



Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Tema:

La representación de la élite política ecuatoriana en los artistas nacionales Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri y María José Argenzio

Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciatura en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales

Presentada por:

María Clara Dahik Adum

Tutor:

Francisco Montahuano

Quito, marzo de 2022

RESUMEN

Desde los inicios de la historia, el ser humano ha plasmado su realidad a través del arte. El presente trabajo de investigación tiene como objetivo identificar la representación de la élite política ecuatoriana a través de las obras artísticas de Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri y María José Argenzio. Las obras *Transeúnte*, *Mi poder en la Constitución y 1729* fijan su mensaje en la estigmatización de quienes hacían -o hacen- uso del poder político en el país, sobre todo, tomando en cuenta contextos de crisis, e incluso, violencia en el Ecuador.

Con el fin de cumplir los objetivos planteados, se abordarán conceptos de la teoría política concernientes a la élite desarrollada por los académicos Gaetano Mosca y Manuel Alcántara. Asimismo, se utilizará la teoría semiótica con el fin de realizar el análisis de los símbolos empleados por los artistas en cuestión. El uso simultáneo de ambas disciplinas tendrá como fin el sugerir la mirada de cada uno de los artistas sobre la élite política ecuatoriana.

Las obras analizadas presentan características comunes en cuanto a la simbolización de quienes hacen uso del poder. Los rasgos fenotípicos de los que forman parte de la élite, el uso -y abuso- del poder político y los elementos utilizados para hacer alusión al contexto que se vivió en el país al momento de realizar la obra son algunos de los temas abordados por cada uno de los artistas.

Palabras clave: arte, símbolo, élite política, clase política, representación, signo, metáfora.

DECLARACIÓN DE ACEPTACIÓN DE NORMA ÉTICA Y DERECHOS

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.

María Clara Dahik Adum.

C.I. 1722908926

DEDICATORIA

A mi Tatita que me ve desde el cielo. Te extraño todos los días.

A Monserrat y Elías, por hacer todo lo que está en sus manos para que pueda formarme profesionalmente. Gracias por todo lo que hacen por mi. Los amo.

A María José y a Ana María.

A Felipe, por apoyarme y estar a mi lado siempre. Te amo.

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN: LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA</i>	9
<i>LA ÉLITE POLÍTICA VISTA DESDE LA SIMBOLOGÍA</i>	13
1. La sociología histórica y el enfoque histórico-sociológico como herramienta de análisis.	13
2. Mosca y Alcántara: la élite política.	14
3. La semiótica	17
3.1. La simbología política.....	20
4. Metodología	21
<i>ARTE ECUATORIANO: HISTORIA Y HARTAZGO POLÍTICO</i>	24
1. Marcelo Aguirre: Transeúnte	24
1.1. El artista	24
2. Oswaldo Viteri: Mi poder en la Constitución	29
2.1. El artista	29
2.3. “Mi poder en la Constitución”: Uso de símbolos y elementos políticos retratados.....	32
3. María José Argenzio: 1729	35
3.1. La artista.....	35
3.2. Rafael Correa: la cara de la revolución	36
3.3. 1729: simbología y crítica.....	38
<i>CONCLUSIONES</i>	42
<i>REFERENCIAS</i>	44

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO 1: TRANSEÚNTE	50
ANEXO 2: MI PODER EN LA CONSTITUCIÓN	51
ANEXO 3: 1729	52

LA REPRESENTACIÓN DE LA ÉLITE POLÍTICA ECUATORIANA EN LOS ARTISTAS NACIONALES MARCELO AGUIRRE, OSWALDO VITERI Y MARÍA JOSÉ ARGENZIO

María Clara Dahik Adum

dahikmariaclara@gmail.com

Resumen

Desde los inicios de la historia, el ser humano ha plasmado su realidad a través del arte. El presente trabajo de investigación tiene como objetivo identificar la representación de la élite política ecuatoriana a través de las obras artísticas de Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri y María José Argenzio. Las obras Transeúnte, Mi poder en la Constitución y 1729 fijan su mensaje en la estigmatización de quienes hacían -o hacen- uso del poder político en el país, sobre todo, tomando en cuenta contextos de crisis, e incluso, violencia en el Ecuador.

Con el fin de cumplir los objetivos planteados, se abordarán conceptos de la teoría política concernientes a la élite desarrollada por los académicos Gaetano Mosca y Manuel Alcántara. Asimismo, se utilizará la teoría semiótica con el fin de realizar el análisis de los símbolos empleados por los artistas en cuestión. El uso simultáneo de ambas disciplinas tendrá como fin el sugerir la mirada de cada uno de los artistas sobre la élite política ecuatoriana.

Las obras analizadas presentan características comunes en cuanto a la simbolización de quienes hacen uso del poder. Los rasgos fenotípicos de los que forman parte de la élite, el uso -y abuso- del poder político y los elementos utilizados para hacer alusión al contexto que se vivió en el país al momento de realizar la obra son algunos de los temas abordados por cada uno de los artistas.

Palabras clave: arte, símbolo, élite política, clase política, representación, signo, metáfora.

Abstract

Since the beginning of history, human beings have shaped their reality through art. This research work aims to identify the representation of the ecuadorian political elite through the artistic works of Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri and María José Argenzio. *Transeúnte*, *Mi poder en la Constitución* and *1729* fix their message on the stigmatization of those who used -or do- use political power in the country, especially, taking into account contexts of crisis, and even violence in Ecuador.

In order to meet the stated objectives, concepts of political theory concerning the elite will be addressed, developed by academics Gaetano Mosca and Manuel Alcántara. Likewise, semiotic theory will be used in order to carry out the analysis of the symbols used by the artists in question. The simultaneous use of both disciplines will aim to suggest the perspective of each of the artists on the Ecuadorian political elite.

Transeúnte, *Mi poder en la Constitución* and *1729* have common characteristics in terms of the symbolization of those who use power. The phenotypic traits of those who are part of the elite, the use -and abuse- of political power and the elements used to allude to the context lived in the country at the time of making the work, are some of the issues addressed by each one of the artists.

Key Words: art, symbol, political elite, political class, representation, sign, metaphor.

INTRODUCCIÓN: LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA

El arte es considerado como un factor clave en términos de representación cultural y social. Esta es definida como el consecuente resultado de la acción consciente del hombre, y guarda una relación estrecha con la sociedad dentro de la cual es desarrollada, sobre todo, cuando la obra sostiene un sistema de símbolos que encarnan elementos culturales propios de la misma (Calabrese, 1987, p. 31).

El arte se utiliza no sólo como una disciplina estética e histórica, sino también como un medio de participación política en muchos casos, principalmente, cuando se trata de las nuevas formas del arte: más que nada, descendientes del arte posmoderno, relacional y contemporáneo (Pérez Rubio, 2013). El arte implica no sólo un discurso del artista -en cuanto a las tres corrientes especificadas anteriormente de forma crítica ante sucesos específicos-, sino también el desmantelamiento de acciones que aquejan a un grupo social (Kingman, 2012). La relación que se le asigna a una obra de arte con determinado contexto histórico o político, es clave para poder interpretarla a través de los signos explicitados dentro de la misma.

(...) Y la obra de arte por cuanto a ella toca, no dice más de lo que en realidad existe. Y que nosotros complementamos: ¿Qué más puede ser ese tejido de <<significantes>> ordenados, sino una mera provocación a encontrar unos <<significados>> con los cuales suministrar una significación? Significación nunca ultimada. (Duvignaud, 1976, p. 87)

Como se mencionó anteriormente, el arte suele estar ligada a las percepciones de la sociedad. Por esta razón, el interés de la investigación surge a raíz de la reflexión sobre cómo se ven plasmada la élite política dentro del arte de tres artistas ecuatorianos. Estos son: el artista quiteño Marcelo Aguirre con su obra *Transeúnte* (1995), ganador de un premio Marco, el artista ambateño Oswaldo Viteri con su obra *Mi poder en la Constitución* (2005) de la serie Forajidos, y la artista guayaquileña María José Argenzio con su obra *1729* (2011) de la exposición Falsa Genealogía. Las tres obras pertenecen a tres contextos distintos, en donde ciertos acontecimientos históricos del país hicieron que exista percepciones -negativas, principalmente- hacia la élite política.

Como se podrá observar dentro del desarrollo del presente texto, las tres obras fueron escogidas según su riqueza simbólica que estas conllevan para la representación de la élite política ecuatoriana según cada uno de los contextos. La relevancia de la investigación radica en la visibilidad de los símbolos alrededor de aquellos que se encontraban en el poder -o se encuentran- según la historia política del país. Claro está que los contextos históricos en los cuales se desempeñan los tres artistas son de gran apoyo para entender la concepción cultural que se daba -o, se da- a cabo en aquel entonces.

Más que arte o artistas políticos, hablamos de producción de pensamiento, de seres que por medio de herramientas plásticas se acercan a la realidad para hablar de ella, desde ella y para ella; propuestas que investigan en la memoria pasada, escarban en los sucesos cotidianos o predicen un futuro cercano. (Velandia, 2014)

Es importante tomar en cuenta que el uso de simbología no se da al azar, pues, el artista utiliza cada uno de los elementos retratados con el propósito de llegar a crear reacción en el público. De esta manera, es importante identificar el verdadero mensaje de los artistas tras cada una de sus obras a través del análisis teórico de la élite política. Pues, dentro del ámbito académico, es importante identificar cómo los gobernantes se ven retratados para voceros de la sociedad -tales como lo son los artistas nacionales-, al igual que el observar cómo los mismos ejercen la participación política a través de la emisión de mensajes estipulados en sus distintas obras de arte.

La investigación gira en torno a la pregunta: ¿Cómo se representa la élite política en los artistas Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri y María José Argenzio entre los años 1995 y 2011?. De esta manera, se puede observar la necesidad de plantear como objetivo general el identificar cómo se ve representada la élite política en cada uno de ellos, tomando en cuenta la teoría planteada por Gaetano Mosca (1896) y Manuel Alcántara (1997; 2016) acerca de la clase política. Como objetivos específicos, se encuentran el definir la relación entre la simbología y la política, analizar las obras tomando en cuenta los contextos históricos y políticos, establecer el rol del artista como actor político y analizar si los símbolos representados por los artistas en cada una de sus obras están implícitos en el ideario de los ecuatorianos al tomar en cuenta la élite política como referente.

En cuanto a la metodología a utilizar, esta será plenamente cualitativa. La recopilación de información se llevará a cabo a través de fuentes primarias -las tres obras de arte- y fuentes

secundarias -artículos académicos, libros, noticias y demás fuentes documentales-. El trabajo de investigación tendrá una técnica analítica. En primer lugar, se realizará una recopilación de la información obtenida por distintos canales, y, a partir de eso, se realizará un exhaustivo análisis de los tres principales puntos a analizar dentro de la investigación: las élites políticas, la simbología que gira en torno a las obras y las perspectivas de la sociedad ecuatoriana sobre quienes hacían uso del poder dentro de los distintos contextos históricos -y cómo estas perspectivas se ratifican a raíz de los símbolos utilizados por los artistas. El análisis artístico estará acompañado del esquema planteado por Terry Barret (1994) para la realización de críticas artísticas, dentro del cual se establecen los pasos a seguir para analizar los componentes de la obra y leer los símbolos que se observan en la misma.

