades estetizadas logran crear, en el entorno social del sujeto, una fuerza identificatoria capaz de generar un sentimiento de identidad favorable a los espacios que habitan, anulándose comportamientos de resistencia política cultural, al ser sólo traducidos, gracias a la empatía visual, en gestos de un malestar culposos.

La creación popular no fue inmune a este proceso urbanístico “glocal”. De la producción de sentido político, paródico y satírico de los años viejos pasados, emanado de las representaciones sociales compartidas en

6: Clones de un molde “original” del hombre piedra, uno de los personajes del cómic “Los cuatro fantásticos”. Guayaquil, 2005. Foto: Carlos Tutivén.

7: Alvarito y Chávez entre Sherk, Wilma Salgado y una diva de la tecno cumbia, monigotes de venta en la calle 6 de Marzo. Guayaquil, 2005. Foto: Carlos Tutivén.

8: Monigote de Ronaldinho elaborado por el “Chino” Gastón. Guayaquil, 2006. Foto: Xavier Blum.



6



7



8

un contexto antagónico, típico de las décadas del sesenta, setenta y ochenta, se pasó a un proceso de reconversión simbólica, donde la creación popular urbana ha ido adecuando a la nueva lógica urbana, hasta llegar a una apropiación cuasi total de su significación. Digo cuasi total, porque a pesar de que las formas emuladas del espectáculo son un patrón común en los monigotes comerciales, hay en sus sub-textos formas de resistencia por reconocer, las cuales obedecen a otras lógicas y tácticas de reconocimiento social y de subjetivización²⁰.

La videocultura en los años viejos

Hay otra visualidad a tomar en cuenta en esta reconversión simbólica de los años viejos posmodernos. Se trata de la visualidad lograda por el valor otorgado a la iconización de la sociedad informacional actual. Según el filósofo y crítico de arte español José Luis Brea (2004) refiriéndose a la estetización de las sociedades occidentales contemporáneas dice:

La referencia a la “estetización de las sociedades actuales” designa en efecto “el tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extra-estética, al mundo de vida, a aquella que es definida tout court como la realidad, contrapuesta de esta manera al mundo de la belleza y el arte” (Salizzoni).

La posición más extremada en cuanto a esta problemática considera que ese proceso de “estetización” está ya plenamente cumplido, –dando por hecho entonces que “el propio modelo de experiencia está caracterizado estéticamente”, e incluso que “la propia realidad en sus estructuras profundas se convierte en múltiple juego estético”, corroborando de esa forma las tesis de una ontologización débil de nuestro presente epocal.

De este diagnóstico se deduce que la experiencia subjetiva se produce y reproduce estéticamente, como las prácticas que movilizan y expresan esa subjetividad. Dichas prácticas, en el caso de los años viejos, se definen en buena medida, por la tecnificación de los procedimientos constructivos y por los acabados puntillosos y detallistas de los monigotes más actuales. Según Brea (2004), la estetización de la existencia que planea en el horizonte mundano, no resultó tanto una forma emancipatoria cuanto una nueva forma de dominio basado en la tecno-ciencia:

Este mundo “estetizado” y débilmente definido, carente de consistencia alguna en la que asentar algún principio firme de valoración de las prácticas –tanto estéticas como éticas, y aún especulativas– es el mundo postmoderno, el mundo de la poshistoria, un mundo en el que el hombre habría perdido ya cualquier posibilidad de establecer su propio proyecto por encima de la determinación del complejo de la tecnociencia, en el que la engañosa seducción del “todo vale” habría arrojado al hombre a los brazos inclementes de la única determinación cuyo potencial se mantendría intacto: el de la propia racionalidad instrumental del tejido económico-productivo.

Tecno-ciencia que transita por los poros de la sociedad a través de los sistemas expertos²¹ posmodernos de las industrias de la imagen, el diseño y la publicidad. Si bien los artesanos populares de los años viejos

no son directos agentes de estos sistemas expertos, sus prácticas y valoraciones —especialmente entre los más jóvenes—, empiezan a configurarse desde esta neo matriz a través del consumo de video juegos, películas piratas, *gadgets* de origen chino, juguetes articulados y mecánicos, prensa, farándula, y los más sofisticados de la *internet* y celulares multimedia. En la globalización de los imaginarios, los años viejos son el resultado de una apropiación desigual de los bienes culturales que el capitalismo posfordista hace circular por su multidimensional sistema comunicativo.

Por lo tanto, la matriz originaria de la sociabilidad y la representación social de la que anteriormente se alimentaba la producción de los monigotes no queda ya vinculada a la vida sociopolítica directa de la urbe, sino que está mediada e hipotecada a los imaginarios colectivos del consumo estetizado de las industrias culturales, donde “lo virtual es la forma de darse el ser de lo real” (Brea 2004)²².

En las entrevistas de campo efectuadas a los artesanos especializados en “muñecos posmodernizados”, es decir, estetizados y temáticamente vinculados a los personajes del espectáculo creados de las industrias culturales, se pudo observar con facilidad la fuente de inspiración de sus diseños. Cuando le preguntamos a los artesanos líderes de la producción a mediana escala de monigotes de dónde extraen los temas y tópicos que definirán los personajes de moda que van a elaborar y a ofrecer ese año, nos daban algunas de estas respuestas: “*de las visitas a las jugueterías, y de los juguetes de mis hijos*”, “*de los programas de televisión que los chicos ven*”, “*de las cajas de video juego*”, “*de las revistas y carteleros de los cines que salen en el diario [...] por ahí*”²³.

El cruce de condicionamientos sociológicos con la continua demanda creada a partir de un mercado-espectáculo hegemónico, al que se suma la privatización de los espacios públicos y la individuación hedonista del consumo cultural, ha dado como resultado una producción tipo pequeña industria de un “monigote-mercancía” que tiene características *sui generis*. El muñeco de estos tiempos neoliberales, será un muñeco atractivo visualmente, tecnificado en su producción, estetizado en sus formas y acabados, experimental en algunos sentidos (algunos están hechos para colgar de un tumbado), híbrido en otros (muñecos que poseen prótesis tecnológicas), solipsista comunicacionalmente (no se los exhibe teniendo un “diálogos” con otros), y aparentemente, un perfecto autista político (no se queja, no protesta, no denuncia, tampoco ironiza o se burla).

¿Se han despolitizados los años viejos?

¿Qué significados están presentes en el hecho de que se ha producido un cambio radical entre el año viejo “público”, cuya apariencia consistía en la máscara de un viejo anónimo, sentado en una silla desvencijada, con puro y trago de por medio, simbolizando el sentido cíclico y renovador del tiempo, para luego ser quemado en un ritual de despedida memoriosa y catártica? ¿Qué nos dice la actual “infantilización” de los años viejos derivada de sus aspectos iconográficos? ¿Han perdido poder de símbolo? ¿Está todavía presente una dimensión política en los nuevos años viejos como la tenían hace treinta años? Expresado en términos psicoanalíticos: ¿Por qué se produjo esta transformación que va de los sentidos a los semblantes? O parafraseando al filósofo y psicoanalista Giorgio Agamben (2000): ¿Nos hemos quedados sólo con medios pero sin fines?

Desde cierta exterioridad epidérmica y superficial se puede colegir que la puesta en escena de los años viejos modernizados de los años sesenta y setenta, situados en la política, la economía y la cultura local, cambió notablemente en Guayaquil con los monigotes posmodernizados de los noventa; cuyo marco de valoración es ahora el ofrecido por las industrias mediáticas del entretenimiento, con todo el sentido banal y frívolo que pueden llegar a tener; más todo el peso que la comercialización y mercantilización que conllevan para el usuario. Pero, ¿es así? ¿Expresa esta mutación del ambiente cultural un debilitamiento irrecuperable de los sentidos de pertenencia al tejido social y humano? ¿Reina sin escrúpulos en la subjetividad de las personas el modelo de una cultura-mercado?

Durante los años que hemos observado, dialogado, cuestionado y registrado en video a los “artesanos del papel” de tres generaciones de la calle 6 de marzo y de haber compartido sus espacios de trabajo y vida, sus interacciones con clientes, amigos y familiares, podemos afirmar que existen por lo menos dos actitudes básicas con respecto a sus obras. La primera actitud es la de manufacturar monigotes comerciales para la venta, para ganarse unos dólares, lo que para algunos significa un alivio económico por unos cuantos meses. La otra actitud es subterránea. Por debajo de su trabajo manifiesto, hay unos pensamientos y unas emociones ligados al descontento, al coraje, a la carestía de la vida. En los más veteranos pervive un sentimiento cuasi amargo de que la tradición de los años viejos, como la ciudad misma, se están muriendo tal como ellos la vivieron. Hay nostalgia y resignación. No hay alienación en el presentismo, hay fisuras hechas de recuerdos y evocaciones.

Pero en los más jóvenes la situación es de lo más interesante. Ellos son jóvenes populares urbanos de la generación @. Sus filiaciones simbólicas no están pauperizadas. Vienen del *Hip-hop* suburbano, del *Regue*, del *graffiti* y la patineta, de los talleres de *tunning* donde se personalizan motos y autos para la distinción simbólica, de las bandas roqueras, del dibujo y el diseño de cómics y *mangas*. Algunos son surfistas, otros diseñadores de gorras y camisetas. Estos chicos se mueven entre los territorios urbanos y los consumos de modas, lenguajes y sistemas de representación posmodernos. Disfrutan de un encebollado a la vez que se hallan conectados a sus mp3. Interrogados sobre sus prácticas y sus obras esculturales comentaban: *“Hulk, ¡es la furia que llevamos dentro!”*, *“El hombre piedra es muy especial. Por fuera es un monstruo, como nosotros cuando estamos cabreados. Pero por dentro sufre y es buen tipo, pero eso no ve la gente”*. *“Me gusta Spider Man porque el pana es ágil, rápido, no se enreda. ¡Como hay que ser en esta vida!”*²⁴. Así mismo, los muchachos del suburbio oeste de Guayaquil que construyen los gigantes, también manifestaron opiniones del mismo talante: *“Todos los poderes que tienen estos personajes los llevamos dentro, pertenecen a la pandilla, a nuestro barrio”*. *“Como King Kong, si nos quieren avasallar, respondemos”*²⁵.

Estas respuestas y comentarios revelan otra dimensión del fenómeno: *“Ganar un billete nunca está de más”, dicen, “pero nuestros muñecos son obras de arte que enseñan lo que somos y lo que pensamos del mundo”*. Para estos muchachos la práctica de hacer años viejos les significa un empoderamiento que hibridiza economía popular con pasiones subterráneas. No son sujetos de la política ortodoxa, son actores de una política situada en la vida diaria, en la lucha diaria, en la cotidianidad. Al preguntarles por qué no hacían muñecos políticos, nos respondían gesticulando con las manos: *“Hacerlos es premiarlos. Y esos hijos de putas no se merecen nada. Hay que castigarlos. No pierdo mi tiempo. Por eso prefiero hacer Hulkes. En esto nos hemos convertido, ¡en el hombre increíble! Me dan más billete y a la vez expreso mi cabreadera”*²⁶.

Contrario a lo que parece, aquí no hay infantilización del monigote. Los que hemos venido llamando monigotes posmodernos o como los llaman algunos consumidores juveniles: los hi-tech, son en verdad piezas que simbolizan los desplazamientos de la política del orden público institucional, al orden –que no es exacto llamar privado– de la cotidianidad rebelde de algunos jóvenes urbanos que resisten y a la vez se relacionan con los poderes, jugando con ellos pero también sintiendo su carga opresiva.

Sin pruebas todavía que alcancen, vemos en esta parcela de la fenomenología de los años viejos, una especie de trabajo inmaterial (Hardt y Negri 2000) que alimenta resistencias repartidas difusamente, pero actuan-tes en el momento preciso. Es curioso, pero cuando participábamos de un regateo en los precios de estos costosos muñecos tecnificados y estetizados, los artesanos juveniles grafiteros, no cedían mucho, casi nada. Valoraban tanto su trabajo como las pulsiones que los habían creado.

Guayaquil: del original a la serie

El sentido de lo auténtico y lo genuino en materia de años viejos posmodernos, no tiene nada que ver con lo irreplicable, exclusivo y único. No hay aura que se degrade por la reproducción técnica. Lo original lo constituyen algunos rasgos y gestos inaprensibles aunque presentes en la ideación de los monigotes y su elaboración. Los propios artesanos llaman original a la mimesis perfecta de un modelo icónico materializado en un juguete, un cromó, una foto. La originalidad está en la forma de hacerlo y sobre todo en el estilo de pintarlo, en el trazo, en el pulso que da forma visual y sensible al acabado, al terminado final, con detalles pictóricos, esos sí, únicos de cada muñeco.

Otra manera de ubicar “un original” es en el molde-matriz hecho con cartón, relleno de papel y envuelto con cinta plástica industrial adhesiva. Este original es costoso y sólo lo hacen los maestros del oficio. De él saldrán decenas de clones, sólo diferenciados por los detalles en el acabado de los que hablábamos arriba.

Son pocos los artesanos que crean los moldes originales de los personajes que definirán el año (Bob esponja, Shrek, los 4 fantásticos o Bin Laden, George Bush, Lucio Gutiérrez) y son muchos los que compran los moldes y los reproducen *ad infinitum*. La sobre oferta satura el mercado con el mismo personaje y caen las ventas. Es curioso, pero los mismos maestros que se quejan de esto son los que venden los moldes a los principiantes y no iniciados. Paradoja que repite y emula lo que sucede con los restaurantes populares, una conducta social de copia con éxito asegurado, que teme la diferencia, el riesgo, la creación original y la innovación.

Por último, hay jóvenes muñequeros que denominan “original” el fabricar un personaje o ser imaginario (dragones, antihéroes, robots) que todavía no se conocen bien en el mercado ecuatoriano. Ya sea porque la película donde sale aún no se estrena en DVD pirata o en el cine comercial. Sin embargo, la figura existe en el repertorio imaginario de la globalización, pero antes fue descubierto o exhumado por el ojo avizor e inquisitivo del joven muñequero barrial y además, explorador de *internet*.

Transfiguraciones del sentido ritual

Hoy lo nuevo es cotidiano, tanto que comienza a ser viejo en el mismo instante de su surgimiento, y el descubrimiento y la invención sólo nos sorprenden por el hecho de que ya no nos resultan sorprendentes. Y sin embargo [...]
Mauricio Márquez Murrieta.

Memorias del fuego, del pasado y el presente

Si lo que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia rápidamente se explica por el fuego.
Gastón Bachelard.

Si hay un elemento tradicional e inmemorial en la ritualidad festiva de los años viejos, es su quema ceremonial trepidante. En el fuego encontramos el principio universal del cosmos y de la vida. No hay comienzo que no haya sido comienzo de ardiente luz. En los tiempos del mito, el fuego escindió al hombre de la naturaleza, con temor reverencial ofreciéndose sin embargo a su cuidado y posterior dominio a través de las técnicas que fue practicando para humanizarlo. El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (1968), sostenía que un elemento importante del pasaje del estado de naturaleza al de cultura se halla en el paso de lo crudo a lo cocido, lo cual supone el control doméstico del fuego. Pero más allá de su utilidad civilizatoria, el fuego –nos dice Gastón Bachelard (1938)– es entre todos los elementos, verdaderamente, el único que puede recibir de modo neto las dos valoraciones opuestas: el bien y el mal. Brilla en el paraíso, arde en el Infierno; es dulzura y tortura; es cocina y apocalipsis. El fuego es elemento y símbolo, interior y exterior, condena y purificación. Desde Prometeo, quien robó el fuego a los dioses y osó igualarse a la divinidad con los astutos recursos de la razón, el hombre ve en el fuego más que una amenaza, un aliado para su progreso material y un recurso simbólico para expresar su talante esotérico.

Serán los ritos ceremoniales los que capturarán al fuego en el tiempo sagrado, para que nos otorgue esta doble cualidad que posee. Muchas manifestaciones culturales de otras sociedades tienden a la quema de objetos específicos como un ritual de cambio, purificación, renovación, cierre y despedida de ciclos temporales, vitales, emocionales y espirituales²⁷. Los años viejos se inscriben en estas tradiciones hermanadas por el fuego desde el preciso momento en que son quemados al finalizar el año de un modo estruendoso y ritual.

En las fiestas del Fin de Año ecuatoriano, será el fuego el que cierra y abra los ciclos del tiempo. Un fuego que hace arder unos monigotes contruidos para hacer existir antropomórficamente al tiempo que se va y al que viene. La quema del “viejo” es un ritual de paso que nos lleva del consumado pasado a la promesa futura, a la renovación misma de los votos por la vida.

La tradición cambió de piel

Los años viejos ponen a disponibilidad de sus consumidores y productores un repertorio de formas simbólicas (las formas significativas que adoptan los personajes) con las cuales se ejecutan una serie de usos posibles: la exhibición pública y privada, la “caridad” ocasional, la sociabilidad de grupos y la consagrada quema

ritual de Fin de Año. Es el atractivo visual y estético del monigote, el que añade un contenido virtual a la compra. Ya no sólo se lo reserva para la noche festiva, se lo pasea, se lo muestra, se lo engalana, se lo encarama en el auto. En el balneario de Salinas, en la provincia del Guayas, los años viejos más espectaculares son comprados para el vacile, es decir, para facilitar las relaciones, las juergas, los tragos, la farra, el coqueteo juvenil y adulto. Tener el mejor *Spider Man* representa estatus tanto como tener el mejor video juego.

Otro fenómeno que llamó poderosamente nuestra atención fue el hecho de que algunos compradores de monigotes no los quemaban, los reservaban para otros fines. Nos enteramos que un pequeño comerciante, al que llaman don Víctor, tenía en su restaurante ubicado en las calles Manabí y Gallegos Lara, todo un Mariachi conformado por 5 monigotes con sus respectivos instrumentos musicales. Se los había comprado a don Eduardo que llevaba 3 años seguidos haciendo Mariachis en su pequeña casa-taller de la calle Huancavilca y la 13. Los Mariachis decoraban el comedor del restaurante y, según decía su propietario, le habían dado suerte y un ambiente especial a su restaurante. Así mismo, nos encontramos con otro caso de años viejos re-utilizados. Un jardín de infantes, compró un “hombre-piedra”, personaje de la película los 4 fantásticos; lo colocó en la entrada superior del establecimiento y es el deleite de los niños que asisten a él. “*Son tan perfectos, que da pena quemarlos*”, nos decía una señora. Otro de casi tres metros de altura (HellBoy) está situado en el corazón de un patio de juegos en el Centro Comercial Albán Borja de Guayaquil como testigo silente de su nuevo desempeño y funcionalidad, que va más allá de ser un simple año viejo.

Parece que esta apreciación se va convirtiendo en una tendencia curiosa. Los monigotes más vistosos y más elaborados se compran, se “embalsaman” con barniz y en vez de ser quemados, se los perenniza colocándolos en otro contexto de visibilidad. Ni siquiera lo impide la creencia popular de que no quemarlos en la noche del 31 trae mala suerte. Como corolario de esta actitud, nosotros mismos fuimos autores de cierta museificación del año viejo, cuando en el año 2005 organizamos una muestra museográfica titulada: “Años Viejos: Modernidades y tradiciones”²⁸. Se compraron 18 monigotes seleccionados por sus temáticas y por las técnicas empleadas; se los distribuyó en el espacio museal acompañados de pantallas planas donde se narraban 5 historias diferentes y complementarias sobre los años viejos; los protagonistas, 6 artesanos de 3 generaciones. La intención de esa exposición museográfica y audiovisual fue la de llamar la atención de la ciudadanía sobre la importancia que tiene esta tradición en la ciudad, cómo ha ido mutando su significación y porqué esta corriendo peligro de desaparecer debido a las presiones de algunas autoridades vinculadas al discurso de la seguridad y el orden. Fue la primera vez en la historia de la urbe que decenas de artesanos de extractos populares fueron reconocidos como “artistas del papel”, y parte importante del legado cultural y patrimonial intangible de la memoria urbana guayaquileña.



9



10



11

Años viejos y ciudadanías emergentes: Los monigotes gigantes del suburbio oeste de Guayaquil.

“¿Existe lo popular fuera del gesto que lo suprime?”
Michel de Certeau.

No todo es comercio

Entre 1998 y el año 2000 comienzan a surgir en el suburbio oeste guayaquileño un tipo nuevo de año viejo: los gigantes. Construidos generalmente por jóvenes populares urbanos que se conocen por vínculos barriales, colegiales y familiares, estos nuevos muñecos han re-actualizado las antiguas galladas de antaño. Los gigantes son verdaderamente monumentales. Miden entre 5 y 12 metros de alto y también aluden, casi exclusivamente, a los personajes de las películas hollywoodense. Para construirlos, se reúne dinero de diversos modos: por colecta familiar, “vaca” juvenil, donaciones de ferreterías locales, “préstamos” de materiales de construcción, y por la “caridad” solicitada a todo vehículo que pase por el lugar. Lo llamativo de estos monstruos no está sólo en el tamaño, que de por sí es significativo, debido a las habilidades técnicas que implica levantarlos, sino por lo que expresan en términos de sociabilidad, re-significación de identidades barriales y resistencias ciudadanas.

Estas esculturas gigantes de cartón y papel, armadas de caña y madera, ponen a circular nuevos sentidos de pertenencia barrial y citadino en los sectores populares urbanos. Cuando se empieza a planificar la construcción de uno de estos monigotes, todo el barrio comienza a moverse, ya sea porque la gente empieza hablar de lo que se va a construir ese año, por los comentarios de los vecinos y barrios rivales, por las decisiones y compromisos que se adquieren entre padres de familia, microempresarios, niños y jóvenes. En las dos o tres semanas que lleva terminar un gigante, los barrios van apoderándose de su proyecto colectivo, comienzan a salir publicados en la prensa, y los más organizados empiezan a lidiar con las autoridades por asuntos de permisos y autorizaciones, no sin una buena cuota de regateo y conflicto. El muñeco destaca lo mejor de la convivencia barrial, de la sana competencia –aunque hemos conocido de casos donde los muñecos han sido destruidos furtivamente por manos oscuras en las noches sin vigilancia. Este “otro ritual”, de a penas ocho a diez años de vigencia, ha ido creando una curiosa identidad barrial en movimiento que ha sabido “abandonar el lastre ontológico de lo puro e incontaminado y juega dialécticamente entre la tradición y la novedad, la coherencia y la dispersión, lo propio y lo ajeno, de lo que se ha sido y de lo que se puede ser” (Subercaseaux 1998). Esta nueva práctica se intensifica al finalizar el año, cuando orgullosos, los habitantes que pueblan estas zonas cuentan y narran a los curiosos: *“Aquí es donde estuvo el Mazzinger que salió en el periódico el año pasado”. “Nosotros hemos hecho el Gollum del señor de los anillos”. “El King Kong llegaba hasta la terraza de la casa y de sus ojos salían luces rojas como fuego”*²⁹.

Cuando pregunte a muchos de estos jóvenes entusiastas, por qué hacían los muñecos de modo gigante y por qué elegían un personaje particular, las respuestas eran sorprendentes: *“Guepardo [personaje de la película X man] simboliza la garra del barrio”, “la fortaleza de un amigo que migró hacia España”, “la unión de nosotros frente a los problemas”*³⁰. Estos significados son sobreimpresos a las significaciones oficiales que los personajes tienen en la cultura de masas. Los íconos hollywoodenses son re-semantizados en la cultura

9: Año viejo gigante en un barrio del suburbio oeste, a sus pies artesanos y vecinos que participaron en su construcción. Guayaquil, 2003. Foto: Cortesía del grupo de artesanos.

10 y 11: Años viejos gigantes en barrios del suburbio oeste. Guayaquil, 2004. Foto: Carlos Tutivén.

popular urbana por contextos y procesos de apropiación intersubjetivos donde los grupos sociales buscan en las formas simbólicas del mundo socio-mediático la ayuda para explicar y orientar la acción.

Los gigantes asombran y maravillan a la ciudadanía en la misma medida en que preocupan a las autoridades locales y a cierto periodismo. Desde los años 2005 y 2006, ha venido planteándose de parte de la Comandancia de los Bomberos, la Intendencia de Policía, cierto sector municipal y algunos periodistas que se hicieron eco de estas dudas, una voz de alarma cuasi sensacionalista que bajo la etiqueta omnicomprendensiva de “la seguridad”, piden y exigen la terminación de esta novel tradición con sus construcciones monumentales, aludiendo a posibles daños irreparables al ornato público, potencial peligro de incendio a gran escala y obstrucción indebida de la vía pública. Amenazas de incautación de muñecos –como en la era política, pero sublimada en el discurso de la higiénica seguridad pública y despersonificada de cualquier caudillo narcisista– circulan de susurro en susurro; destrucción y derribo aleccionador de uno que otro gigante semi construido y prohibición total, son algunos de los ataques a esta forma de expresión popular. Lo cierto es que nuestras indagaciones, que se remontan al año 2000, no han encontrado ningún caso de incendio motivado por la quema de estos gigantes, ni daños que no sean mínimos y propios de estas fechas, ni obstrucciones vehiculares que no sean las que provengan de una típica, justa y necesaria fiesta barrial. Más bien, hemos sido testigos de una ceremonia de quema alucinante y surrealista.

Foucault (1979) señala que el poder en las sociedades del control, se constituye como un campo de fuerzas sin centro cuya forma actual es la de una biopolítica; es decir, donde la irradiación de sus mandatos afecta la reproducción material de la vida, los cuerpos y los territorios a través de regulaciones y reglamentos que rigen las instituciones y las ciudades. La bioética será entonces la respuesta de esas mismas vidas, cuerpos y espacios, cuidando de sí mismos y de los otros, por redes de solidaridades, sin más cálculo que el beneficio común, descentrados de los imperativos de control, gracias al ejercicio de la libertad y la potencia de ser humanos.

Comienzan las quemas entre las 3 y las 6 de la mañana del nuevo año, no a las 12 como hace medio mundo. Se cerca, con una cadena humana o con palos, al muñeco gigante para que el público se mantenga a una prudencial distancia. Se lo derriba al piso escuchándose el digno estruendo que provoca la caída de la efigie e inmediatamente suben sobre él decenas de muchachos, saltando y apaleándolo. Primero los dueños del monigote, luego todo el barrio. Después, se lo parte en pedazos y se le prende fuego dándose un espectáculo estremecedor; no tanto por las dimensiones de la fogata, cuanto, y especialmente, por la potencia subterránea que en ese momento emerge del vínculo barrial, cuasi tribal, de una sacralidad pagana. A pocas cuerdas dos motobombas vigilan atentas. Después de terminar el gigante en cenizas, la muchedumbre a tropel se desplaza por las calles hacia el siguiente barrio, donde espera el próximo “tótem” para ser ofrecido a las llamas. Nada se parece a lo que hubo en décadas pasadas en la ciudad de Guayaquil. Al alba, sólo yacen los restos humeantes bajo un cielo nuboso de tenue lapislázuli.

Los años viejo gigantes se muestran como una recuperada expresión popular más allá del mercantilismo que ha caracterizado a la fiesta desde los años noventa. Montados sobre una tradición centenaria, no son contruidos para la venta ni para algún concurso importante (aunque algunos artesanos desean que vuelva un tipo de concurso barrial organizado y reconocido por alguna institución pública o privada que les sirva de pro-

tección y garantice la continuidad de esta modalidad de “viejos exóticos”). Mostrados en la calle sin más parapetos que ellos mismos, estos gigantes, como en los viejos tiempos, “reclaman el derecho a la voz, a la visibilidad y a administrar los modos de esa visibilidad” (Alabarse 2006:6). Sin apoyos declarados por parte de la ciudadanía, ambivalencia mediática e indiferencia de las clases hegemónicas, estas mega artesanías encarnan lo más significativo de las culturas urbano populares contemporáneas de América Latina, es decir, una ética, una estética y una retórica del aguante.

El concurso del Metro Hoy de Quito

*“El paisaje urbano, entre sus múltiples papeles, tiene también
el de algo que ha de verse, recordarse y causar deleite.
Dar forma visual a la ciudad constituye un
tipo especial de problema de diseño”*
David Lynch.

El contexto: Quito moderno

La década de 1980 fue para la ciudad de Quito una época de consolidación y expansión planificada de las transformaciones urbanística y arquitectónica que empezaron en los años setenta, en el marco de las dictaduras militares y el *boom* petrolero. La entrada en la modernización, a veces de corte social demócrata, otras de corte neoliberal se había franqueado, no sin altibajos y contradicciones, como lo simbolizó la decadencia y pauperización del centro histórico que, sin embargo, había alcanzado el reconocimiento de la UNESCO que lo declaró en 1978 Patrimonio de la Humanidad. Después del *boom* petrolero, la ciudad dejó de ser una ciudad andina³¹ para ser una ciudad de corte internacional, articulada a los mercados mundiales y de progresiva sofisticación cultural. La modernización del aparato estatal y la ayuda internacional de organismos financieros y de desarrollo como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), la Organización Mundial de la Salud (OMS), la Organización Panamericana de la Salud (OPS), la Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura (UNESCO), el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), se reflejaron en la transformación arquitectural de la urbe, con edificios monumentales, plazas y jardines, surgidos de los idearios de la escuela de La Bauhaus y Le Corbusier, como queriendo competir en majestad y altura a los miradores naturales del Panecillo y el Pichincha. La Banca se informatizó y los lenguajes telemáticos invadieron de racionalidad instrumental los discursos de una floreciente burocracia tecnocratizada. Las artes empezaron a salir de un “quiteñismo” tradicional para proyectarse en los horizontes latinoamericano e internacional con desempeños loables. Se construyeron nuevos barrios al norte de Quito para la nueva clase media y la burguesía adinerada y moderna, mientras el sur de la ciudad empezada a recibir los beneficios de la planificación municipal y privada con urbanizaciones de bajo costo, uniformes y multifamiliares:

Esta evolución del paisaje urbano refleja en forma concreta la pujanza de la clase media por alcanzar el modelo de vida difundido para la radio, el cine y la televisión, y adquirir los objetos de consumo del sueño americano (Delavaud 2002).

Quito estaba entrando en los imaginarios de la globalización gracias a su inclusión en los mercados económicos y simbólicos transnacionales, y lo hacía de la mano de los medios de comunicación, la inversión privada y estatal, el auge progresivo de los *malls* con sus estéticas de deleite reposado y clima para las aspiraciones. Como también a partir de las exigencias de un consumo cultural a tono con la nueva identidad, lograda en treinta años, de capital contemporánea de los ecuatorianos.

Orígenes del concurso

En 1982 un grupo de amigos vinculados al recientemente fundado diario Hoy –que con el tiempo gozaría de la fama de ser un diario alternativo y políticamente cercano a una cosmovisión de izquierda ilustrada–, convencen a su director Jaime Mantilla de organizar el primer concurso de años viejos. Con expectativas y entusiasmos iniciales se lo llevó a cabo ese 31 de diciembre en la avenida Amazonas, pero poca participación se logró obtener, a tal punto que hubo que comprar monigotes para ocupar los espacios disponibles. Sin embargo, la iniciativa continuó el próximo año con mejor suerte, mejores premios económicos, más participantes y nuevos eventos como comparsas y grupos musicales. En el año 2002, pasa a ser organizado por Metrohoy, un diario más cercano a los sectores populares que utilizan las redes de la transportación urbana municipal, este medio es el encargado de la organización y promoción noticiosa del concurso.

En una entrevista realizada en 1994 para el diario Hoy a Raúl Endara –ex concejal de Quito, concursante institucional y memorioso seguidor de las festividades de Fin de Año– comentaba que la fiesta había decaído en intensidad, y que los monigotes se encontraban dispersos por la urbe, pero gracias al concurso las fiestas había recobrado su brillo y esplendor. El invitado recordaba que en el pasado los años viejos se hacían de aserrín y ropa vieja cocida, pero que después, fueron las jorgas o galladas de muchachos quienes empezaron a darle a los monigotes una identidad política. Copiando a los presidentes de turno para burlarse de ellos, o a cualquier personaje que el pueblo sabía que los había perjudicado, o los había ayudado. Todos pasaban por ese escrutinio popular. A los muñecos les acompañaban sus infaltables viudas, que con lloriqueos e histrionismo podían sacar algunos sucecitos a los incautos. Por último, se recordaba con nostalgia que antes del actual concurso, eran las tarimas del Regimiento Quito y las del Cuerpo de Bomberos de la Tola, las que ofrecían el espectáculo del Fin de Año a los habitantes de la ciudad romántica.

En este punto del relato es importante enfatizar que la fiesta tradicional quiteña de los años viejos viene marcada fundamentalmente por un humor muy especial. La burla jocosa y satírica, la juerga, el trago y la fiesta son los elementos centrales de la ritualidad, y los temas, si bien son elegidos desde el imaginario popular, son sólo excusas para celebrar el año que acaba. Lo importante es la festividad, el carácter camavalesco del tinglado urbano. Señalo este elemento, porque algunos observadores del concurso actual de Metrohoy comentan que desde el 2003 viene acentuándose en las temáticas y puestas en escena de los “arreglos” que concursan, un énfasis en la queja social que va asfixiando al humor y a la fiesta. Según el antropólogo Segundo Moreno, algo ha cambiado en la tradición del concurso: “el humor está ahogado por la política” a lo que se le añade una pérdida de la creatividad en la temática de los muñecos, según lo expresa Nelson Maldonado, parte del jurado del concurso del año 2003. Si bien la política es un ingrediente infaltable de las propuestas, “el ingrediente esencial de esta fiesta es el humor, el reírse con desparpajo de las penurias”³², termina manifestando Maldonado.

Este concurso, si se lo observa desde una óptica nacional, viene a tomar la posta, sin proponérselo, al concurso del diario El Universo de Guayaquil, que para ese entonces todavía era muy popular y duraría sólo una década más. Pero el concurso de Quito tendría otras características, muy propias de la ciudad modernizada, con otra lógica y significación.

Características del concurso

El concurso inicia sus labores de organización algunos meses antes del 31 de diciembre. Ha logrado coordinar progresivamente esfuerzos con las principales instituciones quiteñas como la Policía Municipal, Policía de Tránsito, del Regimiento Quito, la Empresa Eléctrica Quito, la Cruz Roja Ecuatoriana y la Defensa Civil. El Municipio se incorporó a los 8 años de inaugurado el Concurso. Cada sector tiene un rol y es responsable de su área de influencia.

Las reglas del concurso comenzaron siendo sencillas, pero fueron complejizándose en aras de la seguridad de los ciudadanos, que crecían año a año³³. La última versión del reglamento exponen con claridad la visión global que tiene el diario sobre el concurso, de lo que “debe ser” una fiesta popular urbana y moderna, de la clase de monigotes que deben ser mostrados y los diferentes públicos que pueden asistir. Estas reglas reflejan una racionalidad particular que clasifica, separa, administra el espacio público, pero sobre todo el espacio de la representación social. Hay dos tipos de concursantes: la primera categoría aglutina a organizaciones barriales, ligas deportivas, instituciones sin fines de lucro, colegios, gremios, etc.; y la segunda categoría, donde participan por un premio simbólico³⁴, las instituciones públicas y las empresas privadas. No participan los partidos políticos. Los concursantes de la primera categoría reciben un estímulo económico para ayudar a financiar las costosas instalaciones con las que van a participar. Los temas son libres pero no deberán ser injuriosos ni reñir con la religión, la moral y las buenas costumbres. También los organizadores pueden sugerir temas para que concursen.

Las instalaciones son llamados “arreglos”, donde no puede haber menos de cinco monigotes de un mínimo de 1,80 metros de alto en una tarima ubicada a 1,50 metros de altura sobre el piso. Cada arreglo debe tener escenografía, fondo, iluminación y música amplificada o en vivo. Los monigotes deben estar acompañados de sendas leyendas con letras de por lo menos 12 centímetros de alto. Los materiales que están permitidos utilizar para la confección de los monigotes que son relativamente grandes, son el papel maché, cartón preformado, telas, esponjas, espuma flex o similares. La estructura que se emplea para armar los monigotes puede ser de madera, metal, alambre o malla metálica. Una característica especial del concurso es la presencia de un director artístico que se encarga de supervisar la calidad de las muestras, su puesta en escena y ejecución. A demás, todo concursante, a la hora de inscribirse, debe presentar un esbozo y una maqueta con el tema bien definido para poder ser tomados en cuenta por el jurado seleccionador.

Los muñecos deben estar listos y dispuestos a la primera inspección general de los organizadores a las 10h00 del 31 de diciembre, y estar completamente terminados para ser presentados al público, entre las 12h00 y 15h00. La particularidad de este concurso es la co-presencia de los monigotes contruidos por los sectores sociales, urbanos y gremiales, artistas de bellas artes, intelectuales, panas y yuntas, reunidos con las empresas, las instituciones y las marcas de los auspiciantes con sus banners y pancartas que dominan el decorado.

La promoción mediática es amplia, por prensa, radio y televisión. Afiches y CDs interactivos completan una difusión donde queda muy claro el marketing del concurso, los agradecimientos, los resultados con las respectivas ceremonias de entrega de premios.

Los participantes

La participación puede ser analizada desde dos puntos de vistas: a) desde los parámetros que el concurso establece para calificarlos y b) desde la composición socio cultural de los inscritos. Cuatro son los parámetros del concurso: mensaje, creatividad, realización y vistosidad. Cada uno suma o resta puntos al arreglo. Hay que decir que en el concurso vota un jurado que pasa revista a determinada hora y es el que sigue estos parámetros formales. El público vota a toda hora por medio de una papeleta que se depositan en ánforas distribuidas a lo largo de la avenida y donde se pone el número del concursante y su calificación general. Cada clase de voto cuenta por el 50% del total. Es imposible evaluar con que criterios subjetivos se leen estos parámetros o calificaciones, pero recogiendo las impresiones de algunos actores y visitantes regulares del concurso³⁵, podemos decir que hay una sensación general de que antes –en los primeros lustros– las propuestas eran más satíricas, creativas, y con cierta dosis de polémica. Pero desde los 2000 se viene percibiendo una combinación de arreglos con carga social, política y humor burlesco, con otros más inocuos, publicitarios y neutros, casi decorativos³⁶. La participación de temas por lo tanto, van desde lo social, pasando por lo político y lo deportivo, hasta el publicitario, donde marcas empresariales están presentes en formato año viejo, que dependiendo del año, han tenido una presencia creativa y original y otras veces plana.

La otra participación es la sociológica: los monigotes son manufacturados desde dos perspectivas, bien por particulares o bien por instituciones tanto de la sociedad civil como del Estado o de los poderes locales. En los particulares encontramos mínimamente dos clases de estímulos, uno para contar algo que se siente, como fue el arreglo sobre Carlota Jaramillo y la muerte del pasillo ecuatoriano, y dos para ganar el premio económico. La composición social es muy heterogénea, mucho más de lo que fuera el concurso de años viejos en Guayaquil. Para el de Quito se asocian: amigos, artesanos calificados como la familia Mora, ejecutivos, artistas de brocha gorda y brocha fina, intelectuales y servidores públicos. Se reúnen con distintos roles los sectores populares con las clases medias y medias altas. En las instituciones participan jóvenes políticos, funcionarios, gremios como la Unión Nacional de Educadores (UNE), empresas, almacenes e iglesias evangélicas. Es de observar que predomina también el trabajo por encargo, esperado por maestros de la carpintería y del hierro, dibujantes, diseñadores, estudiantes universitarios y de bellas artes.

Años viejos: entre libertad y regulación

Sociológicamente hablando el curso de Metrohoy responde a la época que vivimos. No se puede decir que es una feria popular ni tampoco una galería de la diversidad espontánea de la vida urbana quiteña. Es una fiesta sí, pero organizada desde la racionalidad empresarial bien entendida; es decir, emprendedora, cautelosa de los mensajes, que cuida de los detalles estéticos y formales, facilitadora y coordinadora de lo público, lo semi público y lo privado. E incluso se trata de una racionalidad que quiere ser democrática y participativa, hasta inclusiva, a condición de seguir a pie juntillas todos los requerimientos exigidos por su reglamen-

12: "Pare de sufrir" año viejo presentado en el concurso organizado por Metrohoy, elaborado por la firma auspiciante del concurso Finalin-forte cuyo producto aparece en la instalación. Quito, 2006. Foto: Cortesía del diario Metrohoy.

13: "Patinadores" año viejo presentado en el concurso organizado por Metrohoy, elaborado por la firma auspiciante Pingüino y cuya instalación sirve de medio para su propaganda. Quito, 2006. Foto: Cortesía del diario Metrohoy.

14: "Cuento [...] con la selección" título del año viejo ganador del concurso organizado por Metrohoy, elaborado por Pablo Oña. Quito, 2006. Foto: Cortesía del diario Metrohoy.

15: "Consejo Provincial" año viejo presentado en el concurso organizado por Metrohoy, elaborado por el Consejo Provincial de Pichincha en el que se pone énfasis en la diversidad de la provincia. Quito, 2006. Foto: Cortesía del diario Metrohoy.



12



13



14



15

to. Es así, debe ser así, si de un concurso moderno y serio se trata. Por eso, cuando algunas voces solicitan a los organizadores institucionales que se replique el concurso en los barrios del sur de Quito, esta solicitud se la desestima con ponderación. No porque los barrios del sur no se lo merezcan, sino porque exigiría tal esfuerzo organizativo y empresarial que desbordaría la actual capacidad ejecutiva que se ha logrado con uno.

Otra cosa muy distinta es desde el punto de vista histórico y antropológico. Para decirlo en términos del investigador Eduardo Kingman, se podría pensar que el concurso se inscribe en un movimiento más amplio que lleva a cabo la “ciudad oficial”, para legitimar los vínculos entre el pasado y el presente moderno, pero de una manera abstracta:

Quando hablamos de políticas de la memoria, nos referimos a procesos selectivos realizados desde centros institucionales como las academias de historia, las comisiones de celebraciones, las juntas de embellecimiento urbano o más contemporáneamente, las empresas encargadas del manejo de áreas históricas, la industria turística global y los mass media (Kingman y Goetschel 2005:98).

Esta selección de la memoria responde a dispositivos que clasifican lo que debe ser mostrado y lo que no; lo que se adapta a la ideología hegemónica de las “buenas costumbres” y lo que no; lo que la publicidad puede legitimar y lo que no puede. O lo que debe ser patrimonial en sintonía con historiografías y narrativas pedagógicas y lo que se resiste o no se adapta a éstas. Por ello, el paisaje que brinda el concurso es sinérgico con la morfología de la ciudad moderna, pero no es tradicional en el sentido “vivo” del término, el que invoca a procesos que siguen reproduciéndose en el presente por fuera de intervenciones reguladoras y que obedecen más bien a intercambios de los mundos vitales y menos a los mundos institucionales.

Cuando entrevistaba a artesanos y concursantes sobre la “joven tradición” (26 años) que había labrado el concurso en la ciudad de Quito, estos manifestaban un sentimiento, o mejor dicho, una percepción de quiebre o discontinuidad entre las memorias del año viejo tradicional, barrial y eminentemente popular, y lo que pasaba en términos de nostalgia al ver los arreglos de la Amazonas. La modernidad de los monigotes espectacularizados con luces y música, pancartas y leyendas publicitarias generaba por rebote, evocaciones mentales de lo que fue y ya no será más. Se había convertido la práctica social del año viejo en un recuerdo nostálgico y lejano. Lo que se veía en las tarimas no era sino el espectáculo de la memoria transfigurada.

La Amazonas

*"Los jóvenes y los no tan jóvenes pasaban y repasaban
por la alegre avenida, ágiles, modernos, despreocupados [...]
Y había turistas, hippies, gente errabunda de todo tipo.
Era agradable el lugar."
Abdón Ubidia.*

Sin embargo no hay duda de que el concurso es una vitrina refulgente y masiva donde un promedio de 800.000 personas lo vistan cada año. El concurso se ha convertido en un termómetro del clima social, cultural y político del año que fenece. Es también un gran negocio para las decenas de pequeños restaurantes y tiendas comerciales, que gustosos ayudan a los organizadores con atenciones y servicios.

El concurso asienta su territorio a lo largo de 15 cuadras de la avenida Amazonas cada 31 de diciembre. Una avenida que radicaliza su identidad de calle mosaico, de umbral y de paso entre el Quito de los márgenes gravitantes y el Quito de la sofisticación ascendente:

La Amazonas es lo kitsch de esta ciudad. Es el lugar en el que se enseñorean, reinantes y orondas, la liviandad y la apariencia [...] El tontódromo, la bautizó alguien un día de cinismo y certeza. avenida de tontos y mendigos, de negociantes y adivinos de la Bolsa y del dinero plástico. avenida que a pesar de su deslumbramiento y magia, no puede desprenderse de los malos olores y los locos y los parias que la vuelven misteriosa y llamativa. avenida de los fracasados y triunfadores, de los que pasean de arriba a bajo sin oficio ni beneficio (Rubio 2005).

En el libro *Quito imaginado* hay otra descripción de nuestra calle especial, en la que someramente se menciona al concurso:

Amazonas es la calle alegre para el pasado: ahí se festejaba el Carnaval, ahí los chicos lucían sus autos y el volumen estereofónico de sus autos irrumpía todo el día [...] Por el pasado que tuvo y por el presente que tiene, la avenida Amazonas despierta una visión nostálgica muy frecuente entre los sectores medios y altos [...] Paradójicamente la Amazonas, en su carácter de vía principalmente peatonal, sigue siendo una calle alegre: es la avenida donde se festeja el equipo de fútbol cuando gana y desde donde se vieron los partidos clasificatorios al primer Mundial; es la calle por la que circularon los carros pitando de la emoción cuando Ecuador clasificó, y, luego, cuando jugó en Japón-Corea; es la calle en que cada 31 de diciembre hay concursos de Años Viejos; es el lugar al que acuden disfrazados quienes celebran el Día de Brujas" (Aguirre, et al. 2005:104-105).

Aunque se ha sugerido cambiar el escenario urbano del concurso de la Amazonas hacia la avenida de los Shirys, al Estadio Atahualpa o la avenida Rodrigo de Chávez, esta posibilidad está cerrada porque ninguna de ellas tiene la infraestructura ni el carisma de la Amazonas.

Esta avenida es el verdadero escenario de la fiesta de los años viejos del Metrohoy. Por ella circulan disfrazados de todo tipo: viudas escandalosas y prudentes, sacerdotes y mendigos, diplomáticos, aristócratas, periodistas y desplazados colombianos, travestis y bandas juveniles, rockeros, hip-hoperos, enamorados y viejitos jubilados por la vida. El trago circula entre clandestino y de la marca permitida. La música es estentórea, chispeante y contagiosa. Hay puestos de comida y bebida de los auspiciantes y carpas de primeros auxilios y otras donde se maquillan a los niños. Por tiempos horarios cambian su fisonomía: por la mañana y tarde, los niños y sus familias; más de noche los jueguistas, los que perdieron y ganaron el concurso, los turistas noctámbulos. Antes de la media noche, a desmontar, a quemar monigotes, a reciclar espuma, tela, papel y cartón; pero sobre todo, a casa, a festejar con la familia y el barrio que esperan, a la “jorga” o gallada que se atrevió a visitar la fama con alegría en una noche de años viejos.

Conclusiones para un debate: ¿Deben ser un patrimonio cultural los años viejos?

“Aunque la problemática del patrimonio pertenece a todos, la definición de sus políticas se ha convertido cada vez más en una cuestión privativa de los expertos”
Eduardo Kingman.

Este artículo, si tiene alguna intención de fondo, es la de convencer a los lectores que el tema de los años viejos es una temática que pertenece a todos. No hay patrimonios culturales ingenuos, aunque su discursividad a veces lo sea. El concepto de “lo patrimonial” surge por una “selectividad interesada” que emana de una serie de fuerzas sociales y políticas que determinan su valor y eficacia al interior de los procesos que construyen hegemonía. “La producción del patrimonio se ha convertido en algo que es definido por los expertos, como generadores de políticas pero también de ideologías” (Kingman y Goetschel 2005). El patrimonio no está fuera del poder, más bien es un dispositivo de poder³⁷ que funciona de una determinada manera, organizando, incluyendo/excluyendo, valorando/desvalorando, prácticas y discursos.

En las actuales condiciones de producción de la materialidad de la vida social de nuestras urbes, los patrimonios fungen de reguladores de la memoria, convirtiendo a los objetos, espacios y prácticas tradicionales en simulacros de sus propios orígenes; a veces, descontextualizados, otras higienizados, la mayoría de la veces, vacíos de contenido y disputa. Esta mirada crítica se ha construido sobre la base de los llamados patrimonios tangibles o materiales, ya sean naturales o culturales. Sobre los llamados patrimonios intangibles, inmateriales o efímeros la discusión recién comienza. Pueden correr la misma suerte de los anteriores, pues de hecho, son los intangibles los que en teoría dan vida a aquellos. Sin embargo, esta es una oportunidad teórica y política para reditar la discusión en torno a lo patrimonial intangible y a lo patrimonial en general, sobre todo cuando, como en el caso de los años viejos de Guayaquil, hay un peligro eminente sobre su futuro, sobre su práctica desregulada y marginal a las fuerzas de un disciplinamiento regenerador.

Los años viejos no son estáticos ni meramente históricos. No son étnicos ni folklóricos. Su materialidad es efímera pero renovable año a año. Su permanencia históricos, no depende de un sector social o cultural

específico, está repartido entre todos y se difunde entre todos. No es deudor del canon de la autenticidad y para nada tiene las características de la cultura monumental. Los años viejos son una práctica que se acerca a lo que define la UNESCO como patrimonio intangible:

A diferencia de la cultura monumental, el patrimonio intangible suele ser dinámico y evoluciona de manera constante debido a su estrecha relación con las prácticas propias de la vida de las comunidades. Si se trata de que este tipo de patrimonio siga constituyendo una parte viva de las comunidades, debe desempeñar en ellas un papel social, político, económico y cultural significativo (Noriko 2000).

Lo propio del así llamado patrimonio intangible es que está vivo y actuante de generación en generación. Prefiero el término intangible al de inmaterial pues es más sensible a los aspectos cualitativos, comunicativos y espirituales de las prácticas culturales, aunque igual sean manifestaciones de fuerzas socio históricas en disputa, y por ende, materiales. En cambio, el término inmaterial ligado al de patrimonio puede fácilmente tergiversarse en un sentido trascendental y metafísico, lo que siempre es caldo de cultivo de posiciones políticas fundamentalistas y/o particularistas. No quisiéramos ver que se piense que existen años viejos de la *guayaquileñidad* o de la *quiteñidad* en tanto signos distintivos de clase, región o proyecto político.

El patrimonio se piensa como legado o herencia cultural. Este legado es una transmisión que merece ser preservada en tanto conlleva respuestas a preguntas fundamentales de la vida humana y que se plasman en bienes, obras, prácticas y narraciones. Se transmite de múltiples modos, pero fundamentalmente por el lenguaje, rituales, fiestas y aspectos materiales como herramientas y tecnologías. Por eso tiene razón Antonio Donnini cuando dice:

Carece de sentido la distinción entre patrimonio tangible e intangible, ya que ambos son inseparables: el patrimonio tangible (cultura material) adquiere "significado" por el patrimonio intangible (cultura inmaterial), y éste, a su vez, necesita hacerse "visible" (adquirir "materialidad") a través de aquél (Donnini 2006).

Es importante reconocer que la fiesta popular de los años viejos posee por su historicidad actuante, ritualidad, usos, consumos y prácticas, muchos de los indicadores que la habilitan, con creces, como un "patrimonio cultural intangible"; pero que por mucho tiempo han sido desapercibidos por académicos, medios de comunicación e instituciones relacionadas al patrimonio. Estos "indicadores" guardan una relación directa con esa otra idea, la de "apropiación social de los patrimonios", que en el caso de los años viejos, no necesitan de ninguna apropiación social, pero sí de un reconocimiento social conciente y crítico, que permita una defensa sobre posibles embates reguladores, mistificadores o llanamente liquidadores de la práctica.

Los años viejos representan una práctica social centenaria. Son bienes culturales efímeros que simbolizan la mentalidad de una época sin perder actualidad en la próxima, lo que indica su capacidad para reinventarse en el imaginario y en las narrativas de los pueblos urbanos. El carácter efímero de su existencia no impide su renovación constante por medio de nuevas técnicas de manufactura artesanal, experimentación con materiales y acabados que los sintoniza con las modernas percepciones de los públicos. A través de su circula-

ción y consumo, los años viejos amalgaman y cohesionan a diversos grupos humanos, ciudades y a la nación misma, sin que por ello dejen de perder su particularidad local, no obstante su vinculación a las redes más amplias de conexión con el mundo y otros sistemas de representación. Esto último lo podemos observar cuando las comunidades de migrantes ecuatorianos importan cientos de caretas del país para comercializarlas en Nueva York o Barcelona, o cuando elaboran sus propios muñecos en el extranjero para sentirse más cerca de casa, o cuando reciben los correos electrónicos de familiares con fotos donde los monigotes acompañan las veladas de Fin de Año.

Pero si hay algo específico de los años viejos es su capacidad para simbolizar y significar la vida urbana con toda su complejidad dinámica y social del presente. Son un llamado a la invención y al ingenio humano, a la memoria y al humor. No necesitan ser legitimados pero si protegidos sin coacciones. Su historia representa un legado patrimonial. Sólo basta la mirada de un niño sobre un monigote para que enseguida lo quiera, lo atrape, lo copie y lo reinvente. Mimesis y *techné* creativa al servicio de la imaginación urbana.

NOTAS

- 1 Este artículo es un producto parcial de un proceso investigativo que ha durado aproximadamente cuatro años. Proceso que comenzó en el Área de Estudios Urbanos del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil en el año 2003, y se encuentra en su fase final en el Departamento de Investigación en Comunicación y Cultura (DICYC) de la Facultad de Comunicación Mónica Herrera de la Universidad Casa Grande de Guayaquil.
- 2 Entrevista a Fernando Paz y Miño, Gerente General de Metrohoy y organizador del concurso desde el 2002.
- 3 Entendemos por etnografía visual un tipo de abordaje antropológico a los espacios urbanos y sus dinámicas culturales con la ayuda de técnicas audiovisuales, sin más mediación que la cámara y el sesgo obligado que la presencia del investigador tiene sobre su campo de registro.
- 4 En este ensayo no nos ocuparemos de los otros ingredientes que configuran las fiestas del Fin de Año, como son los testamentos, las viudas, los rituales gastronómicos, las fiestas bailables en barrios y casas, primero porque desbordarían los límites de este trabajo y porque estas prácticas están mutando vertiginosamente de sentido, debido a procesos que analizaremos y describiremos en este ensayo. Por otro lado, la centralidad del monigote la asumimos como metáfora que sintetiza los cruces de otras variables metonímicas de la fiesta.
- 5 Los monigotes se exhibían en ese entonces a lo largo de la avenida 9 de Octubre.
- 6 A diferencia de las artesanías étnicas, los monigotes de años viejos son artesanías elaborados desde espacios sociales de producción no tradicionales, caracterizados por su inserción en las economías urbanas subalternas ligadas al desempleo o sub-
empleo y a la cultura de clase urbana popular.
- 7 Las *imago*s de las industrias culturales son improntas, marcas o huellas psíquicas que se fijan en la memoria por reiteración perceptiva y receptiva. Por ejemplo, después de seis décadas de consumo de las películas de Disney basta ver la silueta redondeada de unas orejas negras para imaginarse a Mickey Mouse.
- 8 "El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes", Guy Debord.
- 9 Es curioso observar como "Juan Pueblo" ha venido reduciéndose de tamaño con el tiempo, a parte de ser muy difícil de encontrar. En el 2005 hemos hallado éste símbolo del pasado entre otras figuritas y sólo medía 40 centímetros.
- 10 Las representaciones sociales evidencian, a través de los diversos lenguajes, las formas en que los sujetos ven e interpretan los objetos, los acontecimientos y los hechos que se presentan en la sociedad. Son productos cognoscentes de la experiencia vital y reflejan las apropiaciones que los grupos sociales hacen del mundo en busca de dar sentido a su accionar.
- 11 Los imaginarios colectivos tienen una doble vertiente. Desde el punto de vista inductivo son el resultado de agrupar las conciencias individuales que se tienen de las experiencias de los mundos de la vida en amalgamas significativas y homogéneas. Desde una perspectiva deductiva, los imaginarios son equivalentes a una cultura contextual de la subjetividad, al universo simbólico que funge de matriz universal de la significación y la comunicación.
- 12 Para una apreciación conceptual del término "pueblo", nos remitimos a la obra de Jesús Martín Barbero, en especial, *De los Medios a las Mediaciones*, México, Editorial Gustavo Gil, 1982.
- 13 Información brindada por María Bélen Calvache, más datos se

encuentran presentes en su artículo en esta misma compilación.

- 14 Entrevista con José Cruz, artesano de la calle 6 de marzo. Diciembre de 2005.
- 15 Hidalgo, Ángel Emilio. "Años Viejos: origen, transición y permanencia de una fiesta popular ecuatoriana", en esta misma compilación.
- 16 Entendemos por "cultura de masas" aquella que se forma por consumos culturales de bienes materiales y simbólicos provistos por las industrias culturales. En cambio, por "cultura popular", entendemos una matriz de significación que se forja a partir de procesos históricos que vehiculizan la tradición, la memoria, las costumbres y las mentalidades en contextos de modernización urbana continua.
- 17 Hay versiones encontradas de este hecho. Algunos cronistas afirman que el concurso terminó por falta de apoyo económico. Pero historiadores como Ángel Emilio Hidalgo y empresarios de aquella época sugieren que fueron las presiones de la alcaldía de León Fébres-Cordero las que hicieron desistir al diario de continuar con el evento, aludiendo a razones de higiene y orden. *El Universo*, diciembre de 1994.
- 18 Es líquido el capitalismo que generó la sociedad líquida, basado en flujos informáticos y capitales de inversión financiera, especulación y crédito total (Bauman 2003).
- 19 La biopolítica es el conjunto de dispositivos que gestionan y producen la hegemonía para el control de la vida, tanto en el sentido biológico como social.
- 20 Ver más abajo, "¿Se han despolitizado los años viejos?".
- 21 Para una definición de sistema experto ver: Giddens, Anthony. *Consecuencias de la Modernidad*, Alianza Universidad, 1994.
- 22 "La virtualización del ser de lo real" manifiesta el perfeccionamiento de la sociedad del espectáculo denunciado por Guy Debord, en la era digital.
- 23 Entrevistas a Cristian Bazurto, José "El Chino" Cruz, Will One. Diciembre del 2004-2005.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Conversación colectiva con un grupo de jóvenes de las calles Capitán Nájera y 23. Guayaquil, 2006.
- 26 Conversación con "El Chino" Gastón en su taller alquilado de la 6 de Marzo y Gómez Rendón. Guayaquil, 2005.

- 27 En el budismo Tibetano existe la *Puya del fuego*. Una ceremonia del Vajarayana que ofrenda los humos obtenidos de la quema de alimentos a los seres errantes del Bardo (estado intermedio entre esta vida y la otra) para que se alimenten de ellos.
- 28 Muestra que tuvo lugar en el Hall del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo (MAAC), de Guayaquil y que se realizó con la participación de Ángel Emilio Hidalgo, Alfredo Moreira, Juan Carlos Gonzáles, Pepe Yépez y Xavier Blum.
- 29 Expresiones de asombro de niños que habitan los barrios populares y cuentan como se construyeron estos gigantes, registradas durante la etnografía visual.
- 30 Etnografía visual y entrevista a Julio Cárdenas, quien lidera a un grupo de jóvenes que construyen años viejos gigantes en el barrio de la Huancavilca y la 13.
- 31 "[...] hasta avanzada la década de los ochenta lo andino era asumido como algo que competía al campo y no a las ciudades. Como contrapartida, lo urbano era pensado como sinónimo de la ciudad y no como un proceso global de incorporación de conjunto de espacios a una dinámica de flujos y transformaciones sociales" (Kingman 2005).
- 32 "Los años viejos pierden su humor", diario Hoy, Quito, 6 enero 2004.
- 33 Entrevista con el Sr. Francisco Paz y Miño, Gerente General de Metrohoy. Julio del 2007.
- 34 Metro hoy de oro, de plata y de bronce.
- 35 Muchas de estas impresiones fueron recogidas a través de entrevistas directas y otras por llamadas telefónicas a amigos y colegas de las ciencias sociales que viven en Quito.
- 36 Entrevistas a Francine Córdova y a Pablo Alberto Oña, participantes del concurso de Metrohoy. Julio de 2007.
- 37 "Un dispositivo se constituye de manera discursiva y práctica y a partir de un campo específico de fuerzas [...] Para entender lo que sucede en materia de patrimonio éste debe ser asumido como un dispositivo, al igual que la escuela, el sistema de control sanitario, la policía, [...] es preciso entender, cómo y cuando surge el patrimonio en cada lugar y en cada momento como dispositivo específico, a partir de qué sistemas discursivos, qué saberes, qué prácticas" (Kingman y Goetschel 2005)

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarse, Pablo
2006. "Las culturas populares: cuanto queda de resistencia y cuanto falta de poder". Ponencia al XII Encuentro Latinoamericano de Comunicación Social. FELAFACS, Bogotá.
- Aganben, Giorgio
2000. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.

- Aguirre, Milagros, Fernando Carrión y Eduardo Kingman.
2005. *Quito imaginado*, Quito: Convenio Andrés Bello.

- Andrade, Xavier
2005. "Guayaquil: renovación urbana y aniquilación del espacio público", en Fernando Carrión y Lisa Hanley (ed.), *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia*

- un Estado estable, Quito: FLACSO-WWICS-USAID.
- Bachelard, Gastón
1973. *Psicoanálisis del Fuego*, Buenos Aires: Schapire Editor.
- Barbero, Jesús-Martín,
1987. *De los medios a las mediaciones*, México: Gustavo Gil Editores.
- Barrios, Leoncio
1999. "La Escuela de Francfort y la crisis cultural de nuestro tiempo", en Marcelino Bisbal (comp.), *Industria Cultural. De la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática*, Caracas: Litterae Editores.
- Bauman, Zygmunt
2003. *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Certau, Michael de
1999. *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.
- Delavaud, Anne Collin
2002. Quito. *La ciudad del volcán*, Quito: Ediciones Libri Mundi Enrique Grosse-Luemer.
- Donnini, Antonio
2006. "El patrimonio intangible", en La dimensión social del patrimonio, <http://www.cicopar.com>.
- Foucault, Michael,
1979. *Microfísica de poder*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Freire Rubio, Edgar (comp.)
2005. *El derecho y el revés de la memoria. Quito tradicional y legendario*, Quito: FONSA.
- Giraldo F. y F.Viviescas (comps.)
1996. *Pensar la ciudad*, Bogotá: Tercer Mundo Editores
- Kingman, Eduardo y Ana María Goetschel
2005. "El patrimonio como dispositivo disciplinario y la canalización de la memoria: una lectura histórica desde los Andes", en Carrión y Hanley (ed.), *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable*, Quito: FLACSO-Ecuador.
- Lévi-Strauss, Claude
1968. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México: FCE.
- Lynch, Kevin
1998. *La imagen de la ciudad*, Madrid: Gustavo Gil Editores.
- Noriko, Aikawa
2004. Departamento de Patrimonio Intangible, UNESCO. <http://www.unesco.org>.
- Silva, Armando
2005. *Polvos de Ciudad*, Bogotá: La Balsa.
- Subercaseaux, Bernardo
1988. "La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina". *Estudios Públicos* Nro. 30, Otoño.
- Tutivén, Carlos
2005. "Transiciones y permanencias de la memoria", en *Guayaquil al vaivén de la ría*, Quito: Ediciones Librimundi Enrique Grosse-Luemer.
- Ubidia, Abdón,
1996. *Ciudad de Invierno*, Quito: Editorial Casa de la Cultura.
- Varios autores
2004. "Patrimonio, memoria y regeneración urbana". *Revista Iconos*. No.20, FLACSO-Ecuador.