



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto de Producción Artística

Monigotes Festivos

Previo a la obtención del Título de:

Licenciado en Creación Teatral

Autor:

Kevin Raul Miranda Castro

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Kevin Raul Miranda Castro, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

***CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN**
(Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Amaranta Pico

Tutora del Proyecto de Producción Artística

Bertha Díaz

Miembro del Comité de defensa

Luis Páez

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Agradezco infinitamente a Amaranta Pico por el tiempo y los conocimientos entregados, sus aportes fueron de suma importancia en la escritura y realización de “Monigotes Festivos”.

De igual manera a Carmen Castro, Karla Guin, Carlos Cedeño y a todos los que colaboraron en este camino de aprendizaje personal, artístico y académico.

Dedicatoria:

Este proyecto se lo dedico a mis padres Carmen Castro y Raul Miranda, quienes desde siempre han apoyado mis procesos de aprendizaje. A mis hermanxs, en especial a Erika Miranda y a mi sobrino Dylan Ramos. A Karlita, por ser la mejor compañía en los años que compartimos dentro y fuera de la universidad. Y cómo olvidarme del buen Carlos –compañero, colega y amigo–.

Resumen

Esta investigación recoge los elementos semióticos de la festividad de fin de año en Ecuador como las caretas, el año viejo, los carteles, el testamento y las instalaciones montadas en los barrios guayaquileños y milagreños con el objetivo de hacer dialogar la teatralidad de esta celebración con la estructura formal y convencional del teatro. Estas líneas de investigación dan paso a una puesta en escena llamada “Gobierno del Barrio” contenedora de los recursos constitutivos de la festividad, pretendiendo no solo caer en la mimesis, sino en la reinterpretación de dichos elementos con base en los acontecimientos coyunturales nacionales, como lo fue el paro nacional del Ecuador 2022. Este proyecto de titulación pretende abordar la festividad como fuente de creación artística teatral para explorar una forma de creación escénica a partir de nuestra cosmovisión y nuestro patrimonio cultural inmaterial.

Palabras Clave: Años Viejos, Teatralidad, Festividad.

Abstract

This research collects the semiotic elements of the end of the year festivity in Ecuador such as the masks, años viejos, the posters, the testament and the installations set up in the neighborhoods of Guayaquil and Milagro with the objective of making the theatricality of this celebration dialogue with the formal and conventional structure of the theater. These lines of investigation give way to a staging called "Gobierno del Barrio" containing the constitutive resources of the festivity, pretending not only to fall into mimesis, but in the reinterpretation of these elements based on national conjunctural events, such as it was the national strike of Ecuador 2022. This degree project aims to approach the festivity as a source of theatrical artistic creation to explore a form of scenic creation based on our worldview and our intangible cultural heritage.

Palabras Clave: Años Viejos, Theatricality, Festivity.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
Fuego colectivo: Breve recorrido por la tradición de fin de año en el Ecuador	11
Quemando el año viejo	15
Los años viejos	18
GENEALOGÍA	20
Festividad y Teatralidad	20
Catarsis colectiva: Manufactura y quema de los monigotes	25
La festividad como fuente de creación artística.....	28
La quema del poder: Elementos políticos de la festividad.....	30
PROPUESTA ARTÍSTICA	35
Bocetaje	35
Construyendo el año viejo.....	38
El cuerpo de papel	39
La careta.....	41
Dramaturgia.....	44
Epílogo.....	46
Bibliografía	49

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 2.1 Instalación con carteles

Figura 3.2 Boceto digitalizado

Figura 3.3 Manufactura de caretas

INTRODUCCIÓN

Fuego colectivo: Breve recorrido por la tradición de fin de año en el Ecuador

Cada fin de año en Ecuador se lleva a cabo una tradición que está muy latente en la memoria del colectivo. La construcción de un monigote y su posterior quema es el centro de la celebración. Las personas se congregan en comunidad, ya sea esta: familia, amigos o vecinos, para quemar el monigote o año viejo¹ en representación del año que culmina.

El inicio de esta celebración no está del todo claro. No existen archivos que determinen específicamente en qué momento esta práctica se empezó a realizar en el país, pero pudimos encontrar ciertos datos que remontan la festividad a fechas muy alejadas de la actualidad. El historiador Ángel Emilio Hidalgo señala una serie de relatos que ubican la festividad en el punto más próximo a su origen.

Hidalgo toma el relato “El Verdugo”, realizado por el cronista e historiador guayaquileño Modesto Chávez Franco en sus *Crónicas de un Guayaquil Antiguo* (1930), en el cual menciona:

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

¹ La palabra monigote o año viejo se usa para referirse al muñeco confeccionado para ser quemado en fin de año dentro del marco de la tradición. En mayor parte de la Sierra se conserva la fabricación del año viejo con vestimentas y relleno de aserrín o papel; mientras que en la costa es muy común la fabricación a base de papel, madera y almidón. En una entrevista con José Cruz, hacedor de años viejos en la 6 de marzo, calle muy popular al sur de la ciudad de Guayaquil, en ese lugar se acostumbra a fabricar los monigotes con meses de anticipación para la comercialización, nos comenta que desde los principios de la tradición al año viejo se lo conoce con ese nombre y no como monigote.

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.²

Chávez Franco, con esta crónica, podría estar sugiriendo que un antecedente de la quema del monigote se podría encontrar en los muñecos grotescos que los misioneros españoles introdujeron en la época de la colonia. Aunque de manera certera no se puede asegurar que ese sería el origen de la tradición de fin de año en Ecuador, podríamos pensar en la importancia de materializar lo que creemos malo para posteriormente destruirlo y así sentir una especie de purificación.

Por otro lado, Rodrigo Chávez González, periodista e historiador, hijo del anterior mencionado, recoge un relato oral narrado por su abuela materna, el cual remonta la festividad al año de 1871 con el 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 levantaran 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.³

² Ángel E. Hidalgo, *Años viejos. Origen, transición y permanencia de una fiesta popular ecuatoriana* (Quito: FONSA, 2007), 32.

³ Hidalgo, *Años viejos...*, 33.

Aunque estos hechos mencionados son producto de narraciones y relatos orales, dan cuenta de la antigüedad de la festividad. En aquella época, al parecer, la tradición de quemar un año viejo para fin de año ya era una actividad muy practicada por los ciudadanos, tanto así que un gobernante tuvo que prohibirla para precautelar un posible levantamiento de los contrarios al mandatario.

Existe una gran interrogante con respecto al origen de la festividad, pero a lo largo de los años se ha ido enraizando en la gente de Ecuador; no obstante, la festividad ha tenido dos caminos en lo que respecta a la fabricación. En la zona de la Sierra, los años viejos son fabricados con ropa vieja y rellenos de aserrín, mientras que en la Costa los hacedores de años viejos los confeccionan con papel, cartón y palos, logrando así detalles que le dan un acabado mucho más realista.

Esta celebración, desde sus inicios, fue una actividad desarrollada por el pueblo, por la gente de bajos recursos económicos, pero en algún momento, en su recorrido por la historia del Ecuador, pasó de ser una celebración que era característica del pueblo, a ser una tradición que rompió las barreras socioeconómicas, ya que en el siglo XX la burguesía guayaquileña también entabló una relación con la festividad, lo cual hizo que de alguna manera se masificara y logre tener una relevancia como la que actualmente tiene.