El presente trabajo de investigación contará con tres capítulos. El primero de estos, “La élite política vista desde la simbología” estará dividido en cuatro partes. La primera parte tendrá a cargo la explicación del enfoque teórico, la sociología histórica: siendo esta una disciplina híbrida, con el fin de explicar fenómenos sociológicos -como lo es el arte- a partir de la historia (Milia, 2008). La segunda parte del capítulo relata acerca de la élite política: en donde se exponen los argumentos concebidos por dos teóricos clásicos -Gaetano Mosca y Manuel Alcántara-. La penúltima parte del capítulo estará relacionado con la semiótica, en donde se explicarán conceptos y formas de aplicación por varios teóricos: desde el padre de dicha ciencia como Charles Peirce, hasta filósofos modernos como Elena de Oliveira. Por último, el cuarto subcapítulo tendrá como objetivo exponer la metodología a utilizar para el desarrollo de los capítulos dos y tres.

El segundo capítulo del presente trabajo denominado “Arte ecuatoriano: historia y hartazgo político” recopilará la información necesaria para realizar el análisis de las obras. Este contará con tres subcapítulos -cada uno dedicado a cada una de las tres obras a analizar-, con tres apartados cada uno. Los apartados tienen como fin exponer de forma general la vida del mensajero, el contexto político dentro del cual se realizó la obra -o, el contexto al que la obra se refiere- y un análisis de los símbolos representados: a qué se refieren y cómo estos se conectan con la coyuntura relatada. Para la realización de dicho capítulo, no sólo es importante conectarse con la historia política del país, sino también la revisión de las ideas de los artistas en cuestión.

Por último, el capítulo final tendrá como objetivo presentar las conclusiones y recomendaciones. A lo largo del mismo, se utilizarán los enfoques mencionados en el

apartado metodológico -elementos que hacen alusión al contexto histórico, representación de la élite política y uso del poder- para identificar el mensaje de cada uno de los artistas a través de los símbolos utilizados en sus obras. De la misma manera, el desarrollo del capítulo contará con un análisis de las similitudes de la representación de la élite política en los tres objetos de estudio.

LA ÉLITE POLÍTICA VISTA DESDE LA SIMBOLOGÍA.

1. La sociología histórica y el enfoque histórico-sociológico como herramienta de análisis.

La sociología histórica suele tener como objetivo principal el estudio de las relaciones sociales a raíz de los distintos procesos históricos. El enfoque es reconocido por su precisión al determinar las causas de fenómenos presentes -y pasados- de un conglomerado social. Para la académica María Leonor Milia, esta radica en ser:

[...] un campo de conocimiento que se construye uniendo, en la explicación, dos lógicas analíticas, la de la historiografía y la de la sociología. Un problema histórico se construye a partir de la lógica de los acontecimientos, incluso de los procesos acaecidos en determinados tiempo y espacio. Un problema sociológico, en cambio, es generado a partir de un aparato conceptual. (Milia, 2008, p. 62)

Esta no tiene un proceso metodológico específico, sin embargo radica en el surgimiento de conclusiones sobre acontecimientos presentes basándose en hechos históricos que involucran al objeto de estudio (Casas & Losada, 2008). La corriente mencionada es conocida por el autor Ramón Ramos (1993) al tener 3 características principales: ser (1) transhistórica, (2) transdisciplinar y (3) multiparadigmática. En cuanto a la primera característica, el autor menciona que la tematización del estudio se trasborda y amplía al ámbito histórico, sacando conclusiones desde las mismas vivencias históricas. En cuanto a la segunda característica, el autor menciona que la disciplina puede ser utilizada desde la misma amplitud: abordando distintos campos temáticos de varios estudios de la misma sociología. Por último, la sociología histórica es tan amplia que coexisten -y coinciden- reconocidos académicos de distintas orientaciones teóricas.

La sociología histórica es tan amplia que la simbología y el lenguaje también pueden llegar a ser parte de las variables para determinar el objeto de estudio. La académica Julia Santos, explica que los símbolos son elementos clave analizar el fenómeno social. La autora menciona que el lenguaje y sus subyacentes -como los símbolos- se pueden ver analizados

desde la metodología planteada al tomar en cuenta la historia que enriquece el valor estético, cultural e histórico de los mismos (Santos, 1989).

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo principal la visualización de la representación de la élite política en artistas ecuatorianos, en tres distintos momentos históricos. Por este motivo, el uso de la sociología histórica será fundamental para el descubrimiento del arte como proceso sociológico a raíz de los distintos objetos de estudio. Estos son *Transeúnte*, *Mi poder en la Constitución y 1729*. Por tal motivo, el estudio del contexto ecuatoriano en los periodos 1995, 2005 y 2011, será necesarios para entender la causa de los estallidos sociales que colaboraron como antecedentes para la creación de cada una de las obras y la representación de élite gobernante en las mismas.

2. Mosca y Alcántara: la élite política.

La élite política no es sólo la existencia de un pequeño grupo dentro de la clase política con poder de toma de decisiones, sino también, un concepto simbólico que suele reunir ciertas características según la dimensión espacio-tiempo. El siguiente apartado tiene como objetivo exponer el concepto mencionado por dos reconocidos politólogos. Estos son, el italiano Gaetano Mosca, reconocido por especificar acerca de la clase política en el libro *Elementi di scienza politica* (1896), y Manuel Alcántara (1997; 2016), académico contemporáneo de nacionalidad española, dedicado a realizar estudios políticos latinoamericanos. De igual forma, Alcántara realiza amplios estudios acerca de la élite y clase política, especialmente, en América Latina.

Es fundamental el uso teórico de ambos autores para el desarrollo de la presente investigación. Las tres obras de arte escogidas tienen un elemento esencial en común: la representación de la élite -o clase, lo cual se definirá posteriormente- política ecuatoriana a partir de símbolos. Pues, a pesar de que los tres artistas se desarrollen a partir de distintos contextos políticos, es fundamental tomar en cuenta que el mensaje que da cada uno de los reconocidos ecuatorianos radica en una crítica a aquella élite.

Los conceptos de clase política y élite política son distintos:

A diferencia del concepto de élite política, el de clase política no alude específicamente a los individuos que detentan posiciones de especial poder e influencia, sino que se refiere al grupo, más extenso y también más fácilmente

identificable, de los individuos que viven de la política y que poseen intereses y perspectivas peculiares como consecuencia de las posiciones que ocupan de los papeles que desempeñan en la vida social. (Alcántara & Llamazares, 1997, pp. 15-16)

Como lo mencionan Alcántara y Llamazares, la diferencia entre clase y élite política radica en su extensión. Clase política es específicamente similar al referirse a una clase gobernante, pues, es aquella minoría que dirige a la mayoría. Esta pequeña esfera está encargada de la dirección de instituciones, la regulación, administración y control de los gobernados y el manejo de organismos políticos (Mosca, 1896). Es importante recalcar que, según las definiciones brindadas por los autores mencionados, la diferencia recae en las funciones de cada uno de los grupos: mientras la clase política es la encargada del monopolio del poder y la fuerza, la élite política es aquella relacionada con el simple ejercer de la política: sobre todo, con el simple hecho de poder influir directa o indirectamente en la toma de decisiones (Pachano, 1994, p. 65)

Como ejemplos de élite, mas no clase política, se puede mencionar a personas influyentes en la vida política de los habitantes y de la misma clase política: líderes de opinión, voceros de intereses particulares y generales, e incluso personas relacionadas a la dirección de instituciones que no necesariamente juegan parte de grupos relacionados con poder -por ejemplo, dirigentes de partidos políticos y movimientos sociales-. En cuanto a la clase política, existen varios componentes que pueden llegar a definirla. Esta, a diferencia de la élite política en muchos casos, está definida no solo por una base moral sino también legal (Leoni, 1991). Pues, para que exista una clase gobernante, debe existir un sistema institucional el cual le permita ejercer el poder y controlar las instituciones políticas desde la legalidad, plasmada en herramientas jurídicas estatales donde se establezca el Estado de derecho (Alcántara-Sáez, 2016, p. 191).

Mosca menciona que la clase política tiene un gran componente hereditario. Es más fácil que los herederos de quienes tuvieron en algún momento el poder, puedan llegar a ocupar los puestos de sus antecesores. Esto lo explica a través de lo que en la física se describe como la inercia, asumiendo que inevitablemente los puestos públicos -así exista la democracia- se quedarán siempre en manos parecidas, sobre todo, en personas con características y valores parecidos a los de sus antecesores. El autor lo explica a través de un ejemplo común en las democracias: “Por más de que los exámenes y los concursos sean abiertos para todos, los

ricos son los que mayoritariamente ganan los mismos, porque ellos sí pueden pagar la larga y costosa preparación” (Mosca, 1896, p. 99)

Por esta razón, el autor menciona que la clase política funciona a estilo de oligarquía: los que más poder económico tienen, son generalmente los que obtienen el poder político. Es curioso qué, según Mosca, incluso en la democracia -tomando en cuenta las amplias posibilidades de adquirir poder y participación política-, el llegar a pertenecer a una clase política es complicado cuando no se pertenece a una élite económica. Para esto, Simón Pachano realiza una observación: pues, el concepto “clase” responde directamente a una división socioeconómica, por lo que, al hablar de clase política, se entendería que se hace referencia a personas que tienen poder político y económico (Pachano, 1994, p. 63).

En el caso de Manuel Alcántara, este hace un perfil sobre la carrera política, la élite política y la clase política desde las democracias latinoamericanas. El autor menciona que: “el tamaño de la clase obrera y las relaciones económicas establecidas entre sociedades latinoamericanas (..) contribuyen a definir el perfil social y político de las sociedades latinoamericanas” (Alcántara & Llamazares, 1997, p. 18). Es decir, las características sociales y económicas de cada país afectan al perfil político, por lo que, el conflicto, la polarización, e incluso las mismas orientaciones de los latinoamericanos hacia el sistema político se ven afectados según la composición socioeconómica interna.

El autor da un claro ejemplo al respecto. Cuando la clase política gobernante suele tener características parecidas a la oligarquía, la movilización de sectores sociales suele darse a gran escala dentro del tiempo de dicha clase política al poder. El hecho de que dichos conflictos sucedan, es un claro indicador de la débil institucionalización y democracia que el país enfrenta (Alcántara & Llamazares, 1997, p. 18). En cuanto a las obras a analizar, se podrá observar que los tres artistas se refieren a una clase política con tales características en cada uno de los contextos: una minoría gobernante que tuvo como respuesta los conflictos políticos con sectores sociales. Inclusive, se analizará como el arte puede llegar a ser una clara participación manifestativa de parte de los artistas.

Manuel Alcántara señala que es de vital importancia tomar en cuenta al capital político al hablar de la clase política. Para el autor, es importante tomar en cuenta los conceptos de Pierre Bourdieu al abordar sobre capital simbólico, siendo este: el poder de representar y otorgar valor e importancia social a otras formas de capital (Bourdieu, 2001). De aquella

manera, el capital político surge como un anexo al capital simbólico, calificando a la misma élite política a través de su relevancia y surgimiento dentro de la sociedad.

Apegada a la línea académica de Bourdieu, para Alcántara existen 2 tipos relevantes de capital político: el personal y el transferido. En cuanto al personal, este recae en las características propias del personaje, basándose en sus características biológicas y al entorno social al que el mismo pertenece. El carisma de el político juega gran parte de su capital político personal, por lo que el autor toma la línea de investigación de Max Weber al referirse al líder carismático: tomando en cuenta las emociones y actitudes que el líder causa en sus gobernados. En cuanto al capital político por delegación, este se da a través de la asignación de poder por medio de instituciones políticas (Alcántara-Sáez, 2016, p. 190).

