

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría
en Literatura Hispanoamericana

Adaptación fílmica de *El Chulla Romero y Flores*

Mayra Aguirre Robayo

2000

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.

.....

Mayra Aguirre Robayo

24 de mayo de 2000

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría
en Literatura Hispanoamericana

Adaptación fílmica de *El Chulla Romero y Flores*

Mayra Aguirre Robayo

2000

Tutor: Dr. Raúl Vallejo
Quito

Resumen de los propósitos y contenidos de la tesis

Mi tesis sobre la Adaptación fílmica de *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza concibe como positivo la difusión masiva de una de las obras clásicas de la literatura ecuatoriana que realizó la televisión ecuatoriana, para crear una opción de imaginarios culturales artísticos visuales que polemicien la necesidad de aceptar la diversidad étnica y cultural del país, como la posibilidad de reflexión sobre la industria cultural del Ecuador con fines educativos y recreativos, evitando que los telespectadores consuman primordialmente enlatados violentos y enajenantes que marginan los valores humanista de la sociedad.

La adaptación ficcional literaria a la televisión ecuatoriana significa producir un montaje de un lenguaje específico y diverso de la narración televisiva, para mediar con otra marca creativa en el mercado cultural estético e influir en la difusión masiva con dramatizaciones de conflictos ancestrales que han deformado el espíritu democrático y conciliador entre los diferentes sectores sociales y las diversas comunidades étnico-culturales de las goza nuestro país, cuyo reconocimiento reforzaría la búsqueda de mejores condiciones de vida para el Ecuador andino.

Agradecimientos

Presento mis agradecimientos y reconocimientos al tutor de mi tesis Dr. Raúl Vallejo, quien con dedicación y conocimiento condujo mi investigación clarificando con amplitud los valores estético y cultural de la literatura mestiza como una de las formas de conciencia del rostro nacional de nuestro país.

Expreso también mi gratitud para la Dra. Myriam Merchán por tomarse el tiempo necesario para mi profundización del manejo de la metodología literaria de la transtextualidad que desarrolló Gérard Genette, cuyos conceptos teóricos fueron muy útiles para relacionar dos géneros artísticos como son la novela y la producción televisiva de la adaptación fílmica de *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza.

Extiendo además mi gratitud al Dr. José Lasso y a la Magíster Alicia Ortega, quienes con paciencia han permitido el perfeccionamiento teórico y formal en el desenvolvimiento de mi tesis hasta llegar a la defensa de la misma como paso último en la Universidad Andina Simón Bolívar.

*A mi madre, ser
profundo, sabio
y sereno*

Índice

Introducción.....	8
Capítulo primero.....	13
Adaptación fílmica de <i>El Chulla Romero y Flores</i>	
1.1. Antecedentes e hipertextualidad	
Transferencia de motivos.....	31
Capítulo segundo.....	34
2.1 Icaza, vida, génesis y trayectoria creativa	
2.2. Jorge Icaza y su creación.....	37
2.2.1. En las tablas	
El relato de Icaza.....	43
2.3. Características de la novela <i>El Chulla Romero y Flores</i>	65
2.3.1. El chulla de la novela de Icaza.....	67
2.3.2. El chulla burócrata.....	70
2.3.3. El chulla mestizo.....	58
2.3.4. El chulla quiteño como mestizo.....	67
2.3.5. La ladinización del lenguaje en el proceso del mestizaje.....	89
2.3.6. El escenario mestizo.....	91
2.3.7. El chulla pícaro.....	94
Capítulo tercero.....	107
3.1. Funciones de la hipertextualidad	
3.2. Historia del hipertexto de la miniserie.....	109
3.3. Adaptación: modo, tiempo y voz.....	114
3.3.1. Orden del relato hipertextual.....	117
3.3.2. Duración temporal hipertextual.....	120
3.3.3. Voz narrativa hipertextual.....	121
3.3.3.1. Diálogos hipertextuales.....	123
3.3.3.2. Monólogos hipertextuales.....	125
4 Espacio del relato hipertextual.....	125
5 Falencias y aciertos de la adaptación televisiva.....	129
Conclusiones.....	132
Bibliografía.....	135

Introducción

*“El cine y la narrativa son
... artes de acción”.
Umberto Eco,
La definición del arte*

El concepto de *la transtextualidad* o *trascendencia textual* que maneja Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos La literatura en segundo grado*, incluye a la *hipertextualidad* como una categoría de *transformación literaria* que relaciona un texto anterior A o *hipotexto* con un texto B o *hipertexto*, cuya característica común es su ficcionalidad narrativa o dramática. Bajo estas consideraciones denominaremos a la novela *El Chulla Romero y Flores* (1958) de Jorge Icaza como el *hipotexto implícito* o *incorporado* en el *hipertexto* televisivo de *Centauroproducciones*, dirigido por Carl West en 1995, para establecer la ligazón creativa entre los dos textos que manejan el mestizaje como una clave fundamental para comprender los conflictos interculturales de nuestro país.

Para Genette el *hipertexto* es potente y libre, en este sentido tiene "el placer del juego" (496). Esta característica lúdica en la obra adaptada es justificativa si observamos la inconsistencia del protagonista *chulla*, debido al destino que imprime en su vida por ser un individuo que se guía por su farsa que le provoca sinsabores, a pesar que sabe jugar con sus amigos y vecinos para sobrevivir usando la mentira, la falsa prosa, sus ancestros aristocráticos, mientras oculta su linaje indígena.

Si bien es cierto, la adaptación pertenece al *campo de las prácticas hipertextuales* en el *régimen serio* con una *relación de imitación seria*, no evade al uso de la sátira, de la ironía y de lo polémico; características que Genette sostiene, en su obra, como tipos circulares de relaciones que se entrecruzan y toman tonos diversos para dar al texto una dimensión mayor.

En la adaptación encontramos a la sátira cuando el narrador de la obra se burla de los poderosos de la política y de la burocracia, dándoles características físicas y apodos mestizos, a pesar que ellos se creen superiores y blancos. La ironía social del destino criollo de nuestro país les torna débiles a todos los personajes, sean estos políticos poderosos, burócratas de alta jerarquía o de último rango; todos sufren sus autoengaños, que los embadurnan con falsas sonrisas, con fraudes despreciando sus ancestros culturales e históricos como ecuatorianos, mientras que el pueblo llano se reencuentra con sus raíces culturales cholos y acepta ser pobre pero honrado, como es el caso del protagonista *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores, quien a pesar de haber sido un fiscalizador correcto fue sacado de su empleo y perdió a Rosario, su mujer, por no contar con el dinero suficiente para que de a luz a su niño en un hospital con la atención médica necesaria.

La adaptación televisiva de una de las obras magistrales de la literatura ecuatoriana se contagió del empleo de las estructuras existentes de la novela, ascendiendo al uso del *bricolage*: el arte de hacer "lo nuevo con lo viejo". "Esta duplicidad de objeto en el orden de las relaciones textuales puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone al otro, al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia." (Genette: 495).

Esta producción de objetos *hipertextuales* más complejos y más sabrosos permite una función nueva que se superpone y se encabalga a una estructura antigua que se da, a través de la *transmodalización intermodal* de lo narrativo a lo dramático en la adaptación televisiva de la novela de Icaza.

La adaptación responde, también, a una demanda social que permite, inclusive, sacar provecho comercial en el mercado de la industria cultural (Genette explica que a este uso se lo conocía como alimenticio antiguamente, 491) sin importar que pertenezca a un *régimen serio*, como es el caso del serial de West, ya que la función propiamente creativa de la obra *hipertextual* da vuelo a la sensibilidad artística de los productores, y obliga a los lectores a someterse a la ambigüedad que plantea toda *hipertextualidad*: el *hipertexto* puede leerse en sí mismo y en su relación con el *hipotexto*, ya que las dos lecturas diversas y complementarias impiden amputar la profundidad creativa de los dos géneros artísticos, y colaboran con la comprensión de los valores culturales y semánticos de la palabra y de la imagen, como en nuestro caso, y dan paso al entendimiento de *la contaminación* creativa que demanda la *hipertextualidad*, a través de la cual todo puede ser transformado; no hay arte que se escape de esta posibilidad, mientras use el juego y la lucidez en su creación y lance a la memoria colectiva presente el circuito de lo antiguo. A esta capacidad Genette la compara con la utopía borgiana de una literatura en transfusión perpetua, como una *perfusión transtextual*, aduciendo que los autores no son más que uno y forman un solo libro infinito. La *hipertextualidad* no es mas que una incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena. Sin embargo, esto no quiere decir que no se

pueda leer el *hipertexto* por sí mismo, por su significación autónoma, sino que la comprensión no sería exhaustiva.

El *hipertexto* induce por sí mismo al *hipotexto*, en esta adaptación se da una *imitación reductora* porque retoma *la historia y el discurso* de la novela y los hace correr en la imagen con sus propias características, sin soslayar los sentidos del mestizaje, la picaresca y la burocracia que el protagonista *chulla* Alfonso Romero y Flores configura y globaliza con sus acciones. En otras palabras el serial toma el concepto de Genette de *prolongación de sentidos* del *hipotexto* al *hipertexto*.

En la miniserie el *chulla* Romero y Flores pretende fiscalizar la evasión de impuestos de un poderoso político, Ramiro Paredes y Nieto, por lo que pierde su empleo, al que llegó, a través de un chantaje a su amigo Guachicola ante su necesidad de ganarse algún dinerito, porque su mujer estaba embarazada. Esta circunstancia le enfrenta con la alta jerarquía burocrática y con los poderes del Estado: político, judicial y religioso; situación que le obliga a acercarse a sus vecinos, que en medio de su pobreza son solidarios y le ayudan a huir de los pesquisas que le perseguían por falsificar un cheque de su ex jefe Ernesto Morejón Galindo. Este mal rato le hace reconocer al *chulla* que es un mestizo urbano, pobre, carente de todo poder y que su esquizofrenia que lo debatía en medio del origen aristócrata y del ancestro indio de su madre, trabajadora del servicio doméstico, no tiene ningún valor en la vida. El protagonista entendió que con el nacimiento de su hijo y la muerte de su mujer, Rosario, tenía que aceptar sus ancestros con armonía creadora.

En el *hipertexto* se recrean también las costumbres y las formas de vida de las primeras décadas del presente siglo y se mantiene el tiempo de la aventura del

protagonista in medias res; no existe un orden cronológico, sino que al inicio vemos al *chulla* con su terno negro de lord inglés dirigiéndose a su trabajo burocrático, y sólo en las próximas imágenes se ve el hilo de los acontecimientos anteriores que influyeron para que Luis Alfonso Romero y Flores sea nombrado fiscalizador.

La narración fílmica mantiene la *omnisciencia tradicional* de las novelas realistas que preservan el uso de la tercera persona, y podríamos atrevernos a firmar que tanto Jorge Icaza - autor del *hipotexto* - y Carl West - director del *hipertexto* - consideran que el personaje *chulla* es universal por el uso de la picaresca como forma de sobrevivencia, porque sujetos particulares como éste habitan, de alguna manera, en todos los lugares donde está la farsa y la reivindicación.

Capítulo primero

Adaptación fílmica de *El Chulla Romero y Flores*

1.1. Antecedentes e hipertextualidad

Centauroproducciones de Ecuavisa y Teleamazonas han creado los *palimpsestos* televisivos adaptando obras de la literatura clásica ecuatoriana, desde 1993 a 1996, con la dirección de Carl West y Eduardo Carmiñagni, respectivamente, proyectando seriales con los estereotipos, leyendas y mitos de las novelas: *A la Costa* de Luis A. Martínez¹; *Siete Lunas y Siete Serpientes* de Demetrio Aguilera Malta²; *El Cojo Navarrete* de Enrique Terán³; *Los Sangurimas* de José de la Cuadra⁴; *Cumandá* de Juan León Mera⁵ y *Polvo y Ceniza* de Eliécer Cárdenas⁶

Estas adaptaciones han pretendido refrescar nuestra cultura simbólica de identidad cultural. La transferencia de estas obras literarias al drama serial televisivo amplía y facilita la recepción y el conocimiento de personajes y situaciones singulares, a través de la ficción fílmica, como es el caso de Alfonso Romero y Flores, protagonista de la obra *El Chulla Romero y Flores*, quien representa al *chulla quiteño*, cuyas vivencias simbólicas son parte del imaginario urbano de Quito. Esta reflexión es uno de los ejes que me condujeron a investigar la *hipertextualidad* narrativa televisiva de la obra de

¹ Luis A., Martínez, *A la costa*, Quito, Libresa, 1994, p.240.

² Demetrio, Aguilera Malta, *Siete lunas siete serpientes*, México, FCE, 1970, p.376.

³ Enrique, Terán, *El cojo Navarrete*, Quito, Colección Letras del Ecuador, 1976, p.212.

⁴ José, de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, Libresa, 1991, p. 317.

⁵ Juan León, Mera, *Cumandá*, Quito, Libresa, 1994, p.241.

⁶ Eliécer, Cárdenas, *Polvo y Ceniza*, Quito, Planeta, p.210.