En los años cuarenta la celebración cruzó la barrera que dividía a la festividad entre una “fiesta popular” y una “fiesta de sociedad” haciendo así que la celebración logre tener mucha más relevancia en las noticias del periódico. En 1942, el Salón American Park dio origen a un concurso para darle más visibilidad a la tradición, pero los periódicos de ese periodo no le dan la cobertura necesaria. Hasta que en 1945 un parque popular de la ciudad de Guayaquil “Central Park” realizó un concurso tal que el diario El Universo

lo cataloga “La nota más sensacional este fin de año”⁴, pero luego de eso no hay más menciones sobre el evento.

Esta fiesta popular se volvía cada vez más representativa en el imaginario colectivo, en ese tiempo también se realizaban velorios en los barrios⁵, en donde el año viejo era velado como si se tratase de una persona y los testamentos, recurso también usado en la tradición, eran escritos por las mismas personas de la barriada. Amigos, familiares y vecinos se reunían, para hacer el año viejo y para escribir los versos que iban a ser declamados el día de la quema del monigote, estos versos eran escritos con sátira y de manera humorística, en los cuales se increpaba a una autoridad, a algún personaje representativo del barrio o directamente a algún acontecimiento en especial sucedido durante el año.

En los testamentos se escribían lo que los años viejos dejarían en herencia: consejos, comentarios o burlas a los hijos que dejaba el año viejo. Los testamentos en la actualidad ya no son comunes en la celebración de fin de año, pero tal parece que en su momento la dinámica del velorio, el año viejo y el testamento dio paso a un personaje importante en la tradición y que hasta el día de hoy sigue vigente, la viuda. Este personaje es caracterizado por un hombre travestido que llora al difunto (al año viejo) y que pide monedas para poder velar a su esposo, todo esto al color de la algarabía y las risas de los vecinos. Todo es una puesta en escena que permite al pueblo expresarse y desfogar de manera expresiva todo lo que ha guardado durante el año.

En la actualidad, la fiesta sigue sucediendo a pesar de que en ciertos años ha sido prohibida o que algunos elementos se hayan ido perdiendo. La forma de celebrarla ha ido

⁴ Hidalgo, *Años viejos ...*, 43.

⁵ Información recogida en comunicación personal con Ricardo Rodríguez, bibliotecario de la ciudad de Milagro.

cambiando con el pasar de los años, ahora los monigotes no solo son figuras como un presidente o un diputado o un vecino de la cuadra, sino que también han ido tomando su espacio personajes del cine y la televisión. Cada ciudadano elige qué o a quién quiere quemar para fin de año. El fuego sigue existiendo.

El objetivo de este proyecto es investigar los recursos semióticos relacionados a la festividad de fin de año en el Ecuador basado en el contexto de la ciudad de Guayaquil, con la finalidad de generar una propuesta escénica que se nutra de los materiales estéticos y políticos de esta tradición, específicamente los monigotes o años viejos, caretas, carteles, testamentos y la crítica política.

Quemando el año viejo

De pequeño, en la ciudad de Milagro, provincia del Guayas, observaba la tradición de la quema del año viejo como un momento mágico en el cual la familia se reunía para vivir una celebración colectiva. La fiesta estaba en todas partes.

En Ecuador se queman monigotes porque pensamos que con ellos se irán todos nuestros males o porque esperamos que el próximo año el bienestar será constante, por eso y por sobre cualquier cosa, quemar un “año viejo”, un muñeco hecho con papel y palos, nos remite a una catarsis liberadora de todo lo que nos ha afectado.

Cada 31 de diciembre, siendo las doce de la noche, el sonido de la sirena de la estación de bomberos que había cerca de mi casa, sonaba y daba paso a las primeras llamaradas; el parlante del vecino que, por tradición, a esa hora mientras los monigotes ardían en llamas, emitía el himno nacional del Ecuador como si la festividad nos diera un tinte de identidad y unidad.

En ocasiones algunos vecinos realizaban ciertas actividades que me parecían muy novedosas. Antes de quemar el monigote, lo pateaban con tanto rencor y fuerza que, en ocasiones, parecía que no eran necesarias las llamas para destruirlo. Algunos vecinos que aspiraban viajar en ese año, corrían por toda la cuadra con maletas, se dice que si esto se hace, de seguro el viaje se hará efectivo y no habrá complicación alguna; otros escribían cartas en las cuales depositaban todas las esperanzas de un mejor año y estas acompañarían al monigote en su inmolación. El deseo era que, al quemarse las cartas, estas se elevarían a un plano donde radican los sueños, las ilusiones, las expectativas y regresarían a los remitentes en forma de éxitos.

Unas horas antes de que llegue el momento en el que los monigotes serían incinerados, junto a mi familia salíamos al parque central de la ciudad a mirar las instalaciones que hábiles artesanos montaban en casi todo el espacio. Recuerdo con mucho afecto haberme encontrado con verdaderas escenas encima de plataformas de madera en las que los monigotes resultaban ser los personajes.

¡Qué curioso! Estas personas montaban esas escenas parecidas a las de las fotonovelas, eran auténticas instalaciones artísticas las que estaba espectando, en donde la estética estaba dada por toda la materialidad del monigote: madera, papel, pintura y el discurso de una comunidad que siempre necesita expresarse frente al poder, usando como excusa esta festividad.

Prestaba atención muy detenidamente a esos personajes de papel que se atrevían a contarnos con sátira un acontecimiento importante en el país desde la inmovilidad, eran estatuas de papel caricaturizadas, divertidas al observar, personajes que hablaban a través de carteles con extensos monólogos o en ocasiones con breves diálogos justos y atinados

que hacían reír y pensar a los espectadores. En mi infancia estas instalaciones me parecían simplemente divertidas, ahora entiendo el poder discursivo que logran tener.

La tradición popular en la que se insertan los años viejos, tiene la posibilidad de subvertir los relatos y lo hacen de una manera aparentemente inocente. Estas instalaciones permiten la posibilidad de entrar en el juego del bufón: en donde se desgarran la representación de la autoridad, la imagen protegida del poder, y se la satiriza en una imagen representada por un monigote que responde a nuestro razonamiento de la realidad.

Un par de semanas antes del 31 de diciembre surgía la pregunta: ¿A quién representamos este año? Era habitual por aquellos tiempos elegir a una figura pública de la política, por ejemplo: un presidente o un diputado que tenga “merecido” que su imagen sea incinerada, como un castigo simbólico.

Por un lado, cuando creamos un monigote desde el discurso propio, ejercemos nuestro carácter político como individuo; por otro lado, la quema de esta creación responde a otro fin, como ya lo había mencionado, la catarsis.

En sí, la quema de una figura producida con papel que hace alusión a la autoridad tiene su potente dimensión política que permite a la comunidad re-pensarse con el simple hecho de generar estos monigotes adjudicando una representación que interpela a la realidad y que, por consiguiente, mantiene a la comunidad en un estado crítico de su propia representatividad en la sociedad, es decir: “soy un ser que pienso en mi rol dentro de la estructura social”, “soy un ser que tengo la posibilidad de generar mi crítica, opinión o sugerencia a partir de mi propio discurso, mi propia mirada política”.

Esta manera de generar un argumento, a partir de formas de expresión propias, permite pensar en la fuente de creación que existe en la teatralidad de la festividad de fin de año. Por un lado, el interés por tomar esta estética se debe a la necesidad de crear

montajes teatrales a partir de nuestro propio mundo circundante y, por otro lado, indagar en la fuerte posibilidad de denuncia que tienen nuestras formas de expresión.