Existen líneas de acción que definen al gobernante: el uso del poder blando o soft power y del poder duro o hard power. En cuanto al primero, nos referimos en el uso de la persuasión al gobernar, buscando así la aprobación y la legitimación de los gobernados a través de métodos sin actos coercitivos. Por el otro lado, el hard power es todo lo contrario: este se basa en los métodos de fuerza y coerción para gobernar: el uso de las sanciones, los hechos e incluso normas que pueden llegar a ser rígidas, las cuales estarán presentes en los contextos dentro de los cuales se desarrollan cada uno de los artistas (Alcántara-Sáez, 2016, p. 191).

3. La semiótica

La semiótica, es aquella disciplina que estudia los símbolos -y los grupos y clases de los mismos- cómo herramientas para la comunicación (Peirce, 1897, p. 9). Dicha ciencia tiene varias subdisciplinas, sin embargo, el presente trabajo de investigación se centrará en la semiótica del arte o también llamada semiótica estética. Esta tiene relación con el estudio de los símbolos dentro de obras de arte: pues, de tal manera, esta se encarga de leer los símbolos representados en las mismas. El siguiente apartado tendrá como objetivo presentar a grandes exponentes que se desenvuelven dentro de la disciplina.

Antes de hacer un análisis teórico de la semiótica en el arte, es importante tomar en cuenta las raíces fundamentales del símbolo. Pues, este es un recurso lingüístico compartido por una misma comunidad (Oliveras, La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen, 1993, p. 94). Sobre todo, el símbolo suele ser una forma de representar un algo, por lo que, este está ligado a la categoría de lo imaginario. Para Nelson Goodman, el símbolo- siempre

pertenece a un conjunto, a una categoría y a una familia; razón por la cuál, la especificidad del símbolo suele ser difícil de reconocer (Goodman, 1968, p. 87).

El padre de la semiótica Charles S. Peirce, responde a cómo los individuos abstraemos los distintos símbolos. Pues, para él, estos tienen tres dimensiones: la de lo indeterminado -lo que podemos concebir a través de la simple percepción-, la de la existencia – el que el objeto exista materialmente- y la dimensión del conocimiento sistemático -relacionada con la percepción y ubicación dentro de un sistema cultural- (Fajardo, 2012, p. 103). El llamado “triadismo” de Peirce nos ayuda a entender qué, en el caso de no exista una ubicación del símbolo dentro del sistema cultural, este no es verdaderamente un símbolo, puesto a que no busca connotar algo, sólo denotarlo (Peirce, 1897, pp. 23-24).

Por su lado, Elena Oliveras eleva el triadismo peirceano a la naturaleza del símbolo, exponiendo así, tres bases fundamentales, estas son: la base natural, la base convencional y la base vital. La base natural hace referencia a la relación de semejanza entre el simbolizante y el simbolizado. Un ejemplo explicado por la filósofa argentina, es el uso del águila para Estados Unidos, donde las cualidades del animal son similares a lo que quiere representar dicho país: fuerza, impetuosidad y libertad. La base natural puede ser débil en ciertos símbolos, como por ejemplo el uso de la cruz para representar al cristianismo: tiene poca semejanza con lo que representa. Así mismo, el sol al representar la vida o el alambre de púas para representar a la represión física de los Estados, suelen ser símbolos con bases naturales sólidas (Oliveras, La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen, 1993, pp. 95-96).

La base vital del símbolo es aquella que representa a una comunidad, sobre todo, debido a que fue creado en base a la historia de la misma. Incluso, la base vital del mismo puede llegar a inspirar veneración por parte de los receptores: por ejemplo, un símbolo con amplia base vital es la bandera nacional. El símbolo llega a ser asimilado de forma indirecta por parte del receptor, sin embargo, si el símbolo tiene un gran componente vital, este puede ser captado de forma directa (aquella relación significante-significado desaparece) (Oliveras, La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen, 1993, p. 95).

Por último, la base convencional de los símbolos es la más simple de estas: pues, es la que establece una relación convencional entre lo representado y el imaginario de las personas. Si lo representado carece de una base natural fuerte, para que este pueda adquirir la base vital y convertirse en símbolo, este necesita que tenga una base convencional. Sin embargo,

si la base natural es sólida, no es necesario que exista una base convencional (Oliveras, La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen, 1993, p. 96).

El símbolo tiene una función fundamental dentro del arte: la referencia al algo. El uso de los distintos elementos estéticos utilizados en la obra de arte no son arbitrarios, pues, la tarea de aquel que crea arte es decidir y plasmar ideas de forma minuciosa. La forma de expresión de la obra es fundamental al momento de realizar el análisis semiótico de la misma.

Lo que expresa ejemplifica metafóricamente: lo que expresa tristeza, es metafóricamente triste. Lo que es metafóricamente triste es realmente triste, pero no literalmente triste, es decir, se incluye bajo la aplicación transferida de una etiqueta coextensiva con “triste”. Por tanto, lo expresado es poseído. Lo que expresan un rostro o un cuadro no tiene porqué ser las emociones o ideas que el actor o el artista quieren transmitir, ni pensamientos y sentimientos del espectador o de la persona retratada, ni propiedades de ninguna cosa relacionada, como quiera que sea, con el símbolo. (Goodman, 1968, p. 87)

Oliveras hace un análisis de la metáfora dentro del arte. Para ella, esta es un ícono que suele llevar propiedades similares al símbolo, sobre todo, en cuanto a su objeto: conceptualizar. La metáfora busca relacionar cualidades -tanto de forma lingüística como visual- de un signo o referencia a lo imaginario. En las artes visuales, es difícil distinguir entre la metáfora y el símbolo: pues, ambos representan a través de un ícono. Sin embargo, la metáfora tiene una función predicativo, mientras que, la del símbolo es representativa. Otra diferencia entre las dos figuras utilizadas, es a lo que verdaderamente se hace alusión: pues, en la metáfora, lo referido tiene ya una imagen propia, mientras que en el símbolo, lo referido no lo tiene (Oliveras, La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen, 1993, p. 82). Es por esto que el símbolo es utilizado para representar de una u otra forma lo invisible. Un ejemplo de lo ya mencionado es, por ejemplo, el representar la paz a través de una paloma blanca.

Para entender cómo se puede identificar elementos en una obra de arte, es importante reconocer dos conceptos. La denotación -trabajada sobre todo, en metáforas al referirnos en el arte- y la connotación: “La denotación trabaja sobre cualidades primarias que hacen a la esencia del objeto mientras que la connotación trabaja sobre cualidades secundarias del mismo, socialmente reconocidas” (Oliveras, La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen, 1993, p. 124). Habiendo dicho esto, se puede decir que denotar es la simple imagen,

y connotar es la acepción que los individuos le dan a la misma según las distintas experiencias.

Como se mencionó anteriormente, el símbolo está hecho para connotar, no sólo para denotar. Pues, es importante tomar en cuenta que, cuando el receptor abstrae el símbolo, este le lleva a figurar un concepto complejo, más que simples cualidades primarias de lo representado. Un ejemplo de estos puede ser el uso pictórico de la calavera: connota muerte, dolor y luto, no es usada para denotar una simple calavera. Así mismo, la lectura de los mismos símbolos dependen de variables atadas a su producción. Por ejemplo, para el italiano Umberto Eco, es necesario entender que la producción y reproducción de los símbolos responden a un contexto cultural (Eco, 1968).

Según el autor, la propuesta simbólica de cada artista se construye no como un nuevo objeto cultural, sino que se diseña sobre una base cultural preestablecida. Es importante tomar en cuenta la tipología de la cultura, la cual menciona que el arte es parte del mismo sistema cultural (Eco, 1968). Por este motivo, se puede mencionar que tanto los símbolos como las metáforas utilizadas por los artistas, son parte de un antecedente preexistente, es decir, las tres obras a analizar están compuestas por símbolos que hacen alusión a elementos culturales. Un ejemplo de estos, es el uso de los tres colores primarios en distintos contextos: si se da un uso pictórico de estos en Ecuador, claramente la connotación estará ligada al concepto de patria, mientras que, si el uso se da en Inglaterra, la lectura semiótica sería totalmente distinta. Es importante tomar en cuenta todo lo mencionado anteriormente. La semiótica es tanto compleja como contextual: por tal motivo, es necesario el posicionamiento de escenarios para realizar la lectura de los símbolos utilizados por el artista.

3.1.La simbología política

La simbología política tiene su relación con el capital simbólico de Bourdieu. Este tiene su relevancia en la aceptación social y reconocimiento que le da la sociedad a los símbolos creados (Bourdieu, 1990). Por dicha razón, la simbología política no nace como una doctrina separada al capital simbólico: forma parte del mismo a través del reconocimiento de los signos emitidos desde la clase política, o que representan a la misma.

Si bien es cierto, la simbología política no responde a un análisis semiótico-artístico, sin embargo, esta se basa en la reproducción de símbolos dentro de la vida política para generar emociones y sentimientos en los gobernados (López & Chihu, 2011, p. 112). Esta disciplina se basa en la creación de un sistema de dominación compuesto por simbolismos. Es así cómo el símbolo político tiene como objetivo no precisamente el representar algo, sino, el hacer un llamado al evocar sentimientos y a acción: sea unidad, sea fuerza, sea emoción, lucha o incluso resentimiento hacia un grupo específico, como en el ejemplo planteado anteriormente. De hecho, la eficacia del uso del símbolo está ligada a la oportunidad de utilización del mismo (Herrero de Miñón, 2006, p. 176)

Dentro de la simbología política, existen 3 tipos de símbolos: los de cambio -se ven como una continuidad, cambio o reversión- los de reconocimiento -aquellos que indican el comienzo de algo, por ejemplo, al querer representar una identidad o legitimidad- y los de acompañamiento -para estratos protectores- (Herrero de Miñón, 2006, p. 182). Dentro del análisis, los símbolos políticos serán vitales no sólo para reconocer y analizar las obras de arte, sino también, para tomar en cuenta qué simbolismos se utilizaban en cada una de las tres coyunturas estudiadas.

4. Metodología

La metodología a emplear dentro del presente trabajo de investigación será plenamente cualitativa. Las fuentes a recolectar para el desarrollo del texto son secundarias -a excepción de las tres obras de arte-. Dentro de las fuentes de información, se encuentran textos relacionados con la teoría, tanto relacionados con la ciencia política como con la semiótica, noticias, textos de opinión, críticas, entre otras.

La recolección de información empleará su relevancia al verse aplicada a través del enfoque escogido: la sociología histórica. Como se mencionó anteriormente, el segundo capítulo contemplará apartados en los cuales se desarrollará el contexto histórico al cual se refiere cada una de las obras, por lo que, será elemental realizar un abordaje de los mismos al estudiar la simbología utilizada por los artistas. El uso del enfoque será de vital importancia para entender el valor de los símbolos utilizados en las obras, como estos se ven enriquecidos según el contexto explicado y como la representación política de cada obra es relevante según el contexto en el que fue creada.

Por su parte, el anclaje de la teoría semiótica con el de la teoría política radicará en el análisis artístico y simbólico de cada una de las obras. Ambas teorías tendrán como fin el buscar cómo se representa a la élite política dentro de cada una de las obras: ya sea desde el estigma de aquellos que conforman a la clase política, desde los valores que se les atribuyen a los mismos e incluso desde la crítica hacia las acciones cometidas por estos.

Para cumplir con dicho objetivo, será necesario el uso del esquema de Terry Barret para realizar la crítica del arte y el análisis formal. Barret menciona que la crítica del arte consta en descubrir el “sobre que”, lo cual demanda una interpretación por parte del receptor. Para esto, el crítico del arte asume ciertos principios, entre estos, el guiarse por emociones tomando en cuenta el contexto, el ver los objetos a interpretarse como elementos y no como ideas literales del artista y la objetividad al realizar la lectura de la obra y los símbolos -es decir, no hablar por el artista, sino sugerir- (Barrett, 1994).

Dicho esquema, consta en la división de cuatro etapas: la descripción pura, el análisis, la interpretación y por último, la crítica -dicha etapa no será utilizada dentro del presente texto-. El primer nivel consta en el estudio objetivo de los elementos formales. Dentro del mismo se describe todo lo observado en la obra: desde la estructura y los materiales hasta el color y los símbolos empleados.

El segundo nivel trata sobre el análisis. El objetivo de este es analizar lo descrito en el apartado superior. Bajo el amparo del contexto histórico, se dan posibles interpretaciones del propósito del artista al realizar la obra de tal manera. Por ejemplo, se da explicación al uso de los materiales, al uso del color, a la relación de las formas, entre otros elementos que pueden ser potenciales mensajes del artista. Por último, el tercer nivel busca dar la interpretación simbólica y general a la obra. Este comprende la conclusión del análisis al desarrollar juntar los dos primeros niveles, para así, realizar una lectura semiótica de la obra y sugerir el mensaje del artista al realizarla (Barrett, 1994).

A partir del análisis artístico, las conclusiones sobre cada obra y su relación con la élite política se fundamentarán en tres ejes descritos en el cuadro a continuación.

Elementos de la obra alusivos al contexto	Representación de las élites políticas	Representación del ejercicio del poder
Transeúnte - Violencia desde la clase política hacia la sociedad. - Tensión social: Inseguridad y corrupción.	- Hombre - Violencia - Vestidura: terno y corbata negra. Funeral. - Falta de mirada. - Falta de moralidad.	- Toma de decisiones perjudica directamente a la sociedad. Falta de moralidad al tomar decisiones - Ejercicio de la violencia.
Mi poder en la Constitución - Violencia. - Relación con las Fuerzas Armadas. - Personalismo. - Presidente: banda presidencial. - Colores nacionales. - Corrupción.	- Hombre. - Herencias poscoloniales. - Ostentosis. - Fascismo. - Falta de moralidad. - Corrupción.	- Abuso de poder. - Injerencia de las Fuerzas Armadas en la toma de decisiones/ uso de fuerza militar para mantener el control público. - Autoritarismo/Fascismo.
1729 - Clase política “pelucona”: inspiración en las palabras del expresidente Rafael Correa. - Extravagancia de la clase política. - 1729: representa a la complicación de las genealogías ecuatorianas.	- Herencias coloniales. - Extravagancia. - El poder es manejado por una clase socio-económica específica. - Poder radica en genealogías complejas.	- Poder aristocrático: radicado en una clase socio-económica específica y genealogías. - Toma de decisiones dirigidas por el poder económico.

Fuente: Elaboración propia.

ARTE ECUATORIANO: HISTORIA Y HARTAZGO POLÍTICO.

1. Marcelo Aguirre: Transeúnte

1.1. El artista

Marcelo Aguirre Belgrano, es un artista quiteño nacido en el año 1956. Durante su vida artística, ha sido partícipe y propulsor de varias exposiciones colectivas e individuales (Aguirre, s.f.). Su obra, *Transeúnte*, fue resultado de un momento creativo para él: creó la obra a partir de una escenografía para el teatro, inspirado, sobre todo, a raíz de lo que Aguirre podía percibir en un día común en Quito. Pues, el artista -sobretudo, dentro de la serie *Transeúnte*- se refiere a la condición humana del hombre, refiriéndose así también, a la condición política del mismo. Así mismo, Aguirre menciona que Quito es una ciudad incesantemente polarizada: los contrastes ambientales, políticos y sociales son realmente fuertes, condición que lo llevó a repensar acerca del rol del individuo dentro de la sociedad (Salgado, 2021).

Con la obra *Transeúnte*, Aguirre fue galardonado del premio MARCO en el año 1995, premio que tiene como objetivo el apoyo a la creación y al fomento de las artes plásticas. Luis Emerich, importante artista mexicano, describe a *Transeúnte* como la representación de: “el hombre común, el miserable como un rasgo más de la fisonomía de la corrupción política” (Emerich, 1997).

1.2.El gobierno de Sixto Durán Ballén

En los años 90, el Ecuador se sumió en un periodo de crisis política, económica y social (Bonilla & Luna, 2011, p. 256). El gobierno de Sixto Durán-Ballén -aunque logró culminar los 4 años para los que fue elegido- no fue la excepción, enfrentándose a la dura coyuntura que atravesaba el país, sobre todo, implementando severas medidas económicas que causaron gran impacto en su popularidad. La inflación había alcanzado cifras

verdaderamente altas, las cuales posteriormente se vieron reducidas del 60% al 24% (Núñez, 2016, p. 350). Algunas de las medidas aplicadas son explicadas por el historiador ecuatoriano, Jorge Nuñez:

El gobierno de Durán Ballén inició su gestión aplicando un paquete de medidas de ajuste, que incluyó una devaluación monetaria del 35%, incrementos del 125% en el precio de los combustibles, aumentos de las tarifas eléctricas de entre el 25 y el 90% y del gas domestico en 191%. (Núñez, 2016, p. 350)

Así mismo, el gobierno llevó a cabo un plan de modernización del Estado, el cual constaba en la disminución del aparato estatal. El Consejo de Modernización del Estado (CONAM) fue el encargado de realizar reformas con el fin de disminuir la cantidad de servidores públicos, iniciar una ola de privatizaciones y eliminar instituciones que no tenían una intervención directa y clara en las políticas estatales (Núñez, 2016, p. 351). A pesar de que fueron varias las metas cumplidas por el gobierno, el plan gubernamental de reducción estatal tuvo grandes costos: la creación de grandes redes de corrupción dentro de la clase política, el despido de 90 mil servidores públicos y la fallida privatización de varias empresas que terminaron en quiebra o que fallaron en el proceso (Núñez, 2016, p. 351).

El descontento social por las medidas impuestas por el gobierno no tardo en hacerse notar: la Confederación de Nacionalidades Indígenas (CONAIE) convocó a varias manifestaciones para elevar su negativa a las disposiciones estatales. Así mismo, varios sindicatos nacionales convocaron al pueblo ecuatoriano a salir a las calles en 1992, para marchar en contra del programa de modernización estatal que causaría el desempleo de muchos (Ayala Mora, 2008, p. 34).

Los mayores escándalos del gobierno de Durán-Ballén, estuvieron ligados con prácticas relacionadas con nepotismo y corrupción. Para comenzar, la familia del expresidente se vio involucrada en el manejo de varias instituciones estatales, práctica que dificultó la confianza de los ecuatorianos en las mismas (EL TIEMPO, 1994). De igual manera, el mayor problema surgió cuando se desmantelaron los actos de corrupción ejercidos por su vicepresidente, Alberto Dahik.

En julio de 1995 el entonces Vicepresidente del Ecuador, Alberto Dahik, fue acusado de cohecho y abuso en el ejercicio de sus funciones por el Congreso Nacional. El 4 de agosto de 1995, dos miembros del Congreso presentaron una denuncia criminal

sobre estos hechos y el Presidente de la Corte Suprema, el 16 de agosto, decidió dar trámite a la causa. La investigación en el ámbito legislativo culminó el 6 de octubre de 1995, cuando la iniciativa de destituir al señor Dahik no alcanzó la mayoría de votos necesaria. La investigación judicial, sin embargo, llevó a la Corte a dictar orden de prisión preventiva el día 11 de octubre de 1995. Ese mismo día el señor Dahik entró en Costa Rica, y el 29 de marzo de 1996, se le otorgó asilo político. (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2001)

Sin lugar a duda, el proceso abierto por corrupción afectó aún más la percepción de los ciudadanos acerca del gobierno. Las políticas neoliberales dentro de las cuales, muchos grupos se vieron perjudicados, las duras medidas económicas y las prácticas antiéticas ampliaron el panorama de ingobernabilidad. Los síntomas de la ingobernabilidad tienen relación con las prácticas ilegales por parte de la élite política -manifestada en el nepotismo y la corrupción- y la inestabilidad de las mismas élites -plasmada en la destitución de Alberto Dahik- (Alcántara, 1995, p. 30).

Es así como se puede observar un rechazo de la población hacia el gobierno de Sixto Durán-Ballén: no sólo por los actos de corrupción ejercidos, sino también por las medidas neoliberales tomadas. Pues, el neoliberalismo es también conocido por formar una cíclica dependencia de los países latinoamericanos hacia organismos como el FMI. En este caso, el neoliberalismo demostró una vez más, no sacar de la pobreza al país a través de políticas que condicionen a su población, sino, la falta de rigidez de la élite política. La doctrina desmanteló las deficiencias de la clase política del momento: mostrando las verdaderas deficiencias de los líderes ecuatorianos y la poca estrategia de los mismos al ejercer su poder.

1.3. Transeúnte: del poder y la violencia al hartazgo político

Transeúnte enlaza los símbolos que se ven representados dentro de la pintura, con el concepto y la estigmatización generalizados de la élite política. Dentro del presente apartado, se analizará la obra del quiteño Marcelo Aguirre, tanto en sus propiedades formales como el significado detrás de los símbolos representados. Posteriormente, se utilizará la sociología histórica como luz principal para brevemente anclar el cuadro con el concepto de élite política.

El acrílico sobre lona consta en una pintura de tres capas: en la primera de estas, se puede observar a una persona con una postura relajada caminando. Esta se encuentra pintada en rojo, con lo que podría ser sangre debido a la forma en la que la pintura ha sido colocada - como si fuesen salpicaduras-. La capa consta de un gran nivel de transparencia, lo que denota el propósito del artista para que se visualice aún más lo que se encuentra en las dos capas posteriores. Dentro de la segunda capa se observa la forma de cuatro cuerpos degollados, colgados en forma de exhibición. Los cuerpos solo son definidos por líneas blancas, con el propósito -al igual que dentro de la primera capa- de que estos pasen casi desapercibidos.

Por último, la capa del fondo muestra a un hombre vestido de terno, riendo perversamente ante el espectáculo que ve en las capas que se encuentran delante suyo. A pesar de que existe sangre en gran parte del cuadro, el hombre parece estar impecable en cuanto a su aspecto: la corbata y el cuello de la camisa y del terno dan la impresión de que es una persona de poder, con un aspecto característico de una clase política. El color de la corbata y el traje -ambos tinturados de negro-, suscitan el duelo vivido dentro del país. En América Latina, dicha combinación no es referente en la moda masculina dentro de la cotidianidad, sólo sugerida cuando existe luto, por lo que, el artista metaforiza la tristeza y la muerte arraigada en los actos del político.

En contraste a lo explicado anteriormente, se puede observar que el personaje esboza una carcajada. El uso estratégico de sombras por parte del artista, bosquejan la satisfacción del personaje ante lo que observa. Por último, es importante destacar que el personaje no tiene mirada alguna: en lugar de ojos, este tiene dos grandes agujeros negros. Tomando en cuenta lo mencionado anteriormente, el cuadro podría sugerir que el político no tiene una noción crítica de la realidad en la que se encuentra el país, más bien, disfruta de la violencia vivida como si fuese un espectáculo.

El artista hizo que cada capa sea menos perceptible que la de atrás, destacando la última de estas: la de aquel líder que ríe sin inquietud alguna sobre lo que pasa a su alrededor. Así mismo, cada escena de la pintura sugiere ser más violenta que la que se encuentra en frente. En la generalidad, los tamaños de cada una de las figuras potencian el mensaje del artista, mostrando al líder político desde un primer plano, enfocado en su rostro. De tal manera, este se ve irracionalmente grande a comparación del transeúnte, en donde su tamaño ocupa casi toda la verticalidad del cuadro, así también, los cuerpos colgados son casi del mismo tamaño del transeúnte, solo que, al no tener cabeza, dan la ilusión de que son más pequeños.

A pesar de que es claro el contexto en el que Aguirre creó la obra, este alega que la misma no representa a un personaje específico. Sin embargo, es claro que la coyuntura en la cual vivía cuando lo pintó fue un factor clave para emitir su mensaje (INDEX, 2021). El cuadro *Transeúnte* sugiere una referencia clara: este no solo retrata a los gobernantes ecuatorianos de entre los años 80 y 90, sino también explicita el sufrimiento acumulado del pueblo ecuatoriano debido al actuar de los mismos entre esos años.

Nelson Goodman menciona que: “un objeto se asemeja a sí mismo en el grado máximo, pero rara vez se representa a sí mismo; la semejanza, a diferencia de la representación, es reflexiva” (Goodman, 1968, p. 20). La cita expuesta anteriormente aclara la intencionalidad de las metáforas empleadas por el artista. La sangre, la muerte y la violencia, potencian un mensaje negativo ante el retrato del gobernante expuesto en la tercera capa de la pintura, al igual que involucra a las dos primeras en el mismo.

En el primer plano, existe un transeúnte -o una persona cotidiana- caminando con una postura de calma, sin embargo, este está relleno con lo que podría ser sangre. La combinación de estos dos elementos formales insinúan el actuar de la sociedad: la irreverencia ante hechos atroces cometidos por los actores políticos. La expresión de Aguirre puede ser la referencia al ecuatoriano caminando tranquilamente, sin tomar en cuenta que su indiferencia es una aceptación tácita de todo el caos que hay detrás de él: la violencia y, como se ve retratado en el cuadro, la muerte cruel y violenta de ciertos grupos de ciudadanos.

La estigmatización de las élites políticas es mencionado por Ramos y Moriconi, quienes asumen que el estereotipo de la élite política surge cuando se pesa la moralidad con la que la misma ha actuado, acción que se puede observar desde en el retrato del político (Ramos & Moriconi, 2018). De esta manera, es claro decir que Aguirre juega con los conceptos mencionados en el cuadro expuesto en la metodología: el uso del poder político y la representación de la élite. En cuanto al uso del poder, se ve como el accionar de la élite -desde la inmoralidad- afectan directamente a la sociedad. A propósito de sus comentarios hacia *Transeúnte*, Luis Emerich menciona:

El arte tiene la tarea de revelar lo escondido, descubrir lo no evidente, ir más allá de las apariencias. *Transeúnte* no es el retrato de un político específico. Mejor que eso, es el *político*. Detrás de ese rostro tan receloso, también está cada uno de nosotros. Es el hombre y sus anhelos de poder, y sus frustraciones reales, una mezcla de alegría y

esperanza, y una comparación entre las dimensiones vitales del hombre común, ante la monumentalidad de la corrupción. (Emerich, 1997)

La metáfora es aquello que se expresa en la obra, no que explícitamente el artista transmite (Goodman, 1968). El contexto histórico dentro del que se realizó la obra, explica como la falta de moralidad de la élite política dentro del gobierno de Sixto Durán Ballén fortalece los estigmas de la sociedad ecuatoriana sobre la misma: mientras más afectados se ven estos, la voz del artista se acerca aún más a la realidad de los pensamientos de a quién representa (López & Chihu, 2011). Es por ello que la obra sugiere a una élite política ecuatoriana con falta de moralidad, actuando incluso, por intereses personales más que nacionales. Clase política que, según expresa Transeúnte, se ve entretenida a raíz del sufrimiento del país.

2. Oswaldo Viteri: Mi poder en la Constitución

2.1.El artista

Oswaldo Viteri es un reconocido artista ambateño. Nacido en el año 1931, Viteri conecta las raíces andinas-ecuatorianas con su arte: poniendo en reflexión el concepto de mestizaje y de saberes ancestrales a través de sus obras guiadas por la modernidad y la posmodernidad (Viteri, Biografía, s.f.). La relación del artista con la política es estrecha: pues, su padre, el doctor Carlos Enrique Viteri López, no sólo formó parte de la dirección de instituciones públicas relacionadas con la salud, sino que también fue alcalde de Ambato, propulsor de varias obras para la ciudad y, conmovido por los ideales del General Eloy Alfaro, en muchas ocasiones, fue presidente de la Junta Provincial del Partido Radical Liberal (La Hora, 2009).

Sin lugar a duda, el apego de Oswaldo Viteri con la sociedad: la preocupación, la angustia a la pérdida y la necesidad de retratar el dolor humano, se materializó tras la Guerra del Socavón en el año 1947. Tras ayudar junto a su padre médico a los heridos del conflicto, Viteri, años más tarde, retrató la serie “Los desastres de las guerras”, en donde figura la pérdida humana y el dolor (Cornejo, 2012). A partir de ese momento, Viteri asume curiosidad por la ética de las grandes élites gobernantes, por lo qué, en el año 2005 a partir de la Rebelión de los Forajidos, el artista pinta una serie cuestionando la acumulación y el uso del poder de la clase política, específicamente, del presidente.

“Forajidos”, serie testimonio del levantamiento popular para destituir al expresidente Lucio Gutiérrez, en abril del 2005. Muestra expresiva de la energía de la protesta, el movimiento de las masas como flujos pesados de elementos, y personajes ironizados por el cambio que produce en una persona la ejecución del poder. (Sabando, 2014, p. 7)

2.2. Rebelión de los Forajidos: La destitución de Lucio Gutiérrez

A partir de los años 90, el país se sumió en una profunda crisis política. Tal fue la misma, que desde el año 1996 hasta el año 2007, ningún presidente logró acabar su periodo presidencial. Pues, en el año 2005, apenas 2 años después de que el General Lucio Gutiérrez asumiera el poder como primer mandatario, fue destituido después de una cadena de manifestaciones sociales en su contra. La famosa “Rebelión de los Forajidos” ocurrida en abril del año 2005, “repitió rituales que se dieron en los conflictos que terminaron con los mandatos de Abdalá Bucaram en febrero de 1997 y de Jamil Mahuad en enero de 2000” (De la Torre, 2015, p. 107).

Desde el año 2000, Lucio Gutiérrez asumió su rol como un reconocido líder ecuatoriano por haber comandado junto con la Confederación de Nacionalidades Indígenas (CONAIE) la serie de manifestaciones que terminaría con la destitución del presidente Jamil Mahuad. Después de estar preso por varios meses, en las siguientes elecciones, Gutiérrez se convertiría en el nuevo presidente constitucional del Ecuador (Burbano, 2005, pp. 19-26). El descontento generalizado de la sociedad civil ocurrió cuando las promesas del gobierno se vieron incumplidas: los altos mandos eran llevados por la familia del presidente, la justicia se politizó, el gobierno adoptó prácticas neo-liberales (las cuales prometió no adoptar, perjudicando a clases medias y populares) y, aparte de eso, un sinnúmero de denuncias por corrupción y autoritarismo se hicieron presentes, incluso, en la CIDH (Ayala Mora, 2013).

El campo de batalla por el poder político sumó su intensidad en las elecciones locales del año 2004. El Partido Sociedad Patriótica (PSP) había conseguido solamente un 5% del respaldo del electorado, mientras que los partidos políticos clásicos -tales como el Partido Social Cristiano y la Izquierda Democrática- habían conseguido la mayoría de puestos electorales (Unda, 2005). De tal manera, El PSP buscó aliarse con el Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE) y el Partido Renovador Institucionalista de Acción Nacional (PRIAN)

para convertirse en una mayoría legislativa, y así, poder continuar con su plan nacional. El intercambio de favores entre el PRE y el PSP fue claro: el regreso del líder del primer partido, Abdalá Bucaram, por la politización de la justicia ecuatoriana (Unda, 2005).

El hartazgo de los ecuatorianos se hizo presente a finales de abril del año 2004, cuando el Congreso Nacional de -ahora- mayoría oficialista destituyó a la Corte Suprema de Justicia. El Partido Roldosista Ecuatoriano junto al PSP hicieron posible la aceptación de la moción en el pleno, con el fin de sustituir a los antiguos jueces con allegados al gobierno. La denominada “Pichi Corte” se instauró en medio de polémicas, pues, el PRE fue el principal aliado del oficialismo cuando el expresidente -y en aquel entonces, miembro del Congreso- León Febres Cordero impulsó el juicio político en contra de Gutiérrez (De la Torre, 2008).

Las manifestaciones iniciaron en enero del año 2005, cuando el alcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, convocó a los ciudadanos a protestar por el estado de derecho en la ciudad. Un mes más tarde, la ola de protestas se expandió a la capital: los medios de comunicación fueron las principales instituciones encargadas de difundir la invitación a los quiteños, específicamente, Radio La Luna conducida por el señor Paco Velasco (Ciuffardi, 2015). El término “Forajidos” se acopló en el mes de abril, después de un grupo de quiteños hayan “embestido” la propiedad familiar del general.

Yo me referí y les calificué de forajidos, fueron al rededor de 20 personas que, conducidas por el señor Paco Velasco de Radio La Luna, intentaron de asaltar mi casa ubicada en el Batán Alto el, me parece que fue, 17 de abril a eso de las 6 de la tarde y fueron repelidos, si cabe el término, por los vecinos. (Gutiérrez, 2015)

Es así, como dicho término adoptado por el expresidente se convirtió en un verdadero símbolo de protesta en contra de las prácticas anti-éticas por parte de los gobernantes. Por días enteros, la ciudad de Quito se sumió en caos, incluso, las Fuerzas Armadas le dieron la espalda al gobierno, y en conjunto con la Policía Nacional, en vez de reprimir la protesta, se convirtieron en forajidos. Los grupos que se dedicaron a ejercer presión al gobierno para que el presidente renuncie, generalmente, eran de personas que pertenecían a la clase media y media-alta de la sociedad quiteña (Núñez, 2016, pp. 123-126).

El símbolo de los forajidos recae en una lucha en contra del abuso del poder político y la hipocresía de la élite política ecuatoriana. Desde un principio, Gutiérrez ganó terreno prometiendo la lucha en contra de una oligarquía, meses después, se había aliado con la

misma. De la misma manera, el coronel prometió devolver institucionalidad al país al verse sumido en una gran crisis política y económica, sin embargo, acciones como la politización de la justicia demuestran lo contrario. Las falsas promesas del presidente crearon un símbolo de inconformidad, lucha y defensa a la institucionalidad y a la democracia. Los forajidos representan resistencia y resguardo a los derechos de la sociedad civil ecuatoriana (Unda, 2005).

2.3. “Mi poder en la Constitución”: Uso de símbolos y elementos políticos retratados

A raíz de la Rebelión de los Forajidos en Ecuador del año 2005, el artista ambateño, Oswaldo Viteri, creó la colección “Serie Forajidos”, con el fin de relatar a través del arte los acontecimientos y el estigma de los ecuatorianos hacia la élite política:

Me sentí tan estimulado con todo lo que estaba ocurriendo en ese momento en Quito que me sentí movido con una intensidad tremenda a participar desde mi punto de vista de todo ese hecho social tan importante, entonces yo no tengo conflicto alguno en cuanto a mi postura ideológica, sobre todo desde el punto de vista conceptual artístico, de ninguna manera, porque yo lo puedo asumir con la más absoluta honestidad de una manera muy genuina, sin posturas, sin cosas artificiosas, sino de una manera genuina como toda mi vida lo he tratado de mantener... (Viteri, 2005)

La ironía se ve representada en varios cuadros -los que pertenecen a la segunda parte de la colección-, todos denominados “Mi poder en la Constitución”. Estos son acrílicos y pastel sobre madera redonda con un diámetro de 119 cm. Cada uno de ellos, consta de un dignatario distinto -sin mencionar quién es más allá de sus rasgos físicos y sus características ironizadas-. A simple vista, el cuadro escogido caracteriza a un personaje en el cual se metaforiza y destaca la gran cantidad de poder que este usó sobre el pueblo ecuatoriano. Dentro del presente apartado, se analizará la obra de Oswaldo Viteri desde los elementos formales de la misma y desde la simbología que contiene al referirse a la élite política.

En la pintura, se puede observar a un personaje -claramente, representando a un presidente por la banda presidencial que lleva- a plano medio, destacando su figura y los elementos a su alrededor. El rostro del personaje es peculiar: el artista sugiere una sátira al personaje político desde dos símbolos clave, un bigote estilo cepillo de dientes y orejas de roedor.

Viteri optó por utilizar deliberadamente un bigote parecido al del exlíder autoritario Adolf Hitler.

La simbología escogida en el rostro del presidente, sugieren al receptor del mensaje remontarse a determinados sucesos históricos: el fascismo. El bigote lleva a quien mira la obra a recordar a Adolf Hitler, y así también, a recordar los atroces actos cometidos por el mismo en la primera mitad del siglo XX. Dicha ideología política y cultural, refiere a la sociedad contemporánea a remontarse en la violencia, el corporativismo, y el nacionalismo extremo.

De igual manera, las orejas de rata sugieren al observador pensar inmediatamente en la corrupción. Como inspiración, Viteri menciona que su obra surge de los “vergonzosos y corruptos” actos del gobierno ecuatoriano, por lo que, es claro mencionar que dichas acciones ilícitas de la élite política podrían también ser uno de los mensajes que la obra transmite (Moreno, 2005). Al simbolizar coloquialmente al personaje como un ladrón, el artista suscita que dentro del gobierno del personaje representado eran comunes los actos de enriquecimiento ilícito de quienes ejercían el poder. Así también, se puede observar cómo el artista deliberadamente perdió los rasgos del personaje a través del uso de sombras, dando como mensaje la persistencia de las acciones sin importar quién es el personaje en la obra, y de igual manera, destacando las características mencionadas anteriormente -las orejas y el bigote-.

En cuanto a sus vestiduras, el personaje utiliza un traje ostentoso, que destaca a primera vista de todo aquel que observa la obra. Este tiene costuras peculiares con hombreras particularmente sobresalientes, sugiriendo al espectador a pensar en la moda común del hombre en la época colonial. No obstante, la camisa a rayas utilizada por el personaje, junto a su corbata verde intenso sugieren al receptor a pensar en la modernidad. La banda presidencial del personaje destaca a toda costa, junto con sus característicos colores nacionales. Sin embargo, hay un pequeño detalle fuera de la banda presidencial común: destacan las palabras “mi poder” debido al tamaño de letra elegido por el artista.

En la parte posterior de la obra, el presidente está sosteniendo un libro -que parecería ser la Constitución- con la palabra “poder” en color rojo en ella. Las manos del personaje tienen una extraña forma. Haciendo alusión a manos demoniacas, estas tienen color rojo al igual que el resto de la piel del personaje. Su mano izquierda toma la Constitución mientras que de su mano derecha cuelga un personaje estatal relacionado con la fuerza pública: un militar

un poco más grande que el tamaño de su mano, haciendo un saludo marcial hacia el mandatario.

A pesar de que no se tenga certeza de quién es el personaje retratado, el contexto social fue clave para la realización de la obra. Como se mencionó dentro del apartado anterior, el mes de abril del año 2005 no solo significó un alzamiento de los quiteños hacia el aquel entonces presidente, sino también la manifestación de los ecuatorianos en contra del abuso de poder de la clase política. Es así, como los distintos símbolos de la obra “Mi poder en la Constitución” hacen referencia a actos anclados con las tomas de decisiones dentro del poder político.

En cuanto al color rojo predominante en la obra, este hace referencia a la violencia y al sufrimiento. En el arte, la metáfora no es una posición literal, pero sí real (Goodman, 1968). De tal forma, se puede mencionar que el uso de dicho color transborda una serie de sentimientos e inquietudes a quien observa la obra: desde la moralidad de la clase gobernante, hasta las emociones de los ecuatorianos que se vieron perjudicados por los actos de dicho grupo social. El exceso de rojo, metaforiza la violencia -tanto directa como simbólica- de la élite hacia la sociedad ecuatoriana.

Por su parte, el uso de los colores nacionales en la banda presidencial del personaje no aluden al actuar del mismo, sino a la representación concedida de los ecuatorianos a raíz de la elección popular. Como lo menciona Elena Oliveras, el uso de símbolos que representan a una comunidad -tales como la bandera nacional- representan una base vital, puesto a que no solo representan al grupo, sino también a las experiencias vividos por el mismo (Oliveras, 1993). En cuanto a la simbología política, Miguel Herrero de Miñón explica que el símbolo no representa al ser, sino al ser-con-los-otros. El autor menciona que hay tres categorías de símbolos políticos: de cambio, de reconocimiento y de acompañamiento. En este caso, el uso de la banda presidencial resulta en ser un símbolo de reconocimiento ligado a la identidad nacional. El uso del mismo, es un llamado a los ecuatorianos a sentirse identificados con las atrocidades del poder político cometido por el personaje de la obra (Herrero de Miñón, 2006).

Las manos del personaje alegan a la maldad con la que este actúa. Pues, según la simbología, estas son la representación y la metáfora del “hacer” y del “accionar” (López & Chihu, 2011). Al lucir de forma diabólica y extraña, el artista quiere decir que el accionar del político es violento, y quizás malintencionado.

Las vestiduras del personaje juntan dos verdades: la actualidad -vista en su camisa y corbata- y la colonialidad -vista en su traje que alega ser el de un personaje importante de la colonia. Debido a la forma en la que viste, es posible que el artista alegue la persistencia de los actos en la élite política desde la época colonial. Dicho mensaje puede estar representado en el sistema colonial, o en el accionar a través del abuso del poder y la violencia (Balaton-Chrimes & Stead, 2017).

Por último, se puede observar que Viteri enfatiza el mensaje hacia cómo el político ejerce su poder. Esto se puede observar de dos formas: la primera de ellas recae en los elementos ya mencionados, como el abuso del color rojo, las manos del personaje, el traje del mismo y la repetición de la palabra “poder” en tanto la Constitución como la banda presidencial, mientras que la segunda se encuentra colgada en su mano derecha. Es posible que el militar que cuelga de la mano del personaje indique que este valió su gobierno en el uso de la fuerza militar y radicó su poder en el mismo- en la constante amenaza de uso de la violencia directa.

Tomando en cuenta todo lo mencionado, está claro mencionar que la obra de Oswaldo Viteri presenta una gran cantidad de símbolos concernientes al uso y abuso del poder. Dichos símbolos sugieren al receptor pensar en uso de la fuerza militar recurrente en el gobierno del personaje, el accionar político con actitudes fascistas y la corrupción constante.

3. María José Argenzio: 1729

3.1. La artista

María José Argenzio, artista guayaquileña de 44 años, vive y trabaja entre su ciudad natal y Londres, creando obras de arte y exponiendo su trabajo en exposiciones a nivel internacional. Dentro de varias ocasiones, ha participado en Cuenca, Guayaquil y Quito en muestras como Frágil genealogía I, Frágil genealogía II y Just Do It! (cuyo concepto está ligado a la “novelería” y el marketing relacionada con la marca deportiva Nike, como explica la artista) (El Universo, 2011). Pues, la idea principal de la serie de exposiciones es la crítica hacia la visión de la sociedad desde su herencia colonial:

A través de sus trabajos, la artista María José Argenzio transmite sus reflexiones sobre las esferas política, social y económica en el Ecuador contemporáneo. Sus principales proyectos se han centrado en las tensiones que rodean a la identidad mestiza y a las clases sociales de herencia colonial. La exhibición Frágil Genealogía

explora, justamente, las formas en que nuestras conexiones con el pasado se producen y mantienen en constante tensión. El conjunto de obras se centra en las manifestaciones de blanqueamiento que dan forma a su materialidad y evocan el desgarramiento que provoca esa tradición. (Argenzio & Carrera, 2018)

La muestra tiene un gran componente político, ya que parte de las obras de arte critican seriamente a la clase política, siguiendo con el término de oligarquía, Argenzio da a conocer la falsa identidad de la élite, sobre todo, exponiendo obras sobre la genealogía de relevantes políticos ecuatorianos. En el caso de las obras “Genealogía Arosemena” y “Genealogía Nebot”, la artista expone las “particiones” de ambas familias, en donde se explica cómo descompuso el escudo de armas de los apellidos y plasmó dentro del mismo dicha partición (Arte y conexión, 2017).

Cabe recalcar que las muestras se realizaron desde el año 2011 hasta el año 2018, en donde, para varias exposiciones, la artista realizaba obras nuevas. Sin embargo, la artista desarrolló cada una de las obras -a excepción de las obras denominadas “Señor Principal”, realizadas en el año 2018- dentro de los periodos en los que Rafael Correa era el presidente del Ecuador. Argenzio visualiza el cambio en la política ecuatoriana a partir de la llegada de Correa al poder. “ (...) he cogido dos apellidos de políticos ecuatorianos que han mantenido al Ecuador como está, hasta que llegó el presidente Correa (...)” (Argenzio, María José Argenzio - Nobilitas: De sangre azul y otros mitos., 2017).

3.2. Rafael Correa: la cara de la revolución

Ecuador se vio sumido en una gran crisis política desde la salida de Sixto Durán-Ballén del poder (1996) y la entrada de Rafael Correa a la presidencia de la república (2006). Pues, durante 10 años existieron 8 presidentes en el país: en donde la gran mayoría de ellos gobernaron dos años, hasta que sean depuestos por el vicepresidente o incluso el presidente del Congreso (como fue en el caso del ex vicepresidente Fabián Alarcón) (Ayala Mora, 2008). A parte de traer consigo la tan anhelada estabilidad política al país, Rafael Correa fue conocido por su retórica populista, a través de la cual, se valió para crear la separación de la clase gobernada: los amigos de la revolución y los enemigos de la misma.

Tomando en cuenta las palabras de Carlos de la Torre, “se estudia el populismo como un discurso político que contrapone al pueblo contra la oligarquía” (De la Torre, 2018, p. 11). Desde los inicios de su campaña política, Rafael Correa empleó un discurso plenamente

populista: arremetiendo contra la clase política y la élite económica ecuatoriana. El término “pelucón” fue utilizado por el economista para referirse a varios grupos de la sociedad civil, sobre todo, al denotar que los mismos eran “enemigos de la revolución” (Valencia, 2019). Sin embargo, se puede apreciar que los denominados “pelucones” para el presidente, tenían ciertas características en común, sobre todo, atribuidas a la acumulación de capital económico (Mejía, 2020).

La palabra “pelucón” nace de la moda aplicada en el siglo XVIII: en donde las personas relacionadas con la nobleza, comúnmente utilizaban excéntricas pelucas empolvadas con talco. A pesar de que la palabra mencionada esté asociada con el expresidente Rafael Correa por su frecuente uso, el primer político ecuatoriano en utilizarla -con fines populistas- fue el guayaquileño Abdalá Bucaram en el año 1996, refiriéndose a los socios del Club de la Unión -club exclusivo en la ciudad de Guayaquil- como pelucones. De tal manera, Correa vuelve a sacar a la luz a la palabra “pelucón” en el año 2007 en el enlace ciudadano n.-14 al referirse a la designación de cancilleres en su gobierno:

Esa junta consultiva era un abuso que limitaba la atribución constitucional del presidente de nombrar embajadores y lo que ha hecho el Tribunal Constitucional es lo correcto y nosotros apoyamos esa parte de la demanda de inconstitucionalidad (...) Porque aquí lo que prima de fondo no es otra cosa que la peluconería: como estamos nombrando embajadores que no tienen apellidos rimbombantes, les apesta a ciertos miembros de la cancillería y a ciertas élites del país que están acostumbradas a poner a toda la oligarquía aquí, ¿verdad? (...) Por ejemplo tres embajadores, uno incluso, un riobambeño, una importante mujer, una valiosa mujer riobambeña, Gioconda Galán, pero que no es pelucona, no había ningún demérito, ella va de embajadora de Italia, profesional, no hay ningún pero. (Correa, 2007)

La obra de Argenzio no sólo retrata un símbolo que tiene un significado particular para los ecuatorianos, sino que también juega parte de estándares de nobleza reconocidos a nivel mundial. A parte de que la peluca extravagante es símbolo de una élite económica, esta también es un claro símbolo de la práctica legislativa -sobretudo, al referirnos al reconocido Parlamento Británico-. De esta manera, es necesario mencionar que, antes de la formación de la Asamblea Constituyente, las elecciones legislativas del año 2006 resolvieron la posesión de partidos ligados con la “oligarquía ecuatoriana”: El Partido Renovador

Institucional de Acción Nacional (PRIAN), Partido Sociedad Patriótica (PSP) y el antiguo Partido Social Cristiano (PSC) (Hurtado, 2018).

Argenzio menciona que el año 1729 fue aquel donde el rostro del rey Felipe fue utilizado como símbolo de la moneda de oro española. Para comenzar, el Rey Felipe V fue la primera persona extranjera en gobernar España: pues, el descendía de la corona francesa, sin embargo, tenía pocas posibilidades de ser rey de Francia, pero su abuela era medio hermana del rey Carlos II de España, quien renunció al cargo. Después de una serie de descendientes de la corona española que no quisieron ocupar el cargo, con “poca sangre de la corona española”, Felipe V se posesionó como rey en 1701 (Navas, 2021).

La representación de Argenzio tiene varias vías: en primer lugar, el nombre de la obra indica un año específico, en la que un símbolo relevante y a la vez contradictorio de la nobleza - Felipe V- fue usado como símbolo en la moneda de oro española -oro representando incluso a riqueza y poder-. De la misma forma, el siglo XVIII fue específicamente cuando las pelucas fueron utilizadas como un ícono representativo de la nobleza, ícono que, siglos décadas más tarde, serían representación del poder legislativo en países como Inglaterra. Por último, la peluca representada por Argenzio hace referencia al concepto utilizado por el expresidente Rafael Correa: haciendo referencia a aquellos que forman parte de una oligarquía ecuatoriana.

3.3. 1729: simbología y crítica

1729 es una estructura de hilo sobre cobre bañado en oro, sobre un pedestal de guayacán y terciopelo negro creada por la artista guayaquileña María José Argenzio en el año 2011. La estructura tiene forma de peluca extravagante, similar a las que eran utilizadas por miembros de la clase alta europea en el siglo XVIII. Argenzio creó la obra dentro del mandato del expresidente Rafael Correa, inspirándose en sus palabras descritas en el apartado anterior para hacer una crítica a la oligarquía ecuatoriana.

Omar Calabrese menciona que la semiótica de la estética radica en el sentido de la obra a partir de su estructura comunicativa. En el caso de 1729, la lectura semiótica no se forma a partir de elementos encontrados individualmente en la obra, sino en elementos propio de la misma, que la ayudan a ser un todo (Calabrese, 1987). La obra radica en tres símbolos claves, importantes para entender el mensaje de la artista. El primero de ellos, es el uso de los

materiales -terciopelo, oro y guayacán-. Pues, el uso de estos tres forma parte del “signo estético”, el cual presenta el mensaje a través de las propiedades de la obra. El oro y el terciopelo son símbolos universales del lujo, la riqueza y poder, mientras que el guayacán es categorizada como la tercera madera más cara del mundo. De tal manera, es posible que al utilizar dichos materiales la artista quiera emitir un mensaje de extravagancia y lujo de la clase política, sobre todo, al haber ella mismo mencionado que el poder político en Ecuador radica en las manos del estrato socioeconómico más alto del país (El Universo, 2011).

Como segundo elemento, se encuentra la estructura de la obra como un símbolo de la oligarquía ecuatoriana. Dentro del contexto, se mencionó que el expresidente Rafael Correa sumó a su vocablo político el término “pelucón”, haciendo referencia a la élite política y económica clásica ecuatoriana. El pelucón es aquel perteneciente a los estratos de poder -sobre todo económico-, con alta influencia dentro de las tomas de decisiones políticas. La peluca dorada es una referencia directa a aquel grupo específico: hace referencia a aquella aristocracia y élite política que gobierna en un eterno continuismo a costa de su beneficio y el de los suyos.

[..] Argenzio captura la relación entre la historia del pasado y la política del presente con una serie de definiciones acerca de identidades post-coloniales complejas. Por ende, su mérito es hacer evidente las dinámicas del poder y las diversas lógicas del pasado puestas en marcha para dar forma a las estructuras socio-culturales presentes. (Carrera, 2019)

La cita anterior junta su relevancia con el tercer símbolo encontrado en la obra: 1729. En una entrevista para diario El Universo, Argenzio explicó que la obra se denomina así “en representación del año que está inscrito en la moneda sólida de oro con el rostro de Felipe V” (El Universo, 2011). Al haber sido Felipe V un rey extranjero gobernando España, que descendía de una complicada genealogía que lo llevó al cargo, demuestra que la artista se refiere a aquellas complicadas genealogías ecuatorianas en la política, en donde el “ser político” no se da a raíz de acciones, sino de tener cierto grado de consanguineidad con alguien que lo hizo.

Es claro decir que en su generalidad, la obra es símbolo del eterno retorno postcolonial ecuatoriano. Aunque pasen siglos de la independencia nacional, el país sigue siendo gobernado por personas con características específicas: hombres mestizos o blancos pertenecientes a una élite -ya sea política, económica o ambas-. María José Argenzio crea

una crítica al sistema en el cual ha habitado el Ecuador por años. Sistema en el cual el apellido, las características fenotípicas y la posición económica son condiciones indispensables para ejercer y mantener el poder.

Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri y María José Argenzio crearon sus obras de arte a raíz de no solo el estigma que caracteriza a la élite política ecuatoriana, sino también hacen una crítica al mismo sistema político. Dentro del presente capítulo, se analizaron las obras de arte desde tres ejes: los elementos de la obra que hacen alusión al contexto dentro de la cual fue creada, la representación de la élite política ecuatoriana y la representación del ejercicio del poder. La división del análisis artístico en tres puntos fue de gran utilidad para hacer una comparación idónea entre los tres objetos de estudio.

En cuanto al primer punto, se puede observar como las tres obras hacen alusión a su respectivo contexto simbolizando a la coyuntura del país. Argenzio sugiere que el poder recar en mano de “pelucones” inspirándose en las palabras del expresidente Rafael Correa, sobre todo, al utilizar símbolos anclados a la extravagancia de la misma clase política. En cuanto a Oswaldo Viteri, este alude a la presencia de las Fuerzas Armadas dentro del poder, al personalismo político y a la corrupción en aquel entonces. Por último, Marcelo Aguirre se refiere a la violencia y a la tensión social dada por la inseguridad en el país en los años 90.

El abuso del poder es otra característica común entre las tres obras, *Transeúnte* y *Mi poder en la Constitución* sugieren el uso sistemático de la violencia directa a través de elementos artísticos. Aguirre utiliza la sangre y la muerte mientras que Viteri utiliza el bigote cepillo de dientes, el abuso del color rojo y la repetición de la palabra “poder”, simbolizando un exceso del mismo. Por el otro lado, Argenzio hace referencia al poco democrático uso del poder, debido a que la obra sugiere que este se radica en una clase socio-económica específica.

Por último, la representación de la élite política recae en la estigmatización de la misma. Se puede observar que estos cumplen con rasgos similares: todos son hombres -blancos o mestizos-, todos parecen estar ligados a ser parte de una élite económica y todos actúan a raíz de la violencia -en el caso de los dos primeros artistas, es claro decir que dicha violencia es directa, mientras que en el caso de Argenzio, dicha violencia es estructural y cultural, al ser la élite una figura excluyente a la gran mayoría de la población-. Singularmente, se puede

observar que las herencias coloniales y la extravagancia son de vital importancia para la representación de las élites (sobre todo, para María José Argenzio y para Oswaldo Viteri).

Por el otro lado, la obra de Viteri se complementa en cuanto al uso de símbolos con la obra de Aguirre. Esta, utiliza impactantes representaciones de violencia y maldad de la clase política para dar a conocer lo que el país vivía en aquel entonces. El personaje sin mirada puede tener como fin el representar la ceguera del poder, los cuerpos decapitados siendo exhibidos y el ciudadano salpicado de sangre son representaciones oscuras de la afligida relación entre el ciudadano y el gobernante. Así mismo, Viteri implementa el bigote cepillo de dientes como representación del fascismo en la élite política.

CONCLUSIONES

Transeúnte, Mi poder en la Constitución y 1729 sugieren una crítica hacia la élite política ecuatoriana desde el uso de simbología. Como se pudo observar dentro del desarrollo del texto, los artistas Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri y María José Argenzio conceptualizan a la élite política desde una visión negativa.

La representación y el continuismo, son una de las características principales del sistema político ecuatoriano según los artistas. María José Argenzio denota falta de representación, rasgos fenotípicos de la élite política y rezagos de la colonia española en el país. De igual forma, Oswaldo Viteri hace referencia al uso del poder colonial al vestir al personaje como un elemento perteneciente a la élite de la colonia.

La representación de la élite política ecuatoriana dentro de las tres obras hace alusión a la estigmatización de las mismas. Para los artistas, quienes hacen uso del poder cumplen con rasgos similares: todos son hombres -blancos o mestizos-, todos parecen estar ligados a una élite económica y todos actúan a raíz de la violencia -en el caso de los dos primeros artistas, es claro decir que dicha violencia es directa, mientras que en el caso de Argenzio, dicha violencia es estructural y cultural, al ser la élite una figura excluyente a la gran mayoría de la población-.

La generalidad de la élite política para los artistas no solo es excluyente y violenta, sino también poco representativa. Dentro de los más de dos siglos de independencia del país, el puesto del primer mandatario nunca ha sido ocupado por una mujer -solamente por Rosalía Arteaga, la cual fue excluida por su género sin haber cumplido más de una semana en el cargo-, por un indígena o por un afroamericano. La obra de Argenzio hace referencia a dicho fenómeno: el país es gobernado continuamente por hombres económicamente privilegiados, y que, generalmente, tienen poder por el simple hecho de haberlo heredado de alguno de sus familiares.

El uso del poder es otro eje destacado dentro de las tres obras. Tanto Transeúnte, Mi poder en la Constitución como 1729 crean la sugestión dentro del receptor acerca del abuso de poder en Ecuador desde los inicios de la democracia. Las dos primeras obras caracterizan el uso de la violencia a través de los elementos formales utilizados por los artistas. Así mismo, Mi poder en la Constitución y 1729 crean una caracterización del uso colonial del poder por parte de la élite. En cuanto a la obra de Argenzio, este destaca al simbolizar la genealogía dentro de su proceso artístico, mientras que, Viteri lo hace desde las herencias coloniales del poder, sobre todo, al referirse a la concentración del poder en el gobernante.

Por el otro lado, en la obra de Viteri se puede denotar un fenómeno común en la política ecuatoriana -y más aún, en la coyuntura en la que realizó la obra-, el uso del poder militar. Para Manuel Alcántara, el poder militar es fundamental para el mantenimiento del poder. En este caso, el artista utilizó otro símbolo de la élite política y económica para representar a un personaje que valía el uso de su poder en el respaldo de la clase militar: sobretodo, para resguardar su capital político y contrarrestar la ingobernabilidad.

Marcelo Aguirre y Oswaldo Viteri hacen referencia directa al abuso de poder y la violencia. En el caso de Viteri, este destaca el autoritarismo y fascismo al destacar la concentración de poder en el personaje y el tan característico bigote en forma de cepillo de dientes. Por su lado, el personaje sin mirada de Marcelo Aguirre puede tener como fin el representar la ceguera del poder. Los cuerpos decapitados siendo exhibidos y el ciudadano salpicado de sangre son representaciones de la afligida relación entre el ciudadano y el gobernante, siendo el primero aquel perjudicado por el mal uso del poder.

Marcelo Aguirre, Oswaldo Viteri y María José Argenzio hacen uso de su arte como un mecanismo de participación democrática. Los artistas ecuatorianos hablan no solo desde la mirada hacia la élite política en época de crisis, sino también, son voceros de los lamentos del pueblo sobre el actuar de la élite. La falta de representatividad, el uso excesivo de la violencia, la falta de moralidad y el abuso del poder, son algunos de los puntos abordados por los artistas a través de símbolos en el arte estético.

REFERENCIAS

- Fajardo, R. (2012). *Hacia un abordaje del objeto estético contemporáneo desde una perspectiva semiótica de raíz peirceana*. Buenos Aires: Academia de Ciencia de Buenos Aires.
- Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé arte.
- López, A., & Chihu, A. (Abril de 2011). Símbolos, lenguaje y espectáculo en la democracia: el escepticismo político de Murray Edelman. *Espiral, estudios sobre Estado y Sociedad*, págs. 101-139.
- Pachano, S. (1994). La clase política. En A. Acosta, M. Aleman, E. Ayala, B. Amores, C. De la torre, G. Córdova, . . . R. Urriola, *Léxico político ecuatoriano* (págs. 63-67). Quito: Ildis.
- Alcántara, M., & Llamazares, I. (1997). El análisis de los diputados latinoamericanos en el contexto de los estudios sobre la clase política. Características, objetivos y estrategias de investigación. *América Latina Hoy*, 16, págs. 15-28.
- Peirce, C. (1897). New Yorl.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente: introducción a la semiótica* .
- Aguirre, M. (s.f.). *Biografía*. Obtenido de Marcelo Aguirre Belgrano: <http://marceloaguirrebelgrano.com/biografia-2/>
- Emerich, L. (Marzo-Septiembre de 1997). *Sobre el Premio Marco, Marcelo Aguirre y un transeúnte**. Obtenido de Marcelo Aguirre Belgrano:

<http://marceloaguirrebelgrano.com/sobre-el-premio-marco-marcelo-aguirre-y-un-transeunte/>

Salgado, P. (1 de Julio de 2021). *El asombro y la alegría de Marcelo Aguirre*. Obtenido de Periodismo Público: <https://periodismopublicoec.com/2021/07/01/el-asombro-y-la-alegria-de-marcelo-aguirre/>

Bonilla, A., & Luna, M. (2011). *Informe cero. Ecuador 1950-2010*. Quito: Varios.

Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación editora nacional.

EL TIEMPO. (1994). ESCÁNDALO AFECTA A DURÁN BALLÉN. *EL TIEMPO*.

Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2001). *INFORME No 93/01**. Washington: OEA.

Alcántara, M. (1995). *Gobernabilidad, crisis y cambio*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica de México.

Viteri, O. (s.f.). *Biografía*. Obtenido de Oswaldo Viteri: <https://www.oswaldoviteri.org>

La Hora. (7 de Abril de 2009). *César Enrique Viteri López*. Obtenido de La Hora: <https://lahora.com.ec/noticia/860724/csar-enrique-viteri-lpez>

Cornejo, N. (Dirección). (2012). *Documental Oswaldo Viteri* [Película].

Sabando, K. (2014). Oswaldo Viteri. Tres tópicos en su trayectoria, impresiones personales. En C. C. Metropolitano, *Oswaldo Viteri, experiencias* (págs. 7-9). Quito: Secretaría de cultura, Quito.

Duvignaud, J. (1976). *Sociología del arte*. Barcelona: Península.

Viteri, O. (5 de Diciembre de 2005). Viteri, en perspectiva. (R. Kronfle, Entrevistador)

De la Torre, C. (2015). Auge y caída de Lucio Gutiérrez: del 21 de enero a la rebelión de los forajidos. En C. De la Torre, *De Velasco a Correa* (págs. 107-133). Quito: Corporación editora Nacional.

- Burbano, F. (Septiembre de 2005). La caída de Gutiérrez y la rebelión de abril. *Íconos*, págs. 19-26.
- Ayala Mora, E. (8 de Noviembre de 2013). *La 'Pichi' Corte*. Obtenido de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/opinion/pichi-corte.html>
- De la Torre, C. (2008). *Protesta y democracia en Ecuador: la caída de Lucio Gutiérrez*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ciuffardi, T. (13 de Abril de 2015). *Forajidos*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=0U0jF0ndDIw>
- Gutiérrez, L. (Abril de 2015). Los Forajidos. (T. Ciuffardi, Entrevistador)
- La Hora. (23 de Septiembre de 2015). *Así se distribuyen los expresidentes en el Salón Amarillo*. Obtenido de La hora: <https://lahora.com.ec/noticia/1101862953/as-se-distribuyen-los-expresidentes-en-el-saln-amarillo>
- El Universo. (15 de Septiembre de 2011). *La exposición 'dorada' de María José Argenzio*. Obtenido de El Universo: <https://www.eluniverso.com/2011/09/15/1/1380/exposicion-dorada-maria-jose-argenzio.html/>
- Arte y conexión. (8 de Noviembre de 2017). *María José Argenzio - Nobilitas: De sangre azul y otros mitos*. Obtenido de Arte y conexión: <https://www.youtube.com/watch?v=OnLurMUusrk>
- Argenzio, M. J. (8 de Noviembre de 2017). María José Argenzio - Nobilitas: De sangre azul y otros mitos. (A. y. conexión, Entrevistador)
- De la Torre, C. (2018). *De Velasco a Correa*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Valencia, G. (2019). *La constitución discursiva del pueblo en Rafael Correa*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

- Mejía, S. (2020). *¿Quiénes son los pelucones? Análisis lingüístico de un término correísta.* . *¿Quiénes son los pelucones? Análisis lingüístico de un término correísta.* . Quito: RED CIPRI.
- Correa, R. (21 de Abril de 2007). Enlace Ciudadano. Riobamba.
- Hurtado, O. (2018). *Dictaduras del Siglo XXI*. Quito: Debates.
- Navas, S. (18 de Mayo de 2021). *Felipe V “se creía rana” y “apenas se aseaba”:* cómo el rey español más trastornado pasó a la historia como un gran monarca. Obtenido de El País: https://elpais.com/elpais/2020/06/01/icon/1591018373_254769.html
- Velandia, H. (28 de Junio de 2014). *Arte contra la Política con Medidas Cautelares.* Obtenido de Esfera pública: <https://esferapublica.org/nfblog/arte-contra-la-politica-con-medidas-cautelares/>
- Milia, M. L. (Septiembre de 2008). LA SOCIOLOGÍA HISTÓRICA, UNA RESPUESTA A UN DESAFÍO: EXPLICAR ESTRUCTURAS Y PROCESOS COMPLEJOS COMPARABLES EN EL TIEMPO. *E-l@atina*, págs. 61-77.
- Skocpol, T. (1991). Temas Emergentes y Estrategias Recurrentes en Sociología Histórica. *Historia Social*, págs. 101-134.
- Casas, A., & Losada, R. (2008). Enfoque Histórico Sociológico. En *Enfoques para el análisis político* (págs. 148-156). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ramos, R. (1993). Problemas Textuales y Metodológicos de La Sociología Histórica. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, págs. 7-28.
- Abrams, P. (1982). *Sociología como historia*. Nueva York: Cornell University Press.
- Santos, J. (1989). *Historia social/ sociología histórica*. Madrid: Sigto Veintiuno de España Editores,S.A.
- Unda, M. (2005). Quito en abril: los forajidos derrotan al coronel. *Región Andina*, págs. 129-139.

- INDEX (Dirección). (2021). *Marcelo Aguirre Belgrano - INDEX Conversaciones de arte contemporáneo EC* [Película].
- Goodman, N. (1968). *Los lenguajes del arte*. Madrid: Paidós.
- Ramos, M., & Moriconi, M. (2018). Corruption in Latin America: Stereotypes of Politicians and Their Implications for Affect and Perceived Justice. *Social Psychological and Personality Science*, págs. 111-122.
- Herrero de Miñón, M. (Julio de 2006). Símbolos políticos y transiciones políticas. *Athena Digital*, págs. 172-184.
- Balaton-Chrimes, S., & Stead, V. (30 de August de 2017). Recognition, power and coloniality. *Postcolonial Studies*, págs. 1-17.
- Argenzio, M. J., & Carrera, E. (2018). Frágil Genealogía. *INDEX, Revista de Arte Contemporáneo*, págs. 168-174.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Carrera, E. (2019). *Frágil Genealogía II*. Obtenido de Relieve contemporáneo: <http://relievecontemporaneo.com/maria-jose-argenzio-descendencia-raza-y-poder/>
- Oliveras, E. (2006). *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Labrada, M. A. (1984). La racionalidad en la creación artística. *Anuario filosófico*, págs. 45-63.
- Japp, K. P. (2008). Actores Políticos. *Estudios sociológicos*, págs. 3-31.
- Orejuela, S. (14 de Mayo de 2009). Personalización política: la imagen del político como estrategia electoral. *Comunicación 8*, págs. 60-85.
- Mosca, G. (1896). *Elementi di scienza politica*. Fratelli Bocca.
- Leoni, F. (1991). La clase política en Gaetano Mosca. *Revista de estudios sociales*.
- Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, págs. 191-210.

- Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular : el caso de Quito*. Quito: FLACSO sede Ecuador.
- Bourdieu, P. (1990). Espacio social y génesis de las clases. En *Sociología y cultura* (pág. 283). México: Grijalbo.
- Barrett, T. (1994). *Criticizing Art: Understanding the Contemporary*. Mountain View: Mayfield Publishing Company.
- Moreno, A. (2005). *La rebelión de los forajidos*. Quito: Municipio de Quito.
- Viteri, O. (2005). Mi poder en la Constitución. *Mi poder en la Constitución*. Independiente, Quito.
- Argenzio, M. J. (2011). 1729. *1729*. Independiente, Guayaquil.
- Aguirre, M. (1995). Transeúnte. *Transeúnte*. Independiente, Quito.

ANEXOS

ANEXO 1: TRANSEÚNTE



(Aguirre, 1995)

TRANSEÚNTE

Acrílico sobre lona

290 x 284 cm

1995

ANEXO 2: MI PODER EN LA CONSTITUCIÓN



(Viteri, 2005)

MI PODER EN LA CONSTITUCIÓN

Acrílico sobre madera

Diámetro 119cm

2005

ANEXO 3: 1729



(Argenzio, 2011)

1729

Hilo de cobre bañado con oro sobre pedestal de Guayacán y terciopelo negro.

2011

Fotógrafo: Pablo Carrión.