Jorge Icaza editada en 1958. Otro de los ejes de mi tesis establece las relaciones y diferencias de estos dos textos creativos.

Utilizaré la *hipertextualidad* que maneja Gérard Genette en su obra *Palimpsestos La literatura en segundo grado*, quien conceptualiza a la *hipertextualidad* como “un aspecto universal de la literalidad, porque no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra lectura [...]”⁷. El análisis de la *hipertextualidad* me obliga a realizar una *lectura palimpséstica* de la *miniserie televisiva*, para comprender *la transtextualidad* o *la trascendencia textual* que existe en forma manifiesta o secreta entre la obra literaria de Jorge Icaza y el serial dirigido por Carl West en 1995, y me conduce a reflexionar como se hizo *lo nuevo con lo viejo*, a través de la metodología creativa del *palimpsesto*; aprovechando que se ve, sobre el mismo *pergamino*, a otro texto que no lo oculta del todo, sino que lo expone por *transparencia* visual singular, dando lugar a conjeturas de imagen que evocan la historia de nuestra literatura y manifiestan conflictos sociales y psicológicos de nuestro imaginario urbano.

La *hipertextualidad* se relaciona, a su manera, con el *bricolage*⁸, que es una función de relación nueva que se superpone y se encabalga a una estructura antigua, cuya disonancia de los elementos copresentes da su sabor al conjunto: el *hipotexto A* es la novela, y el *hipertexto B* es la miniserie. La novela se convierte, de esta manera, en la base reflexiva de la producción televisiva de Carl West.

En la historia del *hipotexto* novelesco el *chulla*, Luis Alfonso Romero y Flores, como empleado subalterno de la burocracia pretende fiscalizar la evasión de

⁷ Gérard, Genette, *Palimpsestos la literatura en segundo grado*, Madrid, Tauros, 1989, p.19.

⁸ Ibid. p. 495.

impuestos de un poderoso político, Ramiro Paredes y Nieto. Esta situación provoca el despido intempestivo de su cargo, momento en el que su mujer Rosario Santacruz está por dar a luz, por lo que se ve obligado a girar un cheque sin fondos, robado a su ex jefe Ernesto Morejón Galindo; deslíz que consigue que sus adversarios lo manden a apresar; sólo logra huir por el apoyo solidario que recibe de sus amigos pobres. Esta solidaridad valora el *chullita* y se aparta de sus aventuras, se une a la gente humilde y decide ya no conflictuarse por sus ancestros hispanos e indígenas que mantenía con los recuerdos de su padre que lo abandonó Miguel Romero y Flores, apodado Majestad y Pobreza, y de su madre, la humilde indígena Domitila.

El *tiempo de la narración* de la obra de este personaje típico está en los años 30. El crítico literario Ricardo Descalzi, en su artículo *Jorge Icaza, en el ambiente y argumento de El Chulla Romero y Flores*⁹, supone que la obra es autoreferencial ya que el autor, al parecer, ficcionaliza parte de la sensibilidad que adquirió en la burocracia al ser empleado de la Pagaduría Provincial. Comenta que el jefe de Icaza, Francisco Salazar Gangotena, lo estimaba mucho y era un hombre de apellidos aristocráticos y llegó a candidatizarse a la presidencia de la república. En el desempeño de su trabajo el autor conoció a la burocracia de la clase media, se enteró de la evasión de impuestos de los poderosos como una práctica común y corriente, y estuvo cerca de los burócratas y de los empleadillos manipuladores de datos e incapaces de denunciar los dolos fiscales.

El personaje de la novela Miguel Romero y Flores, padre del protagonista de la obra y apodado Majestad y Pobreza, fue extraído también de la realidad del

⁹ Ricardo, Descalzi y Renaud, Ricahard, *El chulla Romero y Flores*, España, FCE, 1996, p. 155.

Quito de ese entonces. Existía un hombre muy popular apodado *Patas y Orejas*; él era alto, huesudo, despectivo, caminaba erguido, vestía una chaqueta llamativa, zapatos grandes y un bombín en la cabeza, que resaltaba sus grandes orejas y tenía un bastón de caña gruesa con el que amenazaba a los jóvenes que lo importunaban en su caminata.

Bellahilacha, otro de los personajes de la novela, era una prostituta en la realidad, y en la novela, como personaje, ayuda al *chulla* a huir de la policía. Esta mujer era muy conocida por los bohemios libidinosos de Quito. Las farras de la clase media y los disfraces son otros de los datos muy comunes de la época de entonces. Existía un utilero del Teatro Nacional Sucre - afirma el crítico literario Ricardo Descalzi - que contaba con un almacén de disfraces, donde los *chullas* acomodados alquilaban fracs para ciertos compromisos; este personaje y su negocio son ficcionalizados también en la acción de *Contreritas*, donde el *chulla* Romero y Flores alquila un frac para él y un vestido para su novia Rosario con el propósito de asistir al baile de las embajadas.

Otra relación objetiva es la recreación del personaje Rosario, evoca a una joven de quien se enamoró Icaza, antes de casarse con la actriz Marina Moncayo, con la que tuvo un hijo y lo reconoció posteriormente. Ella era una actriz secundaria de teatro en una de las compañías donde trabajaba el autor como actor y director.

El *tiempo de la aventura* en la novela no es lineal, cronológico, sino que fluye en *anacronías narrativas* - formas de discordancias entre el orden de la historia y del discurso - (*in medias res*). La novela no comienza por el principio de la historia, sino por la mitad. En los primeros párrafos se describe el trabajo de la burocracia y las tareas de fiscalizador de Luis Alfonso; en el segundo capítulo

el *chulla* se conoce con Rosario cuando ingresa a una fiesta sin ser invitado en la casa de Camila Ramírez; en el tercer capítulo el *chulla* se junta con Rosario, evade el pago del arriendo, y sólo en el cuarto capítulo se describe que presiona a su amigo Guachicola para que le ayude a ingresar en la burocracia, personaje ya citado al inicio de la obra; en el capítulo quinto el *chulla* es expulsado de su cargo al denunciar los posibles fraudes del candidato presidencial; en el sexto capítulo el *chulla* falsifica el cheque y la policía lo persigue para encarcelarlo, y en el último capítulo continúa su huida, su mujer muere al dar a luz, y él deja de ser el aventurero *chulla* Romero y Flores. Finalmente, se une con la gente humilde que le ayudó a escapar de la policía. Manuel Corrales en sus estudios sobre *El Chulla Romero y Flores*¹⁰ anota que esta técnica de inversión es nueva en Jorge Icaza; sus relatos anteriores seguían el orden cronológico de los acontecimientos. En la novela analizada el orden del discurso organizó la historia de tal manera que la cronología de los hechos fuera exactamente inversa con el propósito de anticipar los acontecimientos.

Las novelas realistas, como *El Chulla Romero y Flores*, utilizan la *omnisciencia tradicional* preservando el uso de la *tercera persona* en la narración. Icaza utiliza el *diálogo teatral* que tanto conoce por haber sido creador y actor de piezas teatrales antes de dedicarse al relato. El “narrador omnisciente” deja explotar las *voces polifónicas*, a través de los coros con los que los personajes relatan sus conciencias, sus máscaras y sus miedos, por eso encontramos en el relato del pensamiento de los personajes: monólogos, soliloquios y diálogos directos.

¹⁰ Manuel, Corrales, *Jorge Icaza Fronteras del relato indígena*, Quito, PUCE, 1974, p.197.

En el *hipertexto* serial de la novela adaptada por *Centauroproducciones* el protagonista es también Luis Alfonso Romero y Flores, cuya acción se desenvuelve con una historia y discurso similares al *hipotexto*. Este sujeto picaresco, ciudadano, mestizo, burócrata y perteneciente a sectores empobrecidos y alienados pugna, de igual manera, por diferenciarse de los *chagras* y de los *longos* migrantes del campo. La obra *transtextualizada* se ficcionaliza en la vida de los estratos medios y populares urbanos como en la novela.

El tiempo de la narración del *chulla filmico* es ambientada en la misma década de los treinta, donde el protagonista exagera su personalidad farsante, simulando poseer virtudes señoriales y caballerescas con un carácter picaresco. Si le observamos desde Genette su *máscara* opera como un *delirio*; una *locura* que lo transforma en un antihéroe en la realidad objetiva. Su *locura* vuelve frágil al personaje y lo incapacita para percibir la diferencia entre *ficción* (su apariencia) y *realidad* (su esencia ancestral entre lo hispano y lo indígena). Lo que nos conduce a observar en la adaptación las características de una *antinovela*. Genette considera que la antinovela enfatiza las desventuras lamentables y ridículas del personaje, cuyo enmascaramiento de su personalidad lo acerca a la *parodia*, donde el héroe es heroico y cómico porque adopta formas de acción dignificadoras en lo burlesco, antes que con versión degradantes hacia el travestimiento.

Para Genette esta característica es una manera abierta de socializar y forma parte de una pragmática consciente y organizada, ya que al ser la adaptación televisiva una *extensión* de una creación literaria existente el guión literario debe someterse a lo que demanda la imagen, cuya materialidad como

representación retoma *la historia y el discurso* de la obra y hace resonar el deseo inconsciente del espectador por manifestar sus conflictos o acuerdos con lo que mira y percibe.

La *imitación seria hipertextual* se da, a través de la *transposición* de la *transmodalización intermodal*, producida por el paso del modo narrativo al modo dramático. Este cambio que afecta el funcionamiento interno de la novela es una *práctica cultural*, cuyas implicaciones sociales y culturales saltan a la vista. Al afectarse el *hipotexto* se cambia la temporalidad del relato, el modo de regulación de la información y la elección de la instancia narrativa en sí misma.

En la *transmodalización intermodal* el guión debe establecer el uso de fundidos, elipsis (clausura de un tiempo en el relato). A esta práctica de adaptación Gérard Genette la relaciona con lo que Barthes denomina *teatralidad*: espectáculo y representación, que incluye la formalización del espacio-tiempo narrativos del relato de la miniserie, caracterizado por la expresión de la historia y del discurso usados.

Toda adaptación es variada y conflictiva ya que plantea *límites expresivos* por los valores sociológicos, culturales y por el manejo del lenguaje expresivo de las diferentes formas narrativas.

La adaptación analizada se centró en las acciones del *chulla* transfiriendo su idiosincracia criolla, que la recupera como un sujeto social esquizofrénico y doloroso que exhibe su *máscara* para curar sus frustraciones satisfaciendo el convencionalismo de las élites sociales y políticas a las que pretender pertenecer, mientras olvida su ancestro mestizo, hasta que toma conciencia de su realidad personal y social y abandona lo caballeresco y lo aristocrático, para

quedarse con la gente humilde en medio de una reconciliación con sus padres y vecinos.

Para hablar desde *el punto de vista del lector* la fabricación de esta ficción *hipertextual* transmitida por *Ecuavisa*, en la miniserie de cuatro capítulos y difundida los días domingos en junio de 1995, ha constituido la introducción en el relato televisivo ecuatoriano, de una manera emergente, de la recreación de las obras clásicas de la literatura ecuatoriana; lo que posibilitó masificar en la difusión cultural personajes singulares de nuestra historia y romper con la programática televisiva ordinaria a lo que el telespectador del país se ve enfrentado.

Esta variación de producción nacional al influir en la *dinámica de la recepción* vario el bagaje común de imágenes recibidas por el televidente. Cuando se dio la emisión de la obra adaptada *Ecuavisa* contaba con el 21 por ciento de producción nacional, en el que estaban incluidas las noticias, por lo que la adaptación significó recrear las contradicciones sobre el mestizaje que propone el personaje *chulla* Romero y Flores; al ser un sujeto aparatoso que vive en la tragedia de desembarazarse del desequilibrio psíquico que le causa ser parte del cholerío quiteño, y no aceptar el mestizaje como una forma de la interculturalidad existente en el país desde la conquista española. Tal vez, por esto Icaza decía que al escribir sobre Quito narraba los problemas de identidad de varias ciudades del mundo. El director del serial, Carl West, afirma, también, que encontró en *El Chulla Romero y Flores* a uno de los personajes más ecuatorianos y universales a la vez; lo que le impedía ser sólo parte de una historia localista, porque es un sujeto que se encuentra en Europa y en Estados

Unidos, ya que habitaba como un individuo vividor sin sentido negativo en una ciudad creciente en medio de la modernidad.

Si reflexionamos el valor cultural de las adaptaciones de las novelas de literatura clásica a miniseries, podemos decir que son obras críticas que hacen pensar acerca del papel que deberían cumplir las empresas televisivas como canales contemporáneos de comunicación.

El drama cubre mayor rango de ambientes, estilos de vida y temas sociales; mientras las noticias, por ejemplo, se centran, fundamentalmente, en la difusión de información de los sectores que están en la cúspide de la estructura de clases y en las élites políticas y productivas. Esta producción televisiva, más bien, incorpora a la gente común y corriente de profesiones intermedias, involucra con sus imágenes lo cotidiano y lo privado explorando las motivaciones personales que marginan la violencia y el consumismo televisivo, y hacen reflexionar al telespectador sobre los valores vitales de convivencia armónica y crítica que sobrepasa aún las fronteras patrias.