Los años viejos

El monigote, por definición, es un muñeco o figura ridícula hecha de trapo o cosa semejante.⁶ En el contexto ecuatoriano, los muñecos usados para la incineración en fin de año son llamados “años viejos”, nombre que se ha instaurado en el imaginario colectivo de manera exclusiva para los muñecos fabricados para ser quemados al finalizar el año como parte del ritual (como lo hemos mencionado en líneas anteriores). En algunas regiones del país aún se siguen fabricando muñecos con ropa vieja rellenos de aserrín o papel a los cuales se les sigue nombrando como monigotes; y en otras regiones, en su mayoría costeña, los años viejos son estrictamente los construidos con madera, cartón y papel.

En la quema del año viejo, el cuerpo de las personas que celebran en el barrio queda al borde del ritual, el sacrificado es el monigote. La festividad da paso a la incineración de un ente cargado de significado. La quema en sí es el festejo de la purificación. Esta tradición contiene en su núcleo un rito construido por el pueblo para sí mismo, sin dioses, ni héroes; la celebración no encierra ningún mito, sino la necesidad de quemar el descontento popular.

Al recurrir a los años viejos como fuente de creación es necesario profundizar en los elementos que vienen de esta teatralidad. Como menciona Adolfo Colombres, al referirse a la fiesta: “Hay en ella una marcada tendencia no solo a cancelar las jerarquías

⁶ Real Academia de la Lengua.

y relaciones sociales establecidas, sino también a invertirlas.⁷ En la festividad de fin de año es muy notoria esa noción de inversión y cancelación de jerarquías, puntos importantes en esta investigación.

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena (...). La teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización.⁸

En este texto abordamos el concepto de teatralidad, comprendiéndolo como factor de creación y no de mimesis. Entendamos a esta como un conjunto de signos dispuestos para la representación, pero no como producto sino como un proceso en donde convergen ideas, pensamientos y acciones. La teatralidad como un tejido que viene desde la convivencia con la gente, en la cual el sujeto es creador y espectador.

⁷ Adolfo Colombres, *El resplandor de lo maravilloso: O el reencantamiento del mundo* (Buenos Aires: Colihue, 2018) 86.

⁸ Roland Barthes, *Ensayos críticos* (Buenos Aires: Seix Barral, 2003), 54.

GENEALOGÍA

Festividad y Teatralidad

Cada pueblo, en su necesidad de explicarse el mundo, concibe para sí mismo una perspectiva de la realidad a través de sus manifestaciones expresivas: danza, música, tradición oral y escrita. Estas representaciones, cargadas de significado, dan cuenta de un imaginario colectivo construido en el constante movimiento de las ideas y afectos, en la pugna de fuerzas contrarias y posteriormente, en la síntesis de las mismas.

No puede haber creación si no existen afectos y pensamientos que la preceden. Los rituales y los festejos, cargados de signos, siguen una organización parecida a una obra de carácter escénico. Si ampliamos el campo de visión, una obra teatral y un festejo o ritual no tienen tanta diferencia. Tal diferencia puede radicar en la implicación que tiene el espectador en la creación; por un lado, en la obra de teatro el espectador cumple un rol de interpretación de los signos propuestos en escena, mientras que en los rituales, el espectador forma parte.

La separación marcada de un espectador que observa y uno que participa activamente la podemos encontrar en los inicios del teatro formal. El pueblo era quien efectuaba el festejo, los cantos y las formas de expresión hasta que aparece la figura del protagonista, en donde este se convierte en una imagen a seguir. El protagonista y el espectador son divididos y pasan a tener roles activos y pasivos en el espectáculo, los sujetos protagónicos tenían un discurso desde el poder, los cuales eran financiados por el estado.

Las formas de creación escénica tienen sus orígenes en lo popular, desde las fiestas dionisiacas hasta la comedia del arte. Las expresiones artísticas se nutren de la

fuelle creadora, los movimientos culturales, los cuerpos encontrados en los rituales, en la organización social, en el convivio.

Peter Brook llama “teatro tosco” a todas estas prácticas teatrales que se generan a partir de una no convencionalidad teatral, desde una perspectiva más cercana al hacer teatro sin pretensiones estilísticas o estéticas, pero que, a su vez, paradójicamente, recae en una estética y estilo particular que caracteriza a esta forma de creación que parte de lo popular. El teatro tosco está próximo al pueblo⁹, por ende, más cercano a la teatralidad, a la esencia que moviliza y crea experiencias sensibles sin pretensiones estilísticas.

En la teatralidad podemos encontrar elementos y signos que se crean a partir del movimiento colectivo de una comunidad, se generan en la reproducción sensible de prácticas que construyen la identidad de un pueblo, pero no es reconocido a nivel artístico como producto en escena, sino permanece aún en el territorio del ritual.

La construcción de todos estos signos se va dando a partir de las necesidades que la comunidad tiene en relación a su cosmovisión y a su relación con su mundo circundante. La comunidad, en este momento, es un medio de relacionamiento entre el mundo intangible del ser y lo material, dándole sentido a su existencia en su entorno.

Observando la tradición, podemos entender a ésta como contenedora de elementos teatrales, con la potencialidad de devenir teatro, por todas las manifestaciones expresivas que se enmarcan dentro de la celebración.

A pesar de que la tradición gira, mayormente, en torno a una práctica artística (la plástica), esta forma de expresión no es considerada arte ya que es usada como herramienta para generar un producto ritual y no artístico. El oficio del hacedor del año

⁹ Peter Brook, *El espacio vacío* (Barcelona: Península, 1998), 87.

viejo está en el territorio de la artesanía; la performatividad de los cuerpos dentro de la tradición son manifestaciones expresivas y las instalaciones construidas con los años viejos son espacios en donde los sujetos de una comunidad pueden manifestar su descontento hacia el poder. La tradición se ubica en un espacio liminal entre lo festivo, lo político y lo artístico.

La palabra *popular* no lo resume todo, ya que sólo parece evocar fiestas campesinas y gente inofensiva y alegre. La tradición popular es también sátira feroz y grotesca caricatura, cualidad que ya estaba presente en el más importante de los teatros toscos, el isabelino, y hoy día la obscenidad y la truculencia se han convertido en los motores del resurgimiento de la escena inglesa.¹⁰

Estas prácticas tradicionales de la comunidad no son meramente festivas, sino que también tiene un fuerte potencial discursivo y político. Como lo menciona Brook, la palabra *popular* no lo resume todo.

En las escenificaciones realizadas con los años viejos se encuentra la representación de una tragedia basada en los vicios, particularmente, encontrados en la vida política de un país. Son estas acciones de nuestros representantes gubernamentales, sin resolución alguna por parte de organismos de justicia, las que hacen que el sujeto opte por un ajusticiamiento desde lo festivo, impugnando las figuras de poder. Esto representa un bien político para la comunidad, aunque sea solo un simulacro.

¹⁰ Brook, *El espacio vacío ...*, 90.

El escenario ofrece, así, una descarga inofensiva y agradable para los instintos que exigen satisfacción y que pueden, “en la ficción del teatro, ser tolerados mucho más fácilmente que en la vida real”.¹¹

Quemar un monigote en fin de año no va a resolver la tragedia de un pueblo, y no necesariamente el arte es un territorio para resolver conflictos, pero en su medida sí visibiliza problemas superficiales o estructurales. La quema del año viejo, puede provocar satisfacción en quien sigue la tradición, el monigote permite visibilizar la ridiculez del poder, pero más nada, porque las acciones que se deben tomar luego de ver reflejada la realidad de la comunidad en una escenificación, es asunto de la misma comunidad a partir de su implicación política. Entonces, la tradición de fabricar y luego quemar un año viejo, concluye en el descanso de las tensiones provocadas por los acontecimientos coyunturales a lo largo del año.

Las festividades guardan características políticas en su continuo quehacer. Esta dimensión no es un asunto inofensivo u ocurrencias del pueblo, sino que, por medio de estas prácticas rituales, la comunidad puede expresar con seguridad y con espíritu de unidad: agradecimiento o malestar. En esta fecha es posible soltar la tensión generada a lo largo del año mediante un festejo. No es un acto banal, implica un pensamiento y un accionar colectivo. Los monigotes son figuras cargadas de simbolismo y sirven de herramienta de castigo social.

A principios del mes de diciembre en Guayaquil¹² ya se ven los primeros monigotes siendo construidos; aunque en la actualidad la mayoría de representaciones son las figuras de las películas o dibujos animados de la pantalla, hasta hace unas décadas

¹¹ Augusto Boal, *Teatro del Oprimido* (Ciudad de México: Nueva Imagen, 1980), 134.

¹² En sectores como la calle 6 de Mar (Boal 1980) (Pereira 2009) (Schechner 2000) (Diéguez 2009)zo o zonas del Guasmo Sur los monigotes son construidos desde mediados del año. Esto se debe a que, mayormente, en estos lugares la fabricación se da por motivos comerciales.

se armaban años viejos con un carácter más ligado a lo político. Esto consistía en pensar la escena política pública del país y tomar acción simbólica ante la injusticia.

En la tradición de la quema del año viejo, al igual que en muchas otras festividades, el uso de elementos teatrales es muy importante para la construcción de signos. En el caso de la tradición de fin de año, encontramos muñecos hechos con papel que representan a personas específicas. Es una traducción teatral del pensamiento de la comunidad que implica creación a partir de la percepción de la realidad.

Instalación con carteles



Figura 2.1 Archivo del bibliotecario milagraño Ricardo Rodríguez Sparovich (+)¹³

Los carteles destacan lo ridículo de los discursos de poder y las falencias que hay en las narrativas. Con este elemento de la tradición, el pueblo se pronuncia con frases elaboradas para hacer reír, y también tienen la capacidad de enunciar cosas de la realidad

¹³ Se lee en uno de los carteles de una instalación con años viejos realizada en Milagro en diciembre de 1981. "¡Ah! Quespess yo, Juancito Pueblo dares pe requeteduro porque mamita CECILIA, aunqui gane, aunqui pierda maestra de los (...) será".

que a simple vista no se pueden notar. Para esto, la comedia es una herramienta clave, la risa permite derribar cualquier jerarquía en las estructuras sociales y mantiene una horizontalidad en la relación con el otro.

La sátira es uno de los recursos utilizados para componer frases que den cuenta de los vicios del poder o de las malas costumbres de los mandatarios y que a su vez generen comedia. Esta celebración no solamente está ligada a la esfera política, sino que también puede encontrarse en la permisividad que se da a la gente del barrio para burlarse del vecino o de algún familiar. En ambos casos se trata de un evento disruptivo de la cotidianidad.

La quema del monigote empieza como una celebración con elementos teatrales y al final, en el clímax del festejo, cuando los años viejos son quemados, se potencia la comunión. En el país se realiza una gran fiesta, las pulsiones se disipan simbólicamente y el nuevo año empieza.

Catarsis colectiva: Manufactura y quema de los monigotes

Dan las 12 de la noche del 31 de diciembre, la pirotecnia y los abrazos se confunden entre los deseos de un feliz año nuevo. El año viejo, en el centro de la calle, arde en el fuego, se consume en cuestión de minutos, la brasa llega hasta la médula del palo que servía de esqueleto y la vecindad se dispone a una celebración que culminará al día siguiente.

Con el fuego se da una suerte de liberación, parecen diluirse las malas experiencias y se elevan los buenos deseos, en ese momento el presidente de turno ya no es relevante, ni su mala administración; el vecino que horas antes era representado en un año viejo, vuelve a ser una persona más del barrio; el superhéroe del cine se consume

como papel en llamas y los niños solo disfrutaban de la inmolación del monigote. Ya nada importa tanto como los buenos deseos y el sentirse purificado al calor del fuego.

Los artesanos vuelven a reiniciar el trabajo y se disponen a planificar el nuevo año, al fin de cuentas la festividad se ha ido transformando a razón de su inventiva, la búsqueda de nuevas técnicas que faciliten la fabricación en masa de los monigotes. Podría ser que la tradición de quemar un muñeco, hecho con papel y madera, para fin de año ha sobrevivido gracias al comercio de estos artesanos que todos los años siguen confeccionando años viejos para la comunidad.

José Cruz, artesano de la “6 de marzo”, calle del sur de Guayaquil, popular por ser en donde se efectúa con mayor fuerza la comercialización de años viejos, comenta que su abuelo, en 1945, fabricaba medias caretas¹⁴ para vender y que desde aquel entonces la construcción de monigotes, técnicamente, se ha ido desarrollando. Su abuelo fue quién construyó el año viejo ganador en el primer concurso que realizó el diario El Universo y que desde aquel entonces la forma de hacer monigotes cambió. Poco a poco, el papel y la madera fueron tomando relevancia como material principal para fabricar el año viejo.

En la actualidad, el proceso se ha sistematizado para que la fabricación sea mucho más rápida y a mayor escala. Los artesanos ahora usan moldes de fibra de vidrio que luego cubrirán con papel para así sacar lo que, luego del proceso de pintado, será el monigote que quedará para la venta. Más ligero y con muchos más detalles.

Para los que aún siguen apostando por la fabricación del año viejo desde sus casas, el proceso es casi similar al del artesano, con la diferencia de que el esqueleto hecho con madera sigue siendo utilizado, ya que este sería la base que sostendrá al monigote. Se juntan palos de madera y se los clava entre ellos por los extremos para así conseguir la

¹⁴ Antes de las caretas enteras, se construían solo la parte frontal del personaje a representar: La cara y parte del cabello.

forma de un esqueleto, luego se lo rellena de papel y se lo va moldeando hasta tener una figura parecida al personaje que se quiere representar. Poco a poco va tomando la forma del personaje, dependiendo la habilidad que se tenga con el papel. Para esto es necesario también un pegamento que servirá para adherir capas de papel al muñeco hasta que vaya tomando la imagen que se busca. Una vez seco y ya con todos los procesos previos concluidos, se procede a pintar y darle los acabados necesarios para que el año viejo quede listo para exhibirse y para en fin de año ser quemado junto a los otros monigotes del vecindario.

En un mundo contemporáneo donde el teatro nacional se ve muy influenciado por múltiples perspectivas provenientes de teatralidades extranjeras, resulta necesario e indispensable habitar y re-pensar el patrimonio intangible que ofrecen las teatralidades del país. En particular, para esta investigación, nos resulta importante explorar la teatralidad que habita en la tradición de fin de año en Ecuador. Es contenedora de varios signos que tienen una carga dramática y teatral, los cuales se pueden identificar con la finalidad de explorar formas de creación específicas de nuestro contexto, memoria y cuerpos.

Los monigotes contruidos a partir de la imagen de personas que tomaron relevancia en el transcurso del año, por su intervención en temas políticos o temas de interés público y que hicieron resonancia en la memoria colectiva, son puestos a disposición en instalaciones construidas por la comunidad a manera de escena, formando así un discurso a partir de la voz del colectivo.

Esta manera de generar un discurso, a partir de formas de expresión propias, es lo que nos ha llamado a querer investigar esta estética y pensar en una forma de creación que se puede generar a partir de los componentes parateatrales de la festividad de fin de año. Es decir, el interés por investigar este territorio se debe a la necesidad de crear

montajes teatrales a partir de nuestro propio patrimonio cultural intangible, tomando como objeto de estudio la crítica política, componente contenido en los elementos estéticos y políticos de la tradición.

La festividad como fuente de creación artística

Cada festividad contiene en sus orígenes el movimiento de una comunidad, en donde se gestan signos, símbolos y comportamientos específicos que generan experiencia estética. Como en las celebraciones del ditirambo, en donde el coro se sale del ritual para entrar en el campo de la representación y dar paso a lo que hoy conocemos como teatro formal.

Se usaba la figura del coro para celebrar a Dionisio, elemento que luego pasó a formar parte de las representaciones escénicas que se daban en el teatro junto al héroe trágico. Esta fiesta era propiciada por la comunidad, y, como tal, los elementos constitutivos de la celebración eran creados por las mismas personas del pueblo.

Pero las fiestas también renuevan la experiencia de lo real descubriendo significados nuevos, reinstauran el deseo de vivir en comunidad, custodian el lugar de fundamentos y las últimas verdades, los enigmas de la colectividad. Este segundo momento, el poético, necesita del primero: el que hace relucir la fiesta con atuendos hermosos, inquietantes, con la exacta geometría de las danzas y el arrebató de la música, con la belleza antigua de la palabra y la fuerza del gesto entero.¹⁵

¹⁵ José Pereira, *La fiesta popular tradicional del Ecuador* (Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009), 16.

Las expresiones artísticas ligadas a la creación de semiología y semiótica de un pueblo, logran salir de este territorio cuando son reinterpretadas y dispuestas en creaciones que le dan un valor no ritual a la misma. Se insertan en narrativas ficcionales y estructuras narratorias producidas para el espectáculo y no para la ritualidad. Con esto no se pretende afirmar que un ritual no podría ser observado como espectáculo y un espectáculo no podría tener caracteres ritualísticas, sino mencionar que estas manifestaciones expresivas que se encuentran en las celebraciones pueden ser llevadas al terreno de lo artístico como obra.

Los entretenimientos del kaiko¹⁶ son una exhibición ritual: no simplemente un hacer sino un mostrar que se hace. Además, ese exhibir es real y simbólico (la reafirmación de alianzas, concretada en relaciones deudor-acreedor). El entretenimiento mismo es un vehículo que permite que deudores y acreedores intercambien sus lugares (...). La danza es una performance –y gozada como tal, con espectadores que a menudo son críticos acerbos– pero es también un modo de facilitar el trueque, encontrar pareja, cimentar alianzas militares y reafirmar (o reordenar) jerarquías tribales.¹⁷

En el caso del kaiko, las prácticas cotidianas, como el entrenamiento para el combate se vuelve una danza al momento de proponerla en el festival y se traduce en la importancia que existe entre las relaciones sociales en una comunidad, que no son elementos aislados, sino que convergen entre el entretenimiento y el significado que tienen estas prácticas en su vida diaria. El ritual toma de los saberes cotidianos para crear y a su vez este arroja manifestaciones artísticas para espectral.

¹⁶ Festividad realizada en Papúa, Nueva Guinea.

¹⁷ Richard Schechner, *Performance teoría y prácticas interculturales* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000), 21.

Podemos ver a las tradiciones como fuentes para la creación, a partir de nuestra propia percepción del mundo circundante. Los años viejos no simplemente pueden quedarse en este plano del festejo, sino que pueden ser tomados para construir narrativas propias y festivas. Se construye lo político-estético a través de la relación entre la práctica social cotidiana, las manifestaciones expresivas y el ritual.

La quema del poder: Elementos políticos de la festividad

Los años viejos, desde sus más remotos orígenes, han tenido un tinte político en el imaginario colectivo. El monigote, en el contexto ecuatoriano, fue utilizado como figura inquisitorial en el tiempo de la colonia. En la época actual, de alguna manera no se aleja mucho de esa figura; no obstante, la quema que hoy hacemos no está cargada de una perspectiva religiosa, sino de una mirada secular ajusticiadora y catártica.

Esto, sin duda, a lo largo del tiempo ha sido un objeto detonante para los gobernantes de turno, ya que en la acción de quemar un año viejo se pueden percibir actos subversivos que podrían desestabilizar al poder. Aunque se tratase de una fiesta popular grotesca, aparentemente inofensiva, en sus entrañas se la podría considerar generadora de crítica e interventora con los temas que atañen a una problemática social.

En 1871, Gabriel García Moreno siendo Presidente del Ecuador y sabiendo de un posible golpe de estado por parte de los liberales, restringe cualquier celebración de fin de año para así evitar un levantamiento en contra de él. Rodrigo Chávez González apunta en una de sus crónicas en 1961:

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 mozalbetes.¹⁸

Se puede notar en este relato la dimensión política que tiene el año viejo, ya que puede ser para el poder, desestabilizador del orden público y disparador de críticas y líneas de pensamiento en el pueblo.

En entrevista con José Cruz, nieto del extinto Juan Cruz Ladines, hacedor de años viejos en la calle 6 de marzo, uno de los pioneros en la confección de monigotes en la ciudad de Guayaquil, menciona que “el año que entró Febres Cordero cambiaron las cosas, porque a él no le gustaba que hagan las críticas del gobierno y de todos los políticos”. Así como en el tiempo de García Moreno, como en el tiempo de Febres Cordero, la prohibición de confeccionar años viejos haciendo referencia a un político era algo recurrente.

Siguiendo los elementos de la tradición también podemos encontrar una práctica interesante que se gestó a mediados del siglo XX, en los barrios de la ciudad de Guayaquil, la tradición evoluciona y ya no solo se veían años viejos haciendo referencia a un político en especial, sino que se armaban tarimas en donde la gente del pueblo se organizaba para realizar una puesta en escena con estos monigotes.

Las plataformas, en donde se colocan los años viejos, estructuran un dispositivo que permite la denuncia pública, ya que da cuenta de los malestares del pueblo y la directa confrontación que tiene con la esfera política. Este territorio, a partir de este dispositivo político-estético, entrama una relación muy cercana con las formas de tomar acción ante las fallas e injusticias del poder. La cohesión social generada en esta práctica es de suma importancia en el desarrollo de pensamiento de la comunidad, ya que en el

¹⁸ Hidalgo, *Años viejos ...*, 33.

relacionamiento que se tiene con el otro al confeccionar un año viejo, se enlazan vínculos comunitarios fortaleciendo las redes sociales locales y nacionales.

Los carteles con leyendas acompañaban al año viejo en la tarima y esto generaba una dinámica expresiva entre la puesta en escena y los espectadores, que en su mayoría eran personas de la misma barriada o moradores de otros barrios que se acercaban a las plataformas a observar las representaciones. Cada 31 de diciembre se hacían auténticos recorridos entre barrios, ciudadelas y sectores de la ciudad para apreciar cada instalación montada. Como lo expresa José Cruz, fabricante de monigotes: “la gente iba a ver a un barrio y a otro barrio y remataban en la 9 de Octubre a ver el concurso de año viejo”.¹⁹

En los carteles se escribían textos cortos o extensos haciendo referencia a las malas administraciones de gobierno, frases representativas de los políticos del momento, que se volvían material de referencia por su carácter desatinado, o diálogos satíricos sobre un tema en especial, siempre vinculado a lo político. Todo junto, era el diseño de lo que podríamos catalogar una escena de teatro inmóvil en donde los monigotes eran los personajes de la obra y los carteles eran sus diálogos.

(...) en las crisis abiertas por los dramas sociales se producen situaciones de “caos fecundo” y de liminalidad: es decir, estados de tránsito, de movimientos colectivos espontáneos que generan asociaciones temporales no jerarquizadas y en las que se concretan acciones sociales que invocan posibles transformaciones o que ya constituyen espacios simbólicos transformadores, me interesa reflexionar las configuraciones poéticas que en estas situaciones

¹⁹ José Cruz, Guayaquil, 18 de mayo de 2022. Entrevista personal. El concurso mencionado fue organizado, en sus inicios, por el diario El Universo, a partir del año 1962.

son creadas por ciudadanos, con la colaboración o no de artistas, como teatralidades liminales.²⁰

En este punto la denuncia social se ubica en un espacio liminal, fronterizo entre el arte y lo político. La intervención del año viejo junto a los elementos constitutivos de la festividad en la comunidad crea un terreno disruptivo, interpela a las personas que lo observan y sugiere un universo alternativo a la realidad política del país a través de la sátira y la burla al poder. El territorio de la denuncia presta elementos del arte para desarrollarse como un objeto digerible y cercano al pueblo, y de lo político para configurar un nuevo sentido a lo cotidiano y la comunidad.

En la actualidad, en ciertos barrios de Guayaquil, el desarrollo de la tradición tomó un rumbo distinto al que solía tener. La denuncia y crítica política poco a poco fueron perdiendo fuerza y las familias iban dejando de hacer sus propios monigotes, ya que los pioneros de este arte tomaron a la tradición como su sustento económico principal. El comercio en masa de los años viejos y la cultura globalizada, de cierta manera lograron que la tradicional actividad de confeccionar el año viejo en casa vaya aminorando y que diversos elementos políticos, como las grandes instalaciones que se realizaban en los barrios, tengan menos representatividad en la sociedad actual.

Las grandes instalaciones, en donde se hablaban de cuestiones políticas, se transforman en gigantes monigotes de personajes de la televisión y superhéroes del cine de ficción; no obstante, la acción de reunirse en comunidad sigue latente, ya que los amigos de la barriada y vecinos son los que aportan en la construcción de estos agigantados años viejos, algunos con los recursos necesarios para armarlo y los más hábiles, dándole forma y detalles.

²⁰ Ileana Diéguez, “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas” en *Archivo ARTEA*, 2009. <http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

Los montajes escénicos con monigotes fueron perdiendo territorio, la municipalidad institucionaliza la práctica, volviéndose un elemento folclórico y colorido que genera comercio y turismo; el silenciamiento fue sistémico utilizando los recursos del aparataje político del estado. Siempre la denuncia se encuentra en los límites de lo hegemónico, del discurso oficial; no obstante, el quehacer festivo de la tradición de fin de año, es de la gente y escapa a cualquier institucionalización. Los presidentes y el discurso oficial siempre serán subvertidos y quemados cada 31 de diciembre.

PROPUESTA ARTÍSTICA

Bocetaje

La construcción de la escena en el contexto de monigotes festivos, no fue abordada desde el teatro formal en sí, sino desde un espacio liminal entre la teatralidad y la instalación escénica. Un territorio que no precisa un texto dramático, ni espera, como objetivo, la creación de uno. La instalación se construyó a partir de los hechos suscitados durante un año, estos sucesos en sí ya tienen sus elementos semióticos, por lo que, en la escena construimos una reinterpretación de esos acontecimientos.

Partimos de una revuelta social suscitada en el país²¹, la cual se encuentra nutrida de signos y símbolos con los que pudimos trabajar. Comenzamos la escenificación desde la organización de estos elementos semióticos; el boceto fue un recurso muy importante en esta etapa, ya que nos dio la facilidad de visualizar lo que queríamos montar en escena.

Trabajar con papel, almidón y pintura como la materialidad principal del trabajo, exigió plantear la puesta en escena desde la realización de un boceto ya que, es necesario pensar y organizar qué se va a proponer en el escenario antes de cualquier movimiento que se le dé al cuerpo en el espacio.

En esta propuesta artística observamos la semejanza que tienen las instalaciones escénicas con años viejos y la caricatura. En esta última, notamos que existe la inmediatez de un discurso dispuesto en una ilustración, como lo hacen los caricaturistas. Se plantearon personajes, se boceteó el espacio en donde ocurriría el hecho y luego se aterrizó en la idea concreta.

²¹ Paro Nacional de Ecuador 2022, sucedido desde el 13 hasta el 30 de junio en oposición a las políticas neoliberales del gobierno de Guillermo Lasso.

Percatándonos de esta semejanza en el momento de abordar la propuesta escénica, hicimos un borrador, en papel, de las escenas que iríamos a montar, antes de introducirnos en la materialidad de la tradición de fin de año. Dicho sea de paso, fue interesante observar cómo, mientras hacíamos los bocetos, iban apareciendo diálogos potenciales para los personajes y para los carteles.

Esto nos permite organizar, en una primera instancia, la semiótica del acontecimiento elegido para construir nuestro propio discurso. Se organizó en el espacio los elementos que serían parte de la instalación escénica; en qué lugar podríamos disponer los monigotes y qué significado le daría a la escena tal posición. Lo que realizamos con el boceto es tecnificar la pregunta que surge en la misma festividad *¿A quién quemaremos este año?* y su proceso de materialización.

En este momento de la creación es donde se van barajando los eventos de mayor relevancia que se han generado en el país, es decir: el entramado que constituye la realidad presentada en el acontecimiento a tratar. Con esto no proponemos la escenificación de grandes relatos, ni la elaboración de metáforas alrededor del tema, sino elaborar un discurso en contraposición al oficial.

Nos proponemos a jugar a reinterpretar lo que ha ocurrido durante el año, dar cuenta de aquellas fuerzas sutiles que se encuentran por debajo del discurso oficial y visibilizar la ridiculez del poder a partir de los recursos de la tradición de fin de año. Estructurar la escena de esta manera posibilita tener una previa mirada general de lo que montamos en la instalación escénica.

Teniendo en cuenta que la tradición como tal tiene un fuerte potencial de denuncia, elegimos temas de carácter político que ocurrieron en este año (2022), específicamente las manifestaciones y el paro efectuado por los movimientos indígenas

en respuesta a las medidas económicas tomadas por el Presidente de la República Guillermo Lasso.

Boceto digitalizado



Figura 3.2 Ilustración realizada por Juan Carlos Haro²²

Revisamos datos e imágenes que se subieron a las plataformas virtuales con relación al acontecimiento y a partir de ese material visual y audiovisual empezamos a realizar los bocetos.

Fue interesante también observar cómo este recurso permitió, desde la dirección, plantear la posición en la cual van a estar los años viejos y el actor en escena, y esto a su vez dio cuenta del significado que genera la ubicación de los personajes. Esto, poco a poco, fue enriqueciendo la escena desde un punto previo a la construcción física.

²² Colaborador invitado en la primera fase del proyecto.

Construyendo el año viejo

Luego de haber tenido un acercamiento con el boceto, nos dispusimos a la construcción de la materialidad de la propuesta escénica. Ya que la propuesta requería de una serie de monigotes que tengan un parecido físico, los cuales representaron a los militares, decidimos hacer un molde similar a los que se hacen actualmente para la construcción en serie de años viejos.

Se hizo un molde principal y a partir del mismo hicimos reproducciones, esto también nos dio la facilidad de poder utilizarlo para otros personajes que fueron surgiendo durante el proceso. Este método facilita el trabajo porque no tendríamos que hacer un año viejo desde cero por cada personaje que necesitemos en el espacio.

Cada reproducción de año viejo que hicimos para el montaje responde eficazmente para la escena, siguiendo los lineamientos ya planteados en la etapa del boceto. Con esta medida no perdemos recursos importantes, de tiempo y energía, al montar la obra como, por ejemplo; el tiempo, ya que, el proceso de reproducción de cada monigote dura aproximadamente entre tres y cuatro días.

En este caso, el molde principal facilitó la manufactura de los tres monigotes militares en escena. Estas reproducciones, a su vez, son más ligeras y fáciles de manipular, porque no tienen relleno en su interior. Posibilitó el juego y no complicó al actor el momento de desplazarse con los años viejos por el espacio. Asimismo, en la parte inferior, el monigote debió estar muy firme para evitar que se balancee y pierda estabilidad, ya que en la escena podría entorpecer el trayecto de la propuesta escénica.

Tradicionalmente se usa papel y un esqueleto de madera para construir el monigote, y una mezcla de almidón y agua caliente como pegamento, el almidón es un recurso de bajo costo, al igual que el papel; creemos que estos materiales, al ser fáciles

de conseguir y de uso popular, son usados para la manufactura del año viejo. Además, es interesante que el papel proviene de los periódicos ya leídos, esto le da un sentido poético a la tradición. Es como si el año viejo cargara con las noticias del país mostradas en los periódicos usados para su construcción.

Para la instalación escénica, se necesitó construir un marco de madera, el que iría a representar el lado mediático del paro nacional: la televisión y las redes sociales. Se construyó de tal manera que permanezca en un espacio sin ser movido y revestido con cartón para que mantenga el aspecto del papel. Una vez concluido la construcción de los elementos de la instalación y la reproducción de los monigotes, procedimos a pintar los años viejos.

Esta etapa fue la más extenuante, ya que requería un tiempo prudencial para realizar todo el proceso de construcción, desde conseguir los materiales, hasta el momento de pintar a los monigotes y darles uno que otro retoque, porque al estar en constante movimiento, el papel tenía que ser revisado y reparado en los lugares que hacían falta.

El cuerpo de papel

Sin año viejo no hay fin de año. El monigote constituye la parte más importante de la celebración, pese a su inmovilidad, todo se mueve a su alrededor, todo toma sentido con su presencia. La representatividad de su existencia y la quema de su materialidad es el centro del festejo. El monigote aguarda, con una única postura, el momento del juicio final y su sentencia. No necesita más que su forma para darle sentido al entramado visual que lo contiene. No habla, pero dice todo lo que no se dijo en el año entero. Es el acusado, pero sin él no habría forma de acusar, porque el pueblo se vale de su existencia para decir, enunciar, ridiculizar y castigar.

¿Cómo darle cuerpo a algo que ya tiene cuerpo? A manera de préstamo, el cuerpo del actor se dispuso a encarnar al monigote para la representación escénica. Si existe solo movimiento quizá la propuesta artística recaiga en la convencionalidad del teatro y no en la reinterpretación de los elementos de la tradición. El actor debió darle cuerpo desde la noción de que el monigote es una materialidad inmóvil que se permite la movilidad para potenciar su presencia, mas no para adornar la escena.

El cuerpo se convirtió en una gran marioneta manipulada por la conciencia corporal del actor, y, gracias al conocimiento que tiene del mismo, modificó su corporalidad para jugar a ser el personaje que representa el año viejo. Para este montaje usamos la imagen del Presidente Guillermo Lasso como personaje principal y como años viejos que están dispuestos en el escenario: militares y manifestantes. Entonces, nos surgió una pregunta: ¿Cómo lograremos que esta propuesta se encuentre entre los dos territorios: el teatral y el propio de la festividad? Llegamos a la conclusión de que, en algún momento de la escena, el actor que tenía el recurso de la movilidad tome una postura de año viejo y se mantenga en la inmovilidad, en una especie de fotografía que mostrara el tema principal de esa escena.

Representar al monigote de Lasso requiere prestar atención a movimientos y posturas, al igual que lo haría un artista plástico antes de hacer un año viejo. Luego, el actor configuró su corporalidad y su voz asemejándose al personaje representado en el monigote. En este caso, el año viejo de Lasso fue interpretado por una persona con experiencia actoral, pero el objetivo no era en sí la imitación fiel del personaje a representar, sino que existiera el juego de la mimesis y la farsa, así que esta acción lo podría hacer tanto un actor o actriz como cualquier persona dispuesta a experimentar.

El cuerpo del actor se permitió ser monigote, no un personaje de la comedia del arte, ni de comedia humana; no representó a un personaje tipo, sino a un monigote contenedor de una representación. El actor jugó a entrar en la movilidad del papel, prestó su cuerpo para que el personaje monigote logre moverse, el actor devino en año viejo, más no representó a un personaje de carne y hueso. Lo condicionó la materialidad y la carga simbólica que tiene el año viejo.

El actor utilizó recursos actorales dentro de la teatralidad de las máscaras, ya que sostener al monigote en todo el cuerpo requiere una corporalidad extracotidiana que aporte una energía al año viejo como si fuera acartonado. Sostener este tipo de corporalidades requiere una tensión muscular cercana al melodrama, ya que en este se exponen movimientos muchos más amplios y agigantados que le imprimieron potencia al monigote.

El actor, al devenir monigote, fue fuertemente influenciado por la inmovilidad y la pronta ruptura del cuerpo estático, iba y venía en estas dos condiciones, jugó a ser una tercera persona que cargaba a dos personajes, el representado y la representación. En escena, fue necesario el cuerpo inmóvil, ya que sin este efecto el personaje sería sólo una caricatura, y la propuesta escénica está en otro espacio, en donde el año viejo es parte de un discurso y es un elemento más de la composición fársica, al igual que el recurso paródico.

La careta

Para este proceso se construyeron dos tipos de caretas, siguiendo dos técnicas casi similares: la primera, encontrada en el quehacer de los artesanos que fabrican los

monigotes y la segunda, a partir de la previa experiencia propia de construir máscaras de papel.

Las primeras caretas fueron construidas para no ser habitadas por ningún cuerpo externo al monigote. Estas responden al modelo tradicional, las que se usan para los años viejos destinados a ser quemados. Son construidas con papel periódico y pegamento a base de almidón. Estas caretas son normalmente hechas en serie para el comercio, pero para este proyecto se hicieron dos para, específicamente, los años viejos de militares.

Nos guiamos a partir de la experiencia del señor Washington Castillo, de la ciudad de Milagro, para entender más de cerca la forma en que fabrican las caretas los artesanos. Él nos explicaba que, al igual que en una escultura, se hace una base con arcilla y se la moldea hasta conseguir la forma del personaje a representar. Nos mostraba cómo, con unos cuantos movimientos con sus dedos, le iba dando forma a la cara, para luego, con papel periódico y engrudo, cubría toda la forma que había creado, con dos o tres capas de papel. Esto también lo repitió al moldear la forma posterior de la cabeza del año viejo a representar.

Manufactura de caretas



Figura 3.3 Washington Castillo, artesano de la ciudad de Milagro

Solo había que esperar medio día, si hacía mucho sol, sino un día entero para separarla del molde, proceder a juntar las dos mitades y obtener la careta terminada. En el proceso de pintado se usó pintura rosada para el rostro, ya que es típico usar ese color en la estética del año viejo, blanco para los ojos y negro para el cabello y algún otro detalle para faccionar el rostro. Luego el mismo procedimiento con las demás hasta conseguir los objetos que necesitaríamos para el montaje.

Para la careta que sería habitada por el actor, utilizamos un método similar al del artesano, con la diferencia de que el diámetro tenía que ser consecuente con las dimensiones de la cabeza del interprete, por lo que fue necesario realizar primero un molde con las medidas exactas del sujeto y luego con plastilina darle la forma correspondiente para que se pareciera al Presidente Lasso.

Una vez terminado el molde, se cubrió toda la superficie con papel craft²³ utilizando goma blanca como pegamento. El procedimiento posterior fue igual al que se siguió con el método del artesano. Se utilizó otra forma de fabricación con esta careta, ya que era necesario que sea personalizada y se pueda utilizar con facilidad.

Al momento de utilizar la careta en el espacio escénico descubrimos que íbamos a necesitar que el actor también tenga el recurso del habla, así que, posterior a su fabricación, le agregamos una articulación que le daba movilidad a la zona de la mandíbula como si se tratase de una marioneta, recurso que permitió un mayor juego con la palabra.

Dramaturgia

Abordamos la dramaturgia no sólo como disciplina ligada a las letras sino también a todo el tejido que compone el dispositivo escénico. La dramaturgia visual que corresponde a toda la materialidad del año viejo y sus elementos que lo constituyen dentro de una instalación escénica. La dramaturgia del cuerpo en escena, representando a un cuerpo que ya está cargado de representación. La dramaturgia de las letras, que son todo el entramado textual que es generador del discurso escrito y hablado. La dramaturgia del sonido y la luz.

Las primeras textualidades aparecieron en la etapa del boceto, en donde, al ilustrar las primeras ideas del montaje, el diálogo devino como pequeñas partituras de texto. Estas permitieron bosquejar la dirección que la obra iría a tomar. Los diálogos se fueron

²³ Conocido también como papel de despacho. Este tiene un grosor necesario para que la careta sea resistente.

transformando de acuerdo a cómo el proceso iba avanzando hasta aterrizar en una secuencia de texto concreta.

Esta escritura del diálogo jugaba a la par con la textualidad del cartel, mientras el entramado se iba generando, los diálogos del personaje principal generaban el camino para que aparezcan los movimientos, los traslados y la escritura del cartel, ya que este es como un personaje más que comenta satíricamente lo que hace el protagonista. El texto del cartel se contrapone a la acción, y en ocasiones redonda para acentuar algo en específico.

También pueden ser usados como textos en donde los monigotes que no tienen la posibilidad del habla dialoguen. Estos diálogos dan cuenta de lo que el sujeto representado en el monigote diría, como coloquialmente se dice, por debajo de la mesa. El cartel acompaña a la acción y al monigote; habla y comenta; y a veces se burla de los mismos años viejos.

El texto que se lee es potente, no es inofensivo, ni para alabar a alguien. La mayor parte del tiempo es una denuncia o una develación, quizás confusa para el que no entiende el contexto del acontecimiento, pero también hace referencia a un discurso que proviene del pueblo mismo, como ya lo mencionamos antes, anteponiéndose al discurso oficial.

Epílogo

Este proyecto abrió una posibilidad muy amplia y llena de potencialidades para la construcción de una poética y estética de mi quehacer teatral. Parte de una necesidad de construir bases que permitan que el teatro siga encontrando estadios en donde se generen nuevas formas de pensar la escena; desde su construcción hasta el valor simbólico.

En una clase de gestión y política de la cultura arrancó el camino de esta investigación que, actualmente, logra materializarse en esta obra y que aún mantiene puertas abiertas para seguir explorando los festejos como fuente de creación. Una forma de hacer teatro es posible a partir de nuestra cosmovisión, de las teatralidades que habitan en nuestro espacio, nuestras costumbres y tradiciones.

En aquel primer acercamiento a la investigación sobre la teatralidad de los años viejos pudimos encontrar líneas, aún desdibujadas, que nos acercaban a la creación. En el camino encontramos hacedores de monigotes, en la ciudad de Milagro, que se sintieron dispuestos en aportar un poco de sus saberes para que entendamos la labor de manufactura del año viejo, sin olvidar que esta es una práctica que la hemos desarrollado junto a nuestros familiares cada diciembre.

Luego de varias pausas, retomamos esta primera idea, estos primeros acercamientos, que lejos de tener certezas, tenía muchos hallazgos significativos. Al empezar esta nueva etapa de investigación y montaje nos vimos interrumpidos por el aislamiento provocado por la pandemia del Covid-19. El enclaustramiento negó la posibilidad de seguir investigando la tradición más a fondo.

Mientras todos en casa se protegían de un virus, en las calles las personas morían por la inoperancia de un gobierno, en medidas de salud pública y de gestión de los recursos del Estado. Los acontecimientos que serían escenificados y quemados en forma

de monigote estaban en las calles. Era necesario actuar simbólicamente ante estas negligencias, pero las personas, por obvias razones, se encontraban resguardando sus vidas y no pensaban en nada más que eso. Todo se pausó nuevamente.

Dos años después de haber pensado y repensado la propuesta, llegamos al espacio de la creación. Construir la materialidad del monigote a mitad del año, lejos de su fecha correspondiente, se tornó algo extraño, pero fue a la vez necesario dadas las revueltas sociales que hubo en el marco de las nuevas medidas económicas adoptadas por el gobierno de Guillermo Lasso.

El año viejo es necesario para denunciar los enfrentamientos violentos. En el proceso volvimos a descubrir que denunciar estos actos por parte del Estado, visibiliza el juego del poder y el uso del aparataje mediático a favor del discurso oficial. La festividad de la quema del año viejo guarda una dimensión política y una de creación. Y las dos son necesarias para generar un discurso a partir de la tradición. Es decir, se puede crear un producto artístico a partir de esta tradición y que a su vez este tenga un carácter fuerte de denuncia contra el discurso de turno.

Crear a partir de esta festividad, llena de elementos teatrales y teatralizables, nos devuelve la mirada hacia nuestros pueblos y tradiciones, que lejos de ser ajenas a nosotros, son tan próximas que se permiten ser reinterpretadas para la creación.

No se pretende deslegitimar las prácticas teatrales provenientes de culturas ajenas a lo nuestro, con perspectivas estéticas que responden a otros contextos socioculturales. Es necesario habitar y reinterpretar nuestra cultura para crear nuevas líneas de investigación y creación.

Este proyecto está pensado para ser divulgado y democratizado. Estos saberes deben estar en manos de los creadores, en las comunidades, en los barrios. No debe

quedarse únicamente en las salas del teatro convencional, es necesario salir al espacio público, con la gente de las plazas y parques para que sea observado, compartido y genere pensamiento crítico frente a los abusos del poder.

Los años viejos son el recurso teatral que tiene el pueblo ecuatoriano para decir, denunciar, expresar y festejar las tragedias sociales y políticas ocurridas en el transcurso del año. No existe nada más significativo y poético que quemar un monigote de papel que representa la necesidad y esperanza de que todo cambie para bien. Quemamos un año viejo en denuncia de lo que, en ocasiones, no está en nuestras manos cambiar, pero nos llena de satisfacción encontrar regocijo en la idea de que sí podrá ser.

“Monigotes Festivos” es una llama de creación, previa a la incineración.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Ciudad de México: Nueva Imagen, 1980.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1998.
- Colombres, Adolfo. *El resplandor de lo maravilloso: O el reencantamiento del mundo*. Buenos Aires: Colihue, 2018.
- Diéguez, Ileana. *Archivo ARTEA*. Último acceso: Agosto de 2022. <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>, 2009.
- Hidalgo, Ángel Emilio. *Años viejos. Origen, transición y permanencia de una fiesta popular ecuatoriana*. Quito: FONSA, 2007.
- Pereira, José. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Schechner, Richard. *Performance teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.