Lamentablemente, desde 1996 no se ha producido dramas televisivos de esta naturaleza, ya sea por falta de una política cultural estatal, un desdén de los dueños de las televisoras ecuatorianas - que opinan que pierden recursos económicos y no conciben las producciones como inversiones culturales - o un descuido de creadores nacionales, sean estos cineastas, escritores o miembros de organismos culturales de la sociedad civil. Sólo *Asocine*, una agrupación de interesados en los filmes de corto metraje, mantiene un trabajo productivo de comunicación ficcional sobre diversos problemas nacionales con la poca cantidad de auspicios que logra de la empresa privada del país y de algunas fundaciones internacionales, y en largo metraje se han exhibido dos

películas; la una dirigida por Carlos Naranjo *Sueños de la mitad del mundo* (1999) y *Ratas, ratones y rateros* (2000) conducida por Sebastián Cordero con gran aceptación por parte del público crítico a nivel nacional e internacional.

Un reportaje de la revista *Vistazo, Arte o Telebasura*¹¹, afirma que el 60 por ciento del consumo televisivo pertenece a enlatados extranjeros, películas, series, telenovelas; mientras que el 40 por ciento, fuera de los noticieros, son revistas femeninas, espacios deportivos con primeros lugares en sintonía, que incorporan nuevas plazas de trabajo en la producción nacional.

Vale la pena resaltar que la mayoría de estas producciones nacionales se han centrado en la emisión de lo que el reportaje de *Vistazo* denomina *telebasura*, que en nombre del raiting se ligan sin más con el mercado consumista, para no desaparecer como empresa productora de artefactos culturales de bajo nivel; potencializando el dolor humano, la delincuencia, la exhibición corporal de la mujer, el travestimiento politiquero, que sin mayor ética ni criterio estético no aportan al televidente más que diversión pueril, sin preocuparse de interiorizar valores positivos sobre el individuo, la vida y el devenir histórico positivo del país.

Al no existir en el país una política cualificada sobre el tipo de producciones nacionales, donde no prive el criterio absoluto de rentabilidad económica con pretensiones de homogenizar la oferta televisiva, se marginarán estrategias productivas que no estén con las exigencias inmediatas del mercado; simplemente porque reinvidican la razón crítica de las cosas. En la actualidad el alto raiting de los programas vulgares *Sin ánimo de ofender* (raiting 14,6) y *Ni*

¹¹ Paulina, Trujillo, "Arte o telebasura lo bueno, lo malo y lo feo" *Revista Vistazo*, (Guayaquil) 763, (junio-10-99), p. 29.

en vivo y en directo (raiting 33,7) del canal 40 *SITV* son parte del entretenimiento nacional.

Sin embargo, vale resaltar la emisión del programa *La televisión de Ecuavisa*, que a pesar de contar con un raiting elevado de 26,8 revela, de alguna manera, la posibilidad de hacer de la televisión una de las formas educativas y recreativas recurrentes para los telespectadores del país.

En la actualidad, afirma *Vistazo*, los canales de televisión transmiten semanalmente 75 programas enlatados. *Ecuavisa* es el canal que más invierte en este tipo de programas. Los costos varían: una hora de telenovelas extranjeras cuesta al canal entre 700 y 1.000 dólares; las películas extranjeras alcanzan el valor monetario de hasta seis mil dólares. Hace dos años se dejó de producir miniserias y telenovelas ecuatorianas porque el costo ascendía a 10 mil dólares por hora. Si bien es cierto, es costoso producir en el país, no se debería olvidar que la inversión en enlatados de los canales más sintonizados invierten alrededor de 600 mil dólares por mes.

Si existiera una política cultural que permita una programación variada; que margine consumismo y violencia se podría, incluso, compartir gastos entre el Estado y la Asociación de Canales de Televisión, para que el telespectador no pierda la emergencia de lo real en el simulacro comunicativo que impone la televisión, y pueda utilizar la tecnología de los multimedias como una forma de educación masiva útil en términos individuales, regionales y globales.

La globalización permite a los países integrarse al mercado de la industria cultural mediática. Sin embargo, en el Ecuador después de 39 años de existencia de la televisión, que se inició con la transmisión del canal 4 en Quito, aún subsiste la crisis de producción nacional seria que no satisface ni los

requerimientos nacionales, menos aún el intercambio de producción cultural con otros países.

Si estas condiciones variaran contaríamos con productos culturales serios que no marginarían la rutina del trabajo televisivo en la transmisión de otras producciones, y ante todo el televidente contaría con productos televisivos con diferentes códigos éticos sobre la vida y la situación social que enfrenta día a día. Los ratings de las producciones televisivas ya no se basarían en aquellos parámetros que los empresarios consideran que le gusta al telespectador, sino que la visión y las emociones de un televidente valorado impondría pautas de conducta productiva distinta a la programática televisiva acostumbrada.

Si bien es cierto, la crítica a la televisión es exacerbada por los intelectuales o por las élites letradas, como afirma Jesús Martín Barbero en el primer capítulo *El "mal de ojo" de los intelectuales*¹², recogiendo la idea de un destacado y progresista escritor colombiano, quien mira a la televisión como una abominación de nuestra civilización, por su naturaleza inculta, frívola y hasta imbécil, cuyos programas vacuos tienen éxito, precisamente por la capacidad que poseen para absorbernos, hipnotizarnos lo que evita que pensemos.

Sin embargo, Martín Barbero no deja de señalar a este criterio como radical, al analizar la época que nos toca compartir en América Latina con los medios audiovisuales como uno de los avatares culturales, políticos y narrativos que *des-cubren* las contradicciones de una *modernidad otra*¹³, a la que acceden y se apropian las mayorías sin dejar de fusionar la cultura oral con la imaginaria de la visualidad electrónica, que topa la teatralidad de la política, la corrupción, la guerra y la paz, pero no abandona totalmente la memoria de los pueblos, sus

¹² Jesús Martín, Barbero y Germán Rey, *Los ejercicios del ver hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 15.

¹³ *Ibid.* p.11.

imaginarios, a través de las telenovelas y los melodramas cinematográficos que se enlazan creando nuevas formas de simbolización y ritualización que van más allá de la razón, la imaginación, la ciencia, el arte; es decir, *culturalmente se abren nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible*. Ese autor reflexiona también sobre la necesidad de contrarrestar la lógica mercantil por una lucha que permita a la sociedad civil construir sus imágenes de diversidad cultural en la massmediación televisiva¹⁴.

Si nos referimos a la ficcionalización televisiva de la literatura clásica vemos que uno de los criterios para decidir llevarla a la imagen se debe a que la ficción literaria como género artístico autónomo siempre ha dado una nueva perspectiva al telespectador y ha fabricado necesidades e intereses subjetivos alternos a la cotidianidad sin usar el dinero, el poder y el sexo como ejes manipuladores; sino que ha jugado como una especie de modelo con una gama de valores que no afecte a la comunicación intra familiar ni desintegre lo sagrado del ser humano: el amor a la vida y el respeto a otro.

Las adaptaciones de la literatura han abierto el camino para proyectar en imágenes fílmicas lo que se conoce como el *cine de autor*, creación diversa al *cine comercial* que no manipula la relación espectacular - la interacción que surge entre un espectador y la exhibición que se le ofrece - ni acopla en sus imágenes la economía mercantil y la seducción de un poder absolutista sobre el deseo del otro para someterlo y quitarle su individualidad.

La literatura, en sí misma, está en perpetua valoración del presente novedoso, le ayuda al telespectador a mirar el tiempo y el espacio narrados por los personajes desde sus vivencias actuales con criterios profundos y punzantes

¹⁴ Ibid. P,12

que matizan su concepción de las cosas, y permite que su mirada sea reflexiva y autónoma con respecto a las imágenes recibidas desde la televisión.

Esta perspectiva se da porque por muy objetiva que quiera presentarse toda literatura posee una apropiación estética del universo y ello implica, necesariamente, una apelación a la fantasía aunque reproduzca fielmente formas de la realidad cotidiana e histórica, como es el caso del personaje *chulla*, en la novela de Jorge Icaza.

César Fernández, en *América Latina y su literatura*, considera que

la tragedia de la literatura recomienza continuamente entera poniendo en suspenso todos los datos del mundo [...] se opone [...] al espíritu de los mass-media que parte del falso contexto del mundo preestablecido¹⁵

El universo de la televisión, a diferencia de la literatura, no presenta fisuras y nos aleja de lo real. Su virtualidad juega con el fantaseo de la abstracción de la suprarrealidad que borra las contradicciones portando estructuras tradicionales en sus imágenes que no satisfacen las necesidades individuales sean estas: cognitivas, afectivas, de integración personal y social como de distensión o evasión.

En la actualidad, la semiótica del texto televisivo acusa la existencia de la *edad barroca televisiva*: una desaparición del espectador modelo único y genérico; lo que evidencia el nacimiento de públicos diferenciados y específicos que requieren variedad de mensajes audiovisuales en la producción televisiva, ya que la literatura busca el cambio de la realidad, a través de la presentación de motivos personales, regionales y mundiales que se debaten entre la angustia

¹⁵ César, Fernández Moreno, *América latina en su literatura*, México, FCE, 1992, p.315.

filosófica de comprender la vida y en la necesidad de trazar caminos humanos diversos con libertad.

A pesar, que el actual flujo televisivo, como afirma Jesús Martín Barbero

se constituye en la metáfora más *real* del fin de los grandes relatos, por la equivalencia de todos los discursos –información, drama, publicidad, o ciencia, pornografía, datos financieros-, la interpretabilidad de todos los géneros y la transformación en clave de producción y en propuesta de goce estético¹⁶.

La idea que la hegemonía de la cultura audiovisual conlleva una profunda contradicción cultural, en medio del desarrollo tecnológico, de la producción de nuevos formatos que articulan diversos tiempos históricos, matrices culturales fusionando el pasado en el presente y proyectándose al futuro en expresiones de simultaneidad y mescolanza, que termina debilitando *el relato* le recuerda a Martín Barbero la noción que manifestó Walter Benjamín en su obra *El narrador*, anticipándose al hecho de la pérdida de la épica de narrar experiencias como facultad del relato oral, que en la actualidad se ve asfixiado por la *información*¹⁷.

Sin embargo, queda un suspiro de alivio cuando este autor reflexiona que a pesar que la integración de la heterogeneidad cultural de los pueblos se desvanece en la indiferencia del mercado, donde la televisión pone en juego estrategias de producción cultural rentables tendientes a disputar sus productos en la globalización de la industria mediática, en los últimos años la televisión ha demostrado que es uno de los ámbitos decisivos del reconocimiento cultural.

Si bien es cierto, la telenovela como formato matiza la ritualización de lo cotidiano, la expresión de las memorias colectivas, también las adaptaciones

¹⁶ Jesús, Martín Barbero, Op.cit. p. 26.

¹⁷ Ibid., p. 125.

ficcionales de literatura clásica o reconocida por su valor estético a la televisión permiten la proyección de imaginarios nacionales o andinos sean de clase, territorio, raza, género, generación y hechos históricos, en nuestro caso al personaje *chulla quiteño*, como un proceso de simbolización de lo tradicional en la gestación del lenguaje televisivo y como un encuentro de las narrativas de televisión con el país.

Al referirse Martín Barbero a las producciones televisivas seriadas, melodramáticas y adaptaciones de la literatura de los noventa afirma que

tienen la propiedad de revelar la cartografía de los sentimientos tanto como las tensiones sociales, las propiedades de la imaginación cultural como las aspiraciones secretas y explícitas de la gente que la sigue con fervor. Contribuye a crear - como escribe de ella Cabrera Infante -los "cielos imaginarios" de nuestros días¹⁸.

Para establecer el palimpsesto audiovisual de la adaptación de la novela de Icaza realizaremos comparaciones interesantes entre los dos textos culturales: la novela y el filme en el campo lingüístico de lo literario y de lo icónico de la filmación televisiva.

La modernidad de la producción televisiva en las últimas décadas en América Latina ha obligado a entender que la televisión no es sólo un medio de difusión, sino que posee un idioma propio, que en la adaptación requiere construir sus relatos audiovisuales, profesionalizar los oficios de dirección, de libretistas y de actores especializados, sin cometer infidelidad con el texto escrito, sino reordenar su estética productiva con la gramática que demanda la imagen fílmica.

¹⁸ Jesús, Martín Barbero, Op. cit. p.144.

La televisión no se priva de los diálogos, a diferencia de la novela que goza, fundamentalmente, de una organización verbal y que en el montaje permite el palimpsesto televisivo con nuevas figuras de representación que retan la comunicación y la cultura.

Pío Baldelli, en *El cine y la obra literaria*, afirma que

la novela acumula hechos y circunstancias sirviéndose de las palabras para existir tiene la necesidad que el lector le presente su imaginación [...] en el filme, por el contrario, presenta [...] transporta al espectador sobre el escenario [...] le da por prestada y adquirida¹⁹.

En la miniserie el tiempo es diverso en la acción y en el ritmo sin lugar para los diálogos largos; estos deben ser lacónicos y dar fuerza expresiva a la acción de los actores, lo que demanda precisión en los nexos visuales. Estas diferenciaciones no significan que los dos lenguajes no sean relatos, pero en la literatura existe la mediación del autor que provoca un tipo de narrador; en el serial el narrador permanece fuera de la historia y da lugar a la representación. Al estar las dos modalidades formadas por lenguajes y códigos y ser parte de un discurso textual, sea éste lingüístico o icónico, buscan siempre un destinatario que exija a la transposición de la literatura a la imagen una reelaboración analógica del proyecto de comunicación originario.

Estas relaciones de comparación entre la literatura y los seriales televisivos se establecen, precisamente, porque el lenguaje articulado verbal se apoya en un código convencional, mientras la imagen icónica se construye en códigos analógicos por su carácter mimético representativo que se desenvuelve en las interrelaciones textuales donde se resuelven las categorías narrativas: trama, espacio, tiempo, focalización, etc.,.

¹⁹ Pío, Baldeli, *El cine y la obra literaria*, Habana, ICAIC, 1966, p.75.

Estas necesidades, a la vez, abren la posibilidad de nuevas investigaciones desde *el horizonte de expectación de los lectores* porque interesan al semiólogo, al historiador, al crítico de la imagen, al literato o al receptor común. Y en el caso de las adaptaciones literarias a un medio de comunicación u objeto cultural, como lo denomina Giddens²⁰, incorpora una significación ampliada introduciendo mediaciones nuevas entre la cultura, el lenguaje y la comunicación y provoca un distanciamiento entre el productor y el consumidor, para que el receptor adquiera mayor importancia que el productor en el proceso interpretativo.

Tinianov, formalista ruso y miembro de la *Opojaz*, establece relaciones singulares con la literatura, a través de la fotografía y del plano como imágenes que saltan y se alternan como en la poesía de una línea a otra, permitiendo narrar una historia como en la literatura.

Las miniseries tienen un discurso interior que conecta los distintos planos apoyados por la cámara como un narrador subyacente del argumento. Sus representaciones convierten en procesos de lectura conceptual y las relaciones entre las imágenes soportadas por las categorías temporales de simultaneidad, anterioridad y posteridad, dando lugar a la estructura elemental del relato: verbal - icónico - verbal mediante el movimiento representativo. La linealidad del discurso audiovisual se da como una articulación sintagmática de las imágenes, cuyos planos recrean la historia textual.

Este discurso que maneja el serial le da al espectador la posibilidad de ser la mirada unificadora del personaje y sus circunstancias objetivas e inconscientes que cuajan en la historia; usando el tiempo y el espacio en las diferentes

²⁰ Anthony, Giddens, *El estructuralismo, el post estructuralismo y la producción de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p.278.

escalas de observación que proyecta la cámara, colaborando, a la vez, con la ambientación y con el orden psicológico de los panoramas y de los personajes. El modo narrativo puede alterar el orden cronológico con *flash-back* (retrospectiva temporal) o *flash-forward* (avance en el tiempo) u omitir el tiempo y la acción en forma *elíptica*. Variando la frecuencia también cambia el punto de vista óptico; el serial reorganiza las distintas ubicaciones del lenguaje dando lugar a la imaginación del espectador, quien recibe el dato concreto sin racionalizar ni conceptualizar; sólo acepta la emotividad de la imagen como lector-espectador. Distinto es el caso de la novela escrita ante la cual el lector requiere de una operación más compleja para la expresión del pensamiento abstracto que designa lo concreto.

Carmen Peña-Ardid, en *Literatura y cine Una aproximación comparativa*²¹, señala que la imagen tiene mayor capacidad de narración y descripción de los personajes ya que describe de una pasada su aspecto físico: vestimenta, voz, gestualidad, mientras la novela maneja con más antojo el espacio y la conducta de los personajes, ya que su relato se organiza como un mundo, y la imagen, mas bien, es un mundo que se organiza como relato.

Transferencia de motivos

Para Genette la adaptación de la novela a la imagen se da, a través de una *reducción* como un *resumen narrativo* que no modifica, necesariamente, los motivos fundamentales de la obra. En nuestro caso, el guión literario en su *hipertextualidad* tomó los motivos de la picaresca, de la burocracia y del mestizaje del protagonista del *hipotexto*; lo que demandó de la adaptación un

²¹ Carmen, Peña-Ardid, *Literatura y cine*, España, Cátedra, 1992, p.114.

proceso de *motivación simple*, que permitió introducir los motivos similares del *hipotexto*. Es diferente el caso de la *desmotivación*, que es puramente negativa al eludir la *motivación original*, y de la *transmotivación hipertextual* que exige la invención de nuevas *motivaciones positivas* sustitutivas de las *motivaciones originales*.

Jesús García Jiménez, en *Narrativa Audiovisual*²², ve a la transferencia de motivos de la novela a la miniserie como una *taxonomía de interlenguajes* que ordena *paradigmáticamente lo escrito, lo hablado y lo gestual*, dando lugar a que el *hipertexto* sea como una propuesta escrita y un subgénero literario dirigido al destinatario, y el *guión literario* demande una *transcodificación* plural de la propuesta literaria de la descripción indicativa del contenido y de la estructura del discurso, para que coloque las imágenes, introduzca los gestos y ubique el texto verbal; produciéndose así la contaminación icónica al ser el guión la narración completa - ordenada en escenas y secuencias - de las acciones protagonizadas por los personajes en un tiempo y en un espacio definidos, donde se incluyen los diálogos como los elementos visuales y sonoros que mantienen la continuidad narrativa y dramática de la obra y permiten organizar los elementos técnicos, humanos, como planificar la puesta en escena y el rodaje.

Antes de establecer con detalle cómo se logró la transferencia de motivos de la historia y del discurso *del hipotexto al hipertexto* serial, pasaré a describir la vida y los valores creativos del autor Jorge Icaza en el teatro y en sus relatos, y, posteriormente, analizaré con detenimiento los motivos del personaje *chulla*

²² Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, España, Cátedra, 1993, p. 238.

Luis Alfonso Romero y Flores en la obra literaria y algunos caracteres de la hipertextualidad visual.

Capítulo Segundo

2.1. Icaza, vida, génesis y trayectoria creativa²³

Jorge Icaza Coronel nació en el Vergel de la ciudad de Quito, el 10 de junio de 1906, perdió a su padre José Antonio a los tres años. Al poco tiempo su madre, Carmen Amelia, contrajo matrimonio, en 1911, con un hombre de prestancia y seguidor de las ideas alfaristas, Luis Alejandro Peñaherrera. El padre del escritor proviene de la provincia de Los Ríos, tenía ancestros negros porque esa zona fue cultivada por manos esclavas.

Icaza a los seis años vivió en la hacienda de su tío materno Enrique, llamada *Chimborazo*. Amigos y críticos literarios del país consideran que esta experiencia le sirvió para conocer la realidad social de los indígenas, cuyos recuerdos y cariños plasmó en los personajes de sus obras literarias. Los indios querían al autor, y él cuando entraba en sus chozas pudo advertir su dolor y su miseria.

Icaza, en 1912, estudió la primaria en la escuela de las señoritas Toledo, ubicada en La Loma Grande. El nivel secundario cursó en el colegio San Gabriel y en el Instituto Nacional Mejía. Al principio de su carrera universitaria se afanó con la medicina e ingresó a la Universidad Central del Ecuador, en 1924. Al año siguiente muere su padrastro y en 1926 su madre, entonces abandona la universidad por carecer de apoyo económico y opta por estudiar arte dramático en el Conservatorio Nacional, iniciando su profesión de actor en 1927. Al poco tiempo, representó papeles de galán joven, estrenando su

²³ Ricardo, Descalzi y Renaud, Richard, *Jorge Icaza El Chulla Romero y Flores*, España, CFE, 1996, p.151/314.

primera comedia *El Intruso* (1929) - Icaza cuando se refería a la obra teatral solía reír a carcajadas, mientras decía que fue una pieza tremenda, donde moría hasta el apuntador -. En el teatro conoció a la primera actriz Marina Moncayo, con la que se casó en 1936. Su vinculación al arte dramático lo perfiló en el manejo de la acción, y posteriormente le sirvió para desarrollar los diálogos en su obra literaria.

Cuando se desenvolvía en su carrera teatral, a la que se dedicó desde 1932 a 1937, estaba empleado como burócrata sencillo en la Tesorería Nacional; comenzó con el nombramiento de policía hasta ser Oficial Mayor de la Tesorería de Pichincha, y abandonó el cargo cuando tuvo que salir como director de teatro a hacer giras a Guayaquil y Colombia. En la burocracia sufrió la adustez de un jefe exigente, Francisco Ignacio Salazar Gangotena. Esta experiencia está ficcionalizada, de algún modo, en su obra magna *El Chulla Romero y Flores*, me refiero específicamente a que ese autoritarismo lo trasladó al personaje de la novela Ernesto Morejón Galindo, quien en uso de sus facultades manipulaba las funciones y las emociones de los empleados subalternos. En el protagonista de esta obra, el *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores, el autor también ficcionalizó su vida personal, porque Icaza fue fiscalizador de impuestos, y este personaje, en una parte de la trama, se desempeña como tal.

La necesidad de ganarse la vida y su amor por la cultura le condujo a Icaza a comprar la Agencia General de Publicaciones al político peruano Genaro Carnero y al escritor Pedro Jorge Vera, en Quito, en la calle Mejía, en el centro de Quito.

En 1934 formó la Sociedad de Escritores Revolucionarios con los escritores: José de la Cuadra, Alfonso Cuesta Cuesta, Enrique Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Pablo Palacio, Ángel Felicísimo Rojas, Humberto Salvador, entre otros, y dirigió la revista *SEA*.

En 1936, ingresó al Sindicato de Escritores y Artistas como Secretario General. Mantuvo relaciones con escritores y lectores de todo el mundo, luego de la publicación de su obra *Huasipungo*, que le hizo famoso al ser traducida a diez idiomas. En 1940, fue invitado al Primer Congreso Indigenista en México y dictó un ciclo de conferencias en Costa Rica. En 1942, participó en el Primer Seminario de Asuntos Latinoamericanos en Nueva York, y entre 1948 -1963 dictó charlas en China, Rusia y Cuba. Estuvo, también, en Estados Unidos - invitado por Nelson Rockefeller -. Posteriormente, fue a Italia, España, Francia, Argentina, Venezuela, Bolivia, Perú y Francia.

Intervino en la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana como miembro titular en 1944. En 1946, formó la Academia de Teatro y dirigió la Compañía de Teatro Marina Moncayo con la que estrenó el ballet *El amaño* y volvió al teatro organizando un grupo que se llamó Amigos del Teatro, a base de un dinero que consiguió relacionándose con compañías extranjeras que vinieron a Quito. Con este grupo formó una academia teatral y logró mantenerla dos años hasta 1955.

Luego, en 1963, asumió el cargo de Director de la Biblioteca Nacional del Ecuador. En 1966 fue profesor de Historia de Teatro Universal y en 1967 participó en el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores en México. En 1973 presentó sus credenciales en la Unión Soviética como Embajador del Ecuador. Antes cumplió funciones de agregado cultural en la Argentina.

Políticamente, militó en Concentración de Fuerzas Populares. La revista *Ágora* de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador difunde que sus autores preferidos eran: Dostoievsky, Martín de Grand, Cervantes, Marx, Camus, Sarte; en poesía: Shakespeare, García Lorca y Miguel Hernández.

Lamentablemente, murió el 26 de abril de 1978 afectado por el cáncer en el Hospital del Seguro Social.

2.2. Jorge Icaza y su creación

2.2.1. En las tablas

Jorge Icaza comienza a estudiar teatro a los dieciocho años y en 1928, a los 22 años, estrena su primera obra, dedicándose en un principio a la comedia (*Intruso*), para luego preocuparse del drama, con la dirección del actor español Abelardo Reboledo, fundador de la primera Compañía Teatral Quiteña Dramática Nacional y viejo cómico español que se había quedado circunstancialmente en Quito.

Olga Caro de la Universidad de Nantes - en la ponencia *La obra teatral de Jorge Icaza*²⁴ presentada para el Congreso de Literatura JALLA en Tucumán - contó para su investigación con la colaboración de la actriz Marina Moncayo, esposa del escritor, quien describe que el amor por la escena de Icaza le vino desde la niñez; que era parte de su *hobby familiar*. El autor cuando fue adolescente robaba dinero a sus padres para escuchar ópera con su amigo el escritor Humberto Salvador.

²⁴ Olga, Caro, *La obra teatral de Jorge Icaza*, Tucumán, Memorias de Jalla, p.334.

Posteriormente, ingresó, paradójicamente, a estudiar teatro en momentos de desencanto y ociosidad; cuando sus padres murieron y carecía de apoyo económico, y su amigo Alfredo Riofrío le comentó que era un espacio de bohemia con amigas simpáticas. No satisfecho con la Compañía Moncayo Barahona se cambió a la Compañía Variedades en 1931, dos años después.

Las críticas periodísticas del país y de Colombia demuestran, según Caro, la excelente actuación de Icaza. El se profesionalizó, gozó del privilegio cultural de su trabajo y no dejó de apoyar en la ventanilla del teatro durante su carrera. Como actor fue siempre elogiado por poseer un gran perfil irónico y burlón, y presentó sus obras, fundamentalmente, en Quito, en el Teatro Nacional Sucre, desde 1925.

En 1929, llegó a ser director teatral; tarea que no le era fácil, al ser un creador experimental. En el mismo año montó una pieza suya *La comedia sin nombre*, con la que ataca los vicios de la alta sociedad. La trama para el crítico literario Ricardo Descalzi simboliza la humildad del campesino y la prepotencia de los potentados envueltos en corrupciones, en estafas y en juegos²⁵.

Vemos que Icaza desde la escena teatral inició su crítica cultural contra las clases pudientes del país. En *El Chulla Romero y Flores*, novela editada en 1958, los desmanes de los políticos alcanzan hasta evadir impuestos, ya que cuentan con el apoyo de los burócratas de alta jerarquía, quienes usando su esbirrismo vulgar abusan de nepotismo y son serviles del poder oficial del Estado y se vinculan con sectores pseudoaristocráticos de las clases altas para evitar congeniar con la gente mestiza, común y corriente de la urbe quiteña.

²⁵ Ricardo, Descalzi.... Op. cit. p.148.

La rebeldía contra lo establecido siempre fue la tónica representativa de Icaza. El crítico literario Renán Flores, en *Los Huracanes* - basado en la obra de Ricardo Descalzi *Historia crítica del teatro ecuatoriano* - relata que la labor artística de Icaza en las tablas conflictuaron en forma predominante las viejas normas sociales y las ideas fijas que el público quiteño tenía sobre la moral, la familia y la sociedad.

La trayectoria dramática del teatro que inició Icaza cuestionó el teatro ecuatoriano en su conjunto por el manejo que realizó de las estructuras técnica y de la acción de los personajes; se cree que levantó el *antiteatro*; sepultando el teatro burgués tan influido por los dramas español y el francés, que dejaron a un lado al *vaudeville* y el teatro costumbrista.

Retomando el análisis de Descalzi, Flores²⁶ anota que el drama burgués perdió los atributos tradicionales, e Icaza dio paso a nuevas técnicas acabando con el simple relato dialogado y abrió una puerta para la acción y para los parlamentos nacidos de raíces sociales contradictorias. Estas características narrativas fueron usadas y pulidas literariamente en todas sus novelas posteriores. En *El Chulla Romero y Flores*, por ejemplo, para describir el complejo psicológico e ideológico de la realidad chola urbana del Ecuador utiliza diálogos elaborados que surgen de las profundidades del mundo andino, con voces indígenas que se intercalan con voces del español cholo, expresando emociones variadas de discursos de los sectores sociales, que niegan o aceptan consciente o inconsciente la presencia india del mestizaje en sus venas.

²⁶ Renán, Flores Jaramillo, *Los Huracanes*, Madrid, Editora Nacional, 1979, p.93/103.

Estas valoraciones que configuraron los personajes, a través de la palabra en la novela fueron exploradas por Icaza cuando ejercitaba su profesión de actor y director de teatro. Es decir; en la narrativa del escritor subyacía su experiencia anterior de dramaturgo.

Teodore Alan Sackett, en *Texturas, formas y lenguajes*²⁷, ve que el uso de los monólogos provenientes de los individuos o de la masa anónima, que hace el autor en la obra, resaltan los pensamientos interiores en forma de monólogo o diálogo en voz alta como un procedimiento típico de estilo dramático; a los que el autor denomina diálogos interiores en la entrevista realizada por Enrique Ojeda²⁸.

Estas dramatizaciones encontramos en la novela cuando el protagonista regresa donde su mujer, luego de ser perseguido por los agentes del orden.

"Te quiero porque recibiste mi deseo de hombre, porque fuiste cómplice para mis prosas de gran señor en los días de miseria y en las noches de inmundos jergones [...] Porque te pareces a mi madre [...] Te quiero por tu loco afán de parir [...] Por tu horror a la muerte. Porque me da la gana [...]"²⁹.

En el mismo texto, el ex marido de Rosario le grita desde la calle provocando el escándalo de los vecinos

¡Rosario Santacruuz! ¿Por qué te fuiste? [...] te perdono ¿por qué carajo? te perdono. ¡Te juro que te perdono! ¡Gran putaaa! ¡Gran putitaa! Le perdona y le insulta, pes", "Loco parece [...]" "Atatay la carishina" "Doncella con plata, jajay...", "Como nosotros. Una pobre pecadora..." "¿Qué harán pes, el par de cojudos?"³⁰.

²⁷ Ricardo, Descalzi y Renaud Richard Op. cit. p. 299/315.

²⁸ Enrique, Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, CCE, 1991, p. 127.

²⁹ Jorge, Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Guayaquil, Clásicos Ariel, 1975, p.157.

³⁰ Ibid. p.92.

Los críticos de la época no observaron su metodología teatral y sólo alabaron la calidad progresista de su dramaturgia, como un medio de comunicación, que se movilizaba en el placer racional de conocer y expresar la historia y la vida profunda de los seres sociales. Los rasgos de su representación ideológica y teatral eran brechtianos, porque pesaba la dialéctica entre *lo viejo y lo nuevo*. A sus aportaciones, actualmente, las han definido como históricas.

Las investigaciones periodísticas de Caro sobre el teatro de Icaza reflejan que las críticas se centraban sólo en las escenas de amor y de celos incomparables y no en el tratamiento de los temas sociales. En lo referente al público Caro señala que como pertenecía a clases sociales pudientes, autodenominadas cultas y acostumbradas a mantener la hipocresía como un tinte de sus relaciones personales rechazaron la obra del dramaturgo, y en 1932 el público quiteño ya no aceptó sus propuestas, pues su carácter conservador prefería el divertimento y no el arte moderno. El vanguardismo representativo de Icaza chocó en Quito y provocó el fin del trabajo de la Compañía Marina Moncayo, recién creada.

Sin embargo, Icaza se quedó atado aún al teatro un poco más antes de adentrarse en el cuento y en la novela y escribió *Flagelo* - su última pieza teatral - en 1936 - la que fue representada en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, el 5 de agosto de 1940, por la compañía de Leonidas Barletta del Teatro Polémico.

Renán Flores anota que esta obra protagoniza al indígena sin perfilar un argumento tradicional, y lo exhibe en cuadros expresionistas con escenarios serranos poblados de chicherías o guaraperías, donde predomina el látigo, las pasiones desbordantes de los hacendados, y se histrioniza el machismo del

indio pegando a su mujer masoquista que se diluye entre la fuerza del latifundista y de un fraile humilde. El pregonero guía al espectador y cierra el espectáculo en medio de un ambiente colonial.

Diego Araujo, en *Panorama del Teatro Ecuatoriano*³¹, considera que Icaza con esta obra pasó de la comedia costumbrista al psicoanálisis y desembocó en el indigenismo, forjando el teatro vanguardista con instintos escénicos y poderosos diálogos. Este crítico no cree que fue una gran creación, pero resalta que denomina a sus personajes *muñecos indios*, para demostrar con rabia su escenario olvidado y el hilo social que los usa como marionetas.

Caro resalta el criterio de Agustín Cueva sobre la obra *Flagelo*, quien ve en Icaza la distinción que hace el peruano José Carlos Mariátegui entre literatura indígena e indigenista; cuando usa el sistema del pregonero y el doble telón al principio y al fin de la pieza distanciando al narrador y a su público.

Esta obra teatral toca de una manera más profunda el coraje y la tragedia del indigenismo. Y al ser una representación de la realidad rural no es ajena a las temáticas de las novelas sobre el mestizaje que, posteriormente, escribió Jorge Icaza, ya que en varias obras el autor expone el acholamiento de la mayoría de los sectores sociales del país. Así, el personaje *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores se debate en medio de su complejo racial de ser hijo de madre indígena. La gran novela de Icaza *Huasipungo* que sugiere, como ninguna otra, el desprecio del indio en el país fue también representada para teatro por sugerencia del propio autor. La transferencia de género artístico lo realizó Ricardo Descalzi y fue escrita en tres versiones. Con Descalzi trabajaron estudiantes de colegio, montaron el guión con seis cuadros y dieciocho

³¹ Diego, Araujo, "Panorama del teatro ecuatoriano". *Revista Cultural* del Banco Central, (Quito), 5 (1979), p. 99.

personajes. El propio autor y su esposa Marina tomaron la dirección. El montaje debía darse el 13 de abril de 1964 en Quito, pero tres días antes el golpe de Estado de la Junta Militar lo impidió. La siguiente versión estaba por montársela en la Casa de la Cultura con la dirección de Antonio Ordóñez y el guión de Marco Ordóñez Andrade, pero, esta vez, el golpe de Estado de José María Velasco Ibarra lo impidió en 1979. El último intento tuvo éxito y se la difundió en Los Ángeles, en 1985, por Eduardo Almeida, director del Teatro Experimental Ecuatoriano.

En 1971, pocos años antes de la muerte del autor, se logró escenificar la novela *El Chulla Romero y Flores* con éxito, en Quito.

Podemos agregar que escritores grandes de la época: Raúl Andrade, Pablo Palacio y Humberto Salvador calificaron al teatro de Icaza como sedicioso y a su creador como un pionero del teatro ecuatoriano.

2.2.2. El relato de Icaza³²

Si el azar de su biografía introdujo a Jorge Icaza en el teatro, los vaivenes de su trayectoria creativa lo condujo también al relato. Enrique Ojeda, en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, expone que el actor y dramaturgo estaba decepcionado por el desfase entre el teatro crítico representado y la recepción del público. Al arte teatral Icaza le dotaba de todo su ímpetu creador. Sin embargo, no era aceptado por el público y la prensa conservadores. Bajo estas presiones nació su relato acogedor de la temática mestiza y chola, que con el

³² Ricardo, Descalzi y Renaud, Richard, Op. cit. p. 180/209.

tiempo fue madurando su visión sobre el cholo mestizo urbano que se expresa con plenitud en su penúltima novela *El Chulla Romero y Flores*.

Citaremos, brevemente, los relatos que antecedieron a la novela que nos ocupa.

“Barro de la Sierra” (1933), obra compuesta por seis cuentos; los cuatro primeros son de tipo social, los otros más bien manifiestan un fervor psicoanalítico, característica ya experimentada por Icaza en el teatro. En los cuentos sociales surge por primera vez el recuerdo de sus primeros años de infancia de vida en la hacienda de su tío Enrique, y plasma la tragedia del complejo de ser indio y no blanco.

El drama del indigenismo por haber perdido su espacio rural, donde estaba la potestad sobre su cultura comunitaria y su tierra, fue parte de la trama del inicio del autor en las letras. Los críticos lo asimilaron a los aportes literarios de Alcides Arguedas, *Raza de Bronce* (1919) y de *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916). Dos décadas después Icaza se ubicó como un descriptor natural sin retórica, detallista de una explotación apocalíptica determinante, e hizo de su palabra el contralátigo del gamonal, del terrateniente y del cura. Veamos pequeños resúmenes de algunos de los cuentos de esta obra.

“Cachorros” trata el resentimiento de un infante procreado por estupro patronal, lo que provoca el fratricidio de su hermano menor indio. La mama Natividad tenía que alimentar al recién nacido, el hermano mayor no lo admite y, al final, mira impávido sin protegerlo como se desmorona al fondo del abismo. El hijo ilegítimo se da cuenta de la inferioridad de los huasipungueros maltratados por los latifundistas, y decide ser el verdugo de su hermano indio que le quitó la ternura de su madre.

Descalzi ve en este personaje cholo como el primer hijo ilegítimo creado por Icaza; lo analiza como una recreación de la realidad del Ecuador desde la colonia hasta fines de los 60, cuando la Constitución de 1967 da a los hijos nacidos fuera de matrimonio los mismos derechos en cuanto a apellidos, crianza, educación y herencia. El segundo hijo ilegítimo en la obra icaciana es precisamente Luis Alfonso Romero y Flores, el protagonista de *El Chulla Romero y Flores*, escrita veinticinco años después, para quien es "un pecado original" su ilegitimidad, porque su origen es parte del ancestro indígena.

En el cuento "Sed" renace nuevamente el desprecio al indio, escudado en el prejuicio de la superioridad de raza y de civilización del blanco. Este relato se realiza en la ciudad y no en el campo, los campesinos sin agua padecen la represalia del dueño de la tierra y de sus compinches, el teniente político y el cura de la zona; quienes impiden que los indígenas cultiven la tierra sagrada heredada de sus antepasados, porque el río ha sido cercado y la sequedad impide el cultivo, sólo les queda dolor y marginación. Esta tragedia de ser indígenas en el protagonista Luis Alfonso Romero y Flores, de la novela, que nos ocupa, lo cubría con el olvido formal, que lo colocaba en el pedestal de un orgullo extraño de todo lo que era su viejo anhelo de caballero adinerado y poderoso en una ciudad donde ser cholo era un estigma; porque no sólo era un ser pobre, sino que se expresaba hasta en el rostro los rasgos indígenas. Veamos como el narrador de *El Chulla Romero y Flores* describe estas características físicas en los empleados burócratas

Al viejo Gerardo Proaño, vecino de escritorio, piel requemada, bigotes alicaídos, pómulos salientes [...] longo de buen provecho [...] A Julio César Benavides, risa de baba servicial, de ojos esquivos de güiñachisca - confidente del Director Jefe -, pobre perrito [...] Al

portero, José María Chango, pestañas y cejas cerdosas [...] cholo portero no más³³.

En “Éxodo”, como judío errante, Antonio Quishpe busca en la ciudad adormitar los avatares de su trágica condición de marginal. El indígena huye para esencializar su rebeldía; revelando las contradicciones sociales en su totalidad. Huye luego de que su mujer ha sido violada por el hacendado. En la ciudad como cargador pasa por la Comisaría, donde le quitan su ahorros. En las fincas de Santo Domingo de los Colorados el cholo lo agrede; debe dar su poncho en prenda para recibir unos sures. Al respecto, Renán Flores en su análisis sensibiliza el valor literario de Icaza sin doctrinarismos, quien sin dar soluciones despeja el patrón colonial de la cultura que lacera la identidad concienical del país; no ideologiza sino que despeja las contradicciones negativas de la sicología social racista. El protagonista muere en la selva mordido por la víbora, su éxodo funciona como un escape obligado en un país donde no se vivencia racional y vitalmente la interculturalidad como forma de convivencia social que permitiría la aceptación de la diversidad que supere y sea la clave de transformaciones radicales en Ecuador, para que no impere el círculo vicioso como un eterno retorno del poder omnímmodo despojador en humillantes desencuentros.

En *El Chulla Romero y Flores* ese laberinto criollo tiene un fin, el personaje cansado de aparentar ser un caballero aristocrático decide transformarse en un mestizo consciente de su pasado, y se dispone a mantener a su hijo nacido del amor y no despreciar a la gente chola a la que pertenece y es parte de su realidad.

³³ Jorge, Icaza, Op. cit. p. 27/28.

“Interpretación”, otro de los cuentos del volumen de “Barro de la Sierra”, reseña también la vergüenza del acholamiento. Enrique Carchi, ricachón y enfermizo, trata de contrapesar su complejo de inferioridad coleccionando lienzos, cuyos autores le parecen haber plasmado los más vergonzosos fantasmas que le atormentaban; se venga interpretándolos con teorías freudianas ante sus familiares y conocidos. Fallece de un paro cardíaco tras intuir que su esposa que le recordaba sus ancestros indios, le engaña con su mejor amigo.

Renaud Richard, en la *Evolución de temática mestiza o chola en la narrativa icaciana anterior a El Chulla Romero y Flores*³⁴, afirma que el cuento ya encierra los temas claves de la futura narrativa, como la tendencia del protagonista mestizo a acholarse de su origen indio, cuya ideología pendular le lleva a compensar su sentimiento de inferioridad. El *chulla* Romero y Flores se jacta de ser fiscalizador de los corruptos de alta jerarquía; se viste con un frac inglés y hace lo posible por asistir al baile de las Embajadas para codearse con lo mejorcito de la ciudad. Las dos temáticas se ciñen con elementos sociales y étnicos. Primero, el mestizo o cholo icaciano se define por un deseo morboso de distanciarse del mundo indígena - gracias al complejo de la conquista, que le da un imaginario reconquista de una situación de dominación o prestigio sobre sus iguales -. Y, luego, se da la fase libertadora sin complejos raciales que le permite aceptar su doble origen ancestral y acceder a una síntesis positiva y auténtica de las partes antagónicas de su ser: lo indio y lo blanco. Esta fase se dio con una feliz comprensión del protagonista de las causas de su desdicha al final de la novela que nos interesa, cuando se da cuenta que los poderosos juegan con los destinos de los seres humanos de su país.

³⁴ Ricardo, Descalzi y Renaud, Richard, Op. cit. p.179.

En 1934 nace a las letras del Ecuador una de las obras más publicadas y traducidas en el exterior *Huasipungo* - el mercado contó con mil ejemplares, costaba dos mil sucres - fue la ganadora del Primer Premio de la Novela Hispanoamericana en un concurso de la *Revista Americana* de Buenos Aires. Con esta obra Ángel Felicísimo Rojas afirma que Icaza se convirtió en el escritor más importante después de Juan Montalvo, pero a diferencia de él, Icaza tiene el mérito de haber integrado el lenguaje de la gente del pueblo al mundo de la expresión artística. Montalvo buscaba el retorno al clasicismo de Cervantes, e Icaza, mas bien, surge como el autor esencialmente nacional, preocupado por hallar en el lenguaje cotidiano de su pueblo la fuente de su creación literaria.

En el argumento el lamento del indio Andrés ante el cadáver de la Cunshi ha sido considerado como una de las piezas románticas de más alto valor de nuestra literatura moderna, afirma Enrique Ojeda en *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*³⁵. Este lenguaje con frágil mezcla de castellano y quechua es un rasgo común en la narrativa de *El Chulla Romero y Flores*, donde resalta el lenguaje plebeyo popular, y en este caso el ciudadano, que da un nuevo estilo a la obra por la temática, por el tratamiento de los personajes que se recrean en la realidad urbana para madurar una nueva expresión artística.

Con *Huasipungo* culmina la obra del indigenismo en el país, iniciada con *Plata y Bronce* de Chaves. *El Dictionnaire universel des lettres Laffont-Bompiani*³⁶ seleccionó a la obra como una de la siete más importantes publicadas en español, junto con *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias; *El teatro y su doble* de Antonio Artaud; *El castillo de Argol* de Julien Gracq; *La náusea* de

³⁵ Enrique, Ojeda, Op. cit. p.43.

³⁶ Ricardo, Descalzi y Renaud, Richard Op. Cit. p.176.

Jean Paúl Sarte; *Nuestro pueblecito* de Thornton Wilder y *la Esencia del cristianismo* de Romano Guardini.

La crítica social que Icaza concibe se perpetúa en esta novela indígena, colocando al indio como el hombre-masa de una clase social desposeída y anulada en permanente destrucción cultural. Los indios son masacrados cuando se oponen a salir de su huasipungo - forma y contrato de trabajo agrícola subordinado al concertaje social - y las deudas del latifundista Alfonso Pereira le obligan a traer a los gringos y organizar con ellos la explotación de la madera, por lo que requiere de la construcción de una carretera que atraviese el páramo y los pantanos, por lo que se ve obligado a desalojar a los indios de los huasipungos utilizando la fuerza del Estado blanco y mestizo, que arremete como bestia salvaje con su trilogía maldita: patrón, teniente político y cura. Instancias profundizadas con insistencia simbólica en algunos de los trabajos de Icaza.

La omnipotencia de estas instituciones sociales de dominación, en la novela estudiada, se transforma en el poder sobrenatural que poseen las clases pudientes sobre el Estado y su régimen policial opresor, a los que el cholo mestizo debe serle servicial o enfrentarlo con una conciencia distinta reconociendo su derecho a ser solidario con la tragedia del indio despreciado por no ser cholo o blanco.

Por ejemplo, en *Huasipungo*, se ve el sometimiento de Juana, la mujer del teniente político del pueblo, ante el cura con el que convive como su amante ocasional, pensando que alguna vez pueda convertirse en una señora de la ciudad y diferenciarse más aún de los indios huasipungueros. Si parangonamos esta manía de grandeza con el personaje Encarnita de la

novela *El Chulla Romero y Flores*, vemos que esta acepta que el *chulla* le de un óleo de su tío aristócrata a cambio del arriendo por sus viejos anhelos de sentirse una persona decente y de buen gusto; lo que demuestra vanidad como una característica del complejo de inferioridad los cholos mestizos. El enfoque indigenista de *Huasipungo*, novela creada en la juventud de Icaza, no fue un impedimento para que aborde, posteriormente, la situación social y étnica de los mestizos, como lo hizo en *El Chulla Romero y Flores*.

Vale anotar que no todos han considerado grande a esta novela indigenista. Para E. Anderson Imbert³⁷ la obra fue sólo un documento local que carecía de un ropaje idiomático lírico. Al parecer este crítico se olvida que esta característica no es propia de Icaza; él prefirió patentar la vitalidad y la originalidad de la fuerza real, sin empujarla hacia la retórica y el romanticismo, sino pretendió literaturizar los imaginarios y mitos populares racistas generados con la colonización española.

Galo René Pérez, en *Pensamiento y Literatura del Ecuador*, observa que *Huasipungo*

es la firma fiel entre la realidad ambiente y la experiencia interior del personaje. En ello se descubre no un simple recurso literario, sino una aguda perspicacia para entrar en la maraña subjetiva del hombre y para sentir en su verdadera proyección la fuerza telúrica [...] El indio [...] tiene el alma clausurada y sombría. Su choza, otro mundo cerrado y oscuro. Lo es también el paisaje, que se aparece como un cascarón geográfico, amagado de nubes grises y pesadas [...] asciende hasta el plano de lo metafísico. Porque al indio se le pasman la alegría y la esperanza, y finalmente la fe [...] ³⁸.

Jorge Icaza contaba con 28 años cuando publicó *Huasipungo* como una protesta social del Ecuador profundo; particularizando la tragedia vital con su

³⁷ Imbert, Anderson, *Comunidades imaginadas reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 244/245.

³⁸ Galo René, Pérez, *Pensamiento y literatura del Ecuador*, Quito, CCE, 1972, p.338.

toques escriturales sobre el indio, el cholo y el montubio imposibilitados de construir con los mestizos y blancos una América pluricultural.

Renán Flores, en *Los Huracanes*, difunde la lectura religiosa de *Huasipungo* publicada por el jesuita José González Poyatos en la revista *Mensajero*, donde relata que la religión es pregonada como si fuera un castigo de Dios para que sea un instrumento de obediencia del patrón. El cura instiga contra la tacañería de los fieles para que den limosna, que paguen los responsos, las misas, las fiestas y los duelos. La Iglesia usaba el ritualismo uniendo la misa con la banda de pueblo y la superstición con la posesión demoníaca. El jesuita González Poyatos, en su exégesis, busca correlatos con la *Biblia*, con el profeta Amos: "Acostados en cama de marfil [...] beben vino en copas [...] mas no se afligen por el desastre de José"³⁹ ..

Esta obra polémica que escribió Icaza en un año despertó pasiones cuando fue publicada, en 1934. El silencio de la crítica literaria fue la voz de desconcierto que despertó en el país de entonces. Sólo la crítica internacional reconocida logró que se acepte a *Huasipungo* como una novela novedosa, que para el autor fue influida por el marxismo, por el cristianismo y por el amor al humilde que las dos filosofías han pregonado.

Jorge Enrique Adoum, en el prólogo de *Narradores Ecuatorianos de los 30*, afirma que *Huasipungo* como ninguna otra obra ha sido

tan exaltada y abatida, que ha servido de pararrayos de todos los reparos - e incluso de la cólera - que la crítica ha hecho a la novela indigenista y que, sin embargo, los historiadores y comentaristas no puedan pasar por alto [...] desde su aparición se reedita regularmente (hay incluso una edición contada para niños)⁴⁰.

³⁹ Renán, Flores, Op. Cit. p. 117.

⁴⁰ Jorge Enrique, Adoum, *Narradores ecuatorianos de los 30*, Venezuela, Biblioteca de Ayacucho, 1989, p. XLVI.

Con la novela *En las Calles* (1935) Jorge Icaza ganó el Premio Nacional de la Novela del Ecuador. El autor solía decir que en esta obra metió el indio a la ciudad. Describe la Guerra de los Cuatro Días (1932); ciertos mestizos se desgarraron por defender la Constitución, otros peleaban por la permanencia del Presidente en el gobierno. Se ficcionalizó el enfrentamiento político real, dado en Quito, de partidarios y adversarios de la descalificación del Presidente Electo Neptalí Bonifaz Ascázubi.

Ángel Felicísimo Rojas ve en la obra al Estado reprimiendo al pueblo rebelde, donde se expresa el gendarme ciudadano o chapa de la esquina y toda la cholería urbana. El crítico literario Ferrandiz cree que es una novela de masa, donde a los personajes no les importa la muerte, sólo quieren marcar un rumbo, pero no saben cuál es. Todos peleaban por la democracia, pero ninguno de los sectores populares llegaron al poder, sólo pusieron los muertos. En la novela los protagonistas son los cholos Ramón Landeta y José Manuel Játiva, quienes abandonaron su pueblo de Chaguarpata y fueron a Quito por la privación de agua que les causó el hacendado Urrestas, oligarca liberal poseedor de una fábrica en Quito, donde Landeta, posteriormente, se emplea y Játiva logra trabajar como policía. Durante una huelga Játiva mata a su amigo de antaño Landeta, sin mayor conciencia, sólo después se da cuenta de su crimen absurdo, pero ya es tarde.

El éxito financiero de Luis Antonio Urrestas despierta en él sus ambiciones políticas y contagia a sus partidarios a una lucha sin igual en las calles contra su opositor Pablo Solano del Castillo. Játiva al participar en la pelea fue herido y racionaliza que tanto los conservadores como los liberales usan al pueblo para satisfacer sus intereses clasistas y personales; y trata, entonces, de

comunicar a los demás su pequeña verdad, como si fuera una ansia de justicia, para evitar un sacrificio inútil mayor de cholos e indios causado por los verdugos y victimarios. Esta reflexión es similar a lo sucedido al final en *El Chulla Romero y Flores*, quien después de ser fanfarrón, mentiroso y soñar en convertirse en un verdadero aristócrata para exhibir su apellido hispánico Romero y Flores logra entender que tiene que abandonar a sus fantasmas ancestrales y ser un mestizo sencillo y solidario con sus vecinos cholos.

Esta novela urbana identifica también como motivo literario, al decir del crítico literario Renaud Richard⁴¹, la relación entre los oficios y las etnias, pues se creía, por ejemplo, que sólo los indios podían emplearse como albañiles en la ciudad. Esta discriminación por los oficios puede verse también en el protagonista *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores; al ser nombrado fiscalizador se siente superior a sus compañeros burócratas, a quienes les ve con pena por estar sentados en un escritorio, como si estuvieran atados por vida a esos lugares. La sed de autoridad juega en él como una compensación chola para superar sus humillaciones y frustraciones, por lo que arremete con todas sus armas de fiscalizador para afectar a los evasores de impuestos. Siente la necesidad de ser verdugo aunque sea una sola vez. Esta actitud es similar a la de su jefe, Ernesto Morejón y Galindo, quien, también, por sus frustraciones de cholo niega que haya ordenado al fiscalizador a investigar en las cuentas de los evasores de impuestos, especialmente de los ricos y de los políticos.

Esta novela típica del realismo social recoge la realidad del país, afectada por políticas fratricidas sin sentido para el bienestar nacional. El escritor Joaquín Gallegos Lara decía que las novelas de Icaza no son falsas, sino la auténtica

⁴¹ Ricardo, Descalzi y Renaud, Richard, Op. Cit. p. 200.

expresión de nuestra realidad humana. El autor en la entrevista con Ojeda cuenta por qué ficcionalizó lo sucedido en la política nacional al escribir *En las calles*

yo presencié la guerra de los cuatro días [...] vi, palpé, y entonces me dije si es necesario revelar esto. Y me pareció necesario decir a la gente que no se maten entre ellos, para que suba después un señor general, que había sido tan oligarca y tan político falso como el señor Bonifaz⁴².

Cholos (1937) revela el lado negativo y positivo del vivir nacional. El autor enfoca a los mestizos en la ciudad explotando y recreando las diferencias psicológicas y lingüísticas. El cholero por ascenso social y económico llega al poder. El personaje Montoya se adueña de la hacienda de Peñafiel; la mujer de Montoya se prostituye y la hacienda no desaparece como estructura social, porque Guagcho, hijo de la india Consuelo y del terrateniente Peñafiel pasa de arriero a mayordomo y su contacto con revolucionarios lo convierte en líder de los oprimidos; influido por el maestro del pueblo, Lucas Peñafiel, hijo del latifundista y de su esposa mulata. Este cambio se da luego de una trágica situación; el Guagcho - que en quichua significa huérfano - cuando fue ascendido a mayordomo en la hacienda de Montoya y de su concubina mata sin querer a un peón indígena embobado en su deseo de ya no ser indio, sino blanco y en la Intendencia Política se le culpa al yerno de la víctima del asesinato, Guagcho arrepentido saca de la cárcel al inocente y decide llevar con él una nueva vida como parte del rechazo al sistema latifundista.

Icaza en la entrevista con Ojeda al referirse a esta obra afirma que

⁴² Enrique, Ojeda, Op. Cit. p. 124.

En ella ya tomó el camino del mestizo. Porque lo que al principio nació como una defensa hasta cierto punto romántica y violenta del indio, la continúo ahora como indigenista que defiende al indio pero no por el Indio solo, ni como que ese conglomerado pudiera ser un país o una cultura, sino en cuanto el indio está metido dentro de nosotros, de nuestra vida étnica, de nuestra raíz cultural, de nuestra raíz económica. Así yo soy indigenista⁴³.

Esta hermandad con los oprimidos es una similitud que maneja Icaza en *El Chulla Romero y Flores*, donde el protagonista Luis Alfonso luego de aparentar grandezas aristocráticas, de chantajear a su amigo Guachicola para trabajar como fiscalizador y denunciar al político corrupto Ramiro Paredes y Nieto, regresa sus ojos a la gente humilde en medio de su angustia de saberse dividido por tanto tiempo entre su desprecio al indio, al cholo y su fascinación por los blancos.

En *Media vida deslumbrados* (1942) se vislumbra la patología por el modelo blanco, que cobra rasgos singulares de complejo y odio enfermizos hacia la raza indígena, donde el arribismo social por ser gringo, a cómo de lugar, se torna en una salida irremediable.

La novela se desenvuelve en una comarca serrana, donde el único protagonista, Serafín Oquendo tenía tal nombre porque su madre Julia lo quería blanco como los ángeles que sostienen en la iglesia el altar mayor, por lo que le tiñe el pelo de rubio a su hijo Serafín para que sea visto como *blanco* y pueda ser cura o doctor luego de estudiar en la capital y se iguale a los gringos que trabajaban en la comarca, a los que todo el pueblo los miraba "deslumbrados" por sus "perfectos rasgos y colores raciales", por lo que desea Julia que su hijo se case con una blanca para mejorar - como afirma el crítico

⁴³ Ibid, p. 125.

literario Richard - su fenotipo indoamericano. Esta patología de Serafín de no ser indio le obligaba a odiar todo trabajo relacionado con la tierra o las tareas manuales.

Una vez en la ciudad el protagonista se casa con una blanca, hija de su hospedera, quien se le insinúa para tapar su embarazo. Sin embargo, su impotencia varonil y el color de su piel le impiden quedarse y regresa frustrado a su pueblo, donde se amanceba con una chola; la madre de Serafín vende los bienes raíces que le quedan y le levanta a su hijo una cantina en el Oriente, donde unos gringos trabajan en la empresa maderera. En este sitio se hace cómplice de todos los desmanes de los gamonales contra los indios y trata de abandonar a su concubina Matilde, y de matar al hijo cholo que procreó con ella, porque era una criada de ascendencia indígena. Posteriormente, se da cuenta que su mujer le gusta a un gringo, y le sugiere a Matilde que se acueste con el extranjero. Cuando nace el segundo hijo de la concubina y es bermejo, Serafín trabaja duro para asegurarle un buen provenir, pero con el tiempo comienzan a expresarse los rasgos cholos del niño, y Serafín odia lo runa del pequeñín. Muere su mujer y el protagonista, al fin, cae en cuenta que su realidad está cambiando por las tropelías de los gamonales asociados a los gringos, que obligan al pueblo a abandonar el lugar. Finalmente, vuelve con sus hijos a su pueblo y se reintegra con los suyos.

Esta novela recoge la patología psicológica de la cholería en un solo personaje como lo hace el autor en *El Chulla Romero y Flores*, cuyo protagonista - *chulla* - se avergüenza de su madre por haber sido empleada doméstica, igual sucede con Serafín que quiere abandonar a su concubina Matilde por ser hija de una sirvienta. En el desarrollo de la trama el *chulla* se convierte y se somete al

“torbellino” cultural de su pueblo comprendiendo el mal de los poderosos, luego de la muerte de su mujer y de la comprensión que los políticos y la prensa favorecían a la corrupción estatal e impedían someter a la cárcel a los evasores a las leyes. Serafín se opuso también al maltrato a su pueblo por parte de los gamonales y los gringos.

El crítico literario Flores anota que Icaza contaba con 36 años cuando publicó la obra, expresando gran solidez literaria, que ya se había visto antes en “Barro de la Sierra”; siendo ésta un buen antecedente de la construcción cuidadosa del gigantesco friso literario del autor, cuya genial continuación logró con *Huasipungo*.

Huairapamushcas (1948) es mirada por el crítico literario Richard como la única obra icaciana que trata con insistencia el tema de los indios comuneros sin ser una novela indigenista. El título significa en quechua: *los hijos del viento*; nombre que señalaba a todo intruso en la comunidad sin importar su raza. Para el cholo Isidro Cari el huairapamushca es el gamonal llegado de Quito que le quita su puesto de mayordomo y perturba la tranquilidad de su comunidad. Los personajes mellizos Pascual y Jacinto Tixi son huairapamuschcas, también, porque mataron a su padre putativo, al enterarse que son hijos de la longa Juana y del latifundista, por lo que no se van con madre al páramo en el éxodo de Yatunyuras, que se dio cuando edificaron muros para expulsar a los comuneros. Esta circunstancia obliga a Isidro convertirse en un cholo gamonal y alejarse más del indio, robando al latifundista que le emplea por su deseo de grandeza de cholo poderoso. Con esta manía explotó al que pudo en la comunidad sea indígena o no lo sea.

Esta novela con respecto a *El Chulla Romero y Flores* mantiene la idea de alejarse de los protagonistas de la matriz indígena de su madre, y se diferencia porque los mellizos Tixi no terminan acercándose a su progenitora india en forma pacífica, sino que pretendieron ser poderosos expresándose como héroes de la epopeya de la pequeña burguesía chola del campo serrano, como afirma Richard.

Seis veces la muerte (1952) fue el título que tomó la obra en la reedición en Buenos Aires, al principio se denominó *Seis relatos* y trata temas indigenistas con protagonistas mestizos. Cambió el nombre porque la muerte aparece de forma diferente en cada uno de sus relatos.

En Barranca Grande el indio que está inmerso en la superstición religiosa católica se debate entre la culpa y el castigo. El crítico literario Ferrándiz considera que el indio José Simbaña dialoga con la muerte ante la enfermedad de su mujer Trinidad Collaguazo, con la que sólo convive sin haberse casado por la Iglesia. Mientras el marido se esfuerza por conseguir dinero para los rituales funerarios, ella es devorada por los buitres, y él desesperado se arroja a un abismo. En el relato se resalta como el dolor les acompaña a estos personajes cuando iban a misa los domingos, porque el cura les amenazaba por su convivencia irregular fuera de la iglesia que les llevaría al infierno. De nada sirvieron sus plegaria a San Vicente, predominó la obsesión de *Barranca Grande* como la imagen del infierno. Cuando la india avanzada en su preñez sentía los presagios de la muerte, ya que no le sirvieron los embrujos de la hechicería, por lo que le pide a su amante que le entierre como cristiana para que los diablos de la *Barranca Grande* no la lleven. Con la muerte de su concubina José siente la tragedia de su soledad, y ve que su felicidad está en

seguirla en la muerte y salta jubiloso a los linderos de la eternidad transformando su dolor en alegría.

Este relato corto es similar en el concubinato que sufrió el *chulla* Luis Alfonso con Rosario; a ella también la trataron de pecadora y cuando murió su madre Victoria sollozaba porque su hija pecadora, al no mantener su matrimonio con Reinaldo Monteverde y unirse con un *chulla* de la calle. Sólo la muerte de ella y el nacimiento de su hijo permitió a Luis Alfonso Romero y Flores encontrar la felicidad. En *Barranca Grande* los amantes la hallaron al juntarse en la muerte, en *El Chulla Romero y Flores* la muerte fue un síntoma de transformación del protagonista hacia la aceptación de sus ancestros.

En Mama Pacha se da la historia de un secreto familiar. El secretario del teniente político, el mestizo Pablo Cañas, hijo de Mama Pacha, entierra a la anciana, pero como se sospecha que la ha asesinado, él acepta la culpabilidad de un crimen que no cometió antes que delatar sus ancestros indígenas.

El joven que no vivía con su madre desde que era pequeño, al regresar hasta el huasipungo se entera que su madre murió por la furia de los latigazos del latifundista y bajo los cascos de un caballo. Esta muerte desespera a los indios de los alrededores, porque era considerada una mujer sagrada; una hechicera que les hacía olvidar sus dolores injustos, por lo que deciden abandonar la comarca, lo que asusta a los latifundistas, ya que a los mestizos y a los cholos no les gustaba hacer de peones. Esto obliga a averiguar la causa de la muerte, y como Cañas enterró el cadáver, le acusan de haberla matado y no le creen que fue un latifundista, sino que le declaran sospechoso.

Esta dramática oscilación del personaje se relata con pulcritud en el protagonista de *El Chulla Romero y Flores*, quien lleva en su conciencia como

una daga el ser hijo de una indígena, sirvienta y reprochada por su padre Majestad y Pobreza; hombre aristócrata venido a menos por la sociedad al haber engendrado un hijo ilegítimo con la india Domitila.

En *El nuevo San Jorge* el cholo Jorge Cardona redime como Mesías a Tambocolla del gamonal disfrazándose de mayordomo entra a la hacienda del latifundista dragón para asesinarlo. Así, comienza a transformar su máscara en realidad, y deja de ser un liberador de la colectividad explotada, mas bien actúa como verdugo de su propia comarca. Para el crítico literario Richard la obra manifiesta la importancia del disfraz del cholo en la temática icaciana del relato, donde la ambigüedad camaleónica del mestizo serrano aparenta aquello que no es, para que sobrevivan sus intereses individualistas. Esta característica de la máscara del mestizo “es tan esencial que en la traducción alemana *chulla* significa “el hombre del traje alquilado”. Si comparamos con la obra que estudiamos.

En Contrabando se reniega el mundo indígena. Un gringo lleva a un indio a un congreso de etnología vestido a lo occidental. En una de las escalas del avión la aduana busca un contrabando, lo que provoca un revuelo en los pasajeros que tratan de esconder su propia irregularidad. Como chivo expiatorio el inspector mestizo declara al indígena una pieza de contrabando; esto conduce a una pelea con el norteamericano y termina en el forcejeo con la eliminación física del indio por parte del inspector.

Este cuento mestizo es el único de Icaza que no se da en el campo. Este relato relaciona el desprecio al indio más allá de las fronteras nacionales en un siglo caracterizado por la búsqueda de su identidad cultural, que arremete contra las sociedades con mentalidad etnocrática. El desprecio del mestizo al indio es

como un retorno circular en toda la obra de Icaza. Con respecto a *El Chulla Romero y Flores* el “contrabando” es algo que se arrastra como falso que provoca el temor de ser descubierto por el odio y la vergüenza de tener sangre india en nuestros ancestros, como sucede con la figura del *chulla*, que es patética y típica de nuestras sociedades que no terminan aceptando la historia para dar un vuelco definitivo y vital con la armonización de las dos culturas tanto la autóctona como la colonizadora.

En *Cholo asco* la crueldad de la urbe rechaza al cholo por ser longo vago y mal amansado. El maestro de la escuela expulsa a patadas a Andrés Guamán, por lo que se siente un cholo asqueroso, incluso su mujer Tomasa Rodríguez lo desprecia. Su hijo Juan cuando se siente vapuleado por su padre le dice “Taita Diosito”, entonces él siente la necesidad de que le siga llamando de este manera, para sanear todo el desprecio que siente por él mismo, pero como el niño no entiende a su padre, éste lo mata de un tiro.

El asco de este cuento es similar al asco que sentía el *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores de sí mismo; lo escondía en sus mentiras y en sus aventuras por lo que usaba un traje de lord inglés. A él le dolía que en la burocracia lo despreciaban por *chulla futre de la calle*, igual sucedía en los círculos de la alta sociedad. Él era una farsa completa, y él lo sabía, por eso no admitía ser hijo de Domitila, una india del servicio doméstico.

La última obra *Atrapados* (1972) ha sido considerada como la última metamorfosis del indigenismo. Se ataca al latifundismo como un sistema social sin personalizar a los indios, cholos o gamonales, sino como dice Icaza en la entrevista con Ojeda

Doy un nuevo paso tanto en la técnica como en la interpretación de nuestra realidad. Esto último en cuanto ya no ataco a las diferentes capas sociales sino a un sistema, porque afirmo que hay que salvar al indio y al cholo y hay que acabar con el sistema. Por eso yo digo: el hombre es un ser atrapado en el sistema. De ahí el título de esta última obra⁴⁴.

A diferencia de *El Chulla Romero y Flores* no se tipifica los complejos raciales en personajes conocidos como el *chulla quiteño* o similares abstraídos de la realidad, sino que se máximaliza las estructuras sociales, económicas e ideológicas como tela de fondo de los conflictos culturales y de las desigualdades sociales

La novela tiene un drama clásico. El crítico literario Flores le parangona con la película *Ocho y medio* de Fellini. Se cree que es autobiográfica, donde el protagonista habla del cabello y de los ojos de su madre, van apareciendo elementos surrealistas: la madre tiene ojos pequeños de párpados sin pestañas; su tía Mercedes tiene una mueca mimosa; su abuela una beatitud arrugada y llorosa. Un coro comenta el crimen de Paracayacu; los cholos viajan a Quito y procuran la justicia relativa, por lo que es anunciada por el coro. Los mestizos temen el poder y no denuncian el asesinato, mientras los coros y las voces profundas de verdad describen el clamor popular, las voces de la prensa, de la Iglesia, del gobierno y de la justicia.

El S.J. José González Poyatos ve en la obra la protesta denunciadora de la injusticia estructural que aqueja a Latinoamérica. Se diluye en el relato dramático la injusticia arrastrada desde la infancia demostrando la podredumbre del egoísmo humano.

⁴⁴ Ibid, p.136/137.

En la entrevista con Enrique Ojeda el autor considera que la tragedia de sus obras vienen de la influencia del teatro griego trágico, donde imponen los dioses, mientras en el país el destino está determinado por dos realidades objetivas, una de tipo individual y otras de tipo social. Aparecen los problemas económicos del conglomerado de campesinos y ciudadanos como causas de la tragedia heredada por la conquista española que produjo un choque de intereses culturales. Por eso, afirma el autor que prefiere la denuncia literaria para defender al humilde, y considera que la misión del escritor es despertar a las gentes humildes para que reclamen lo que es suyo, no por ciencia o la filosofía sino por el sentimiento.

Tal vez, por esto el crítico social Agustín Cueva considera que la obra de Icaza no tiene por tema situaciones feudales típicas, sino que tensiona el drama dado por el avance del capitalismo que remueve formas anteriores de vida y de organización.

Alejandro Moreano en su artículo *El Escritor, La sociedad y el Poder*⁴⁵ dice que los escritores de los 30 marcaron un corte radical en el sentido mismo de la creación literaria, ya que expresaron la dinámica de la vida social popular y crítica del orden establecido. Frente a un lenguaje “castizo” de la literatura colonial y decimonónica, promovieron un lenguaje nacional y popular, como si trataran de tomarse el poder en el seno del lenguaje y transformar la literatura en nacional, para recrear personajes típicos del pueblo que influyan en la cultura y en la sociedad, y variar la ligazón entre el intelectual, el pueblo y el poder, con el objetivo de sustituir el pensamiento burgués de la antigua antinomia civilización y barbarie.

⁴⁵ Alejandro, Moreano, *El escritor, la sociedad y el poder*, El Conejo, Hoy, Quito, 1983, p. 126.

En la entrevista con Ojeda, Icaza manifiesta el valor narrativo de su literatura

Cuando era estudiante yo tenía aversión a la cosa literaria y por tanto a los literatos. Me parecían gente fuera de la realidad, muy señoritos, muy fuera del concepto humano y lo mismo los profesores de literatura [...] Entonces, al hacer mi literatura, busqué ir contra eso [...] copiaban a los clásicos, copiaban al autor de moda y a los premios Nobel y hacían una literatura mariana, una literatura falsa [...]. Entonces, yo debía hacer cosas más directas, echar mano, si era posible, y las eché [...] no podía usar las mismas palabras que ellos, [...] usé las del pueblo. Y me parece que eso fue lo que salvó. Y lógicamente yo compuse mis libros, desde el primero, para ver si la gente poderosa, incluyendo las fuerzas del Estado y las fuerzas morales de este país reaccionaran y pusieran algún remedio a los grandes problemas sociales y al gran dolor que vivió y sigue viviendo nuestra nación⁴⁶.

2.3. Características del personaje chulla en la novela *El Chulla Romero y Flores*

Icaza en el suplemento dominical del diario capitalino *El Sol*, el 2 de noviembre de 1952, anunció la publicación de su penúltima novela *El Chulla Romero y Flores*, en la entrevista realizada por H. Pérez Estrella. La primera edición de 1958 fue de la Casa de la Cultura de Quito; la segunda se editó en México, en 1961, en las *Obras Escogidas Aguilar*, y la tercera publicó la *Editorial Losada*, en 1965.

En el personaje *chulla*, Icaza pretendió evocar con su literatura al ecuatoriano ciudadano mestizo, para proyectarlo en el exterior como identidad histórica. 7h6 Amasado entre el barro del indio y la consistencia del *cholo*. El *chulla* deambula en la novela por Quito forjando un arquetipo social que alforja las contradicciones históricas que se gestaron desde la conquista española hace

⁴⁶ Enrique, Ojeda, Op. Cit. p. 118/119.

más de 500 años, y aún sigue siendo un problema étnico, social, político, económico e histórico de la América andina.

Al *chulla*, Icaza lo define como el hombre solo que va por la ciudad buscando formas de desarrollar sus capacidades. Gustavo Alfredo Jácome, en *Presupuestos y Destino de una Novela Mestiza*⁴⁷, ve que el autor funde y confunde al *cholo* como al *indio*, y a éste con el mestizo tipificándolo como un sujeto ecuatoriano y americano.

La palabra *chulla*, etimológicamente, significa *uno solo o uno de dos*. Equivale a *currutaco* o *chulla leva sin calé*. El jesuita y crítico literario Manuel Corrales⁴⁸ señala que desde el punto de vista semántico *chulla* es una abreviación sin sustantivo y en términos culturales equivale a *chulla leva*, es decir; aquel hombre que tiene una sola levita o una sola chaqueta para ponerse. Esta expresión popular ha adquirido un matiz peyorativo de *único* y describe pobreza. Sólo el término *chulla vida* es superlativo porque demuestra amor a la *uniquita vida* que todos tenemos.

Contrario al triste caminante callejero el *chulla* es un plantillón, mentirosito, enamoradizo, audaz, peleador y viste un futre terno. A él se lo identifica con la frase: *yo te ofrezco, busca quién te dé*, porque le encanta ir a las fiestas ajenas y hacerlas suyas, embauca con ingenio, como pícaro no es amargado y no se achica. Su título de nobleza es la quiteñidad y no le corroe el tipo de sangre de sus venas.

La canción tradicional *Chulla Quiteño* incorpora el arquetipo *chulla* como patrimonio colonial. Podemos deducir que los dos géneros artísticos: la composición musical y la novela tallan con sus medios artísticos la historia del

⁴⁷ Ricardo, Descalzi, Renaud, Richard, Op. Cit. p 217..

⁴⁸ Manuel, Corrales, Op. Cit. p.190.

mestizo anacrónico. Tal vez, por eso la crítica literaria ve al *chulla* como una cosmovisión del imaginario urbano quiteño tradicional que se actualiza cuando la literatura, las luchas sociales y raciales se tornan en argumento de nuevas corrientes políticas de análisis para entender el trance del país hacia la modernidad en medio de las herencias postcoloniales.

Agustín Cueva analiza sociológicamente al *chulla novelesco* como un desarrapado burócrata que trata de aparentar y sacar dinero a como dé lugar si sus necesidades personales lo ameritan. Lo mira como un mestizo acomplejado de sus prejuicios raciales, que se porta como un gamonal con los sectores populares cuando asciende socialmente. Sin embargo, en la novela este personaje mestizo contradictorio se acerca, al final, a sus vecinos pobres luego de sufrir el desprecio de la alta sociedad a la que él pertenecía a medias por sus apellidos Romero y Flores.

El Diccionario Quichua de Luis Cordero⁴⁹ describe al adjetivo *chulla* como una cosa que tiene que ser apareada por ser impar. En Ecuador se dice caminar en *chullapata* igual que caminar en *un solo pie*. Renaud Richard, en *La Génesis de una rebeldía arraigante*⁵⁰, afirma que en la agricultura ecuatoriana el vocablo se refiere al animal que trabaja solo en las aradas y en los plantíos de caña.

En la literatura ecuatoriana versiones de diferente tipo han tomado el término *chulla* sea como burla política o denigración racial. A principios del presente siglo *La banda negra* de Fidel Alomía y José Modesto Espinosa, en sus *Artículos de costumbres*, se burlaban diciéndoles *chullas* a los jóvenes liberales radicales alfaristas, quienes posaban arrogantes, enamoradizos, juerguistas e intermediadores de cargos públicos, o se los denigraba como cholos, mestizos,

⁴⁹ Ricardo, Descalzi y Renaud, Richard, Op. Cit. p.217.

⁵⁰ Ibid, p.218.

plebeyos e hijos ilegítimos. En siglos anteriores se usaba el término *pinganilla* para expresar el mismo sentido (*viene de pinga de las mujeres que prefieren el paseo a las labores domésticas*). Los antropólogos sociales Costales ven en el *chulla* al urbano que ha formado la clase media con gran capacidad de movilidad social y como dueño de la cultura del salón.

2.3.1. El chulla de la novela de Icaza

El *chulla* plantillón, pícaro y burócrata creció en medio de una ciudad que daba vida al aparato estatal después de la revolución juliana de 1925. Este personaje usaba la burocracia para sobrevivir y aparentar un poder social que los mestizos no tenían por su falta de poder político y por su enajenación cultural. Con estas categorías de *espacio y tiempo* Icaza relató la *acción* de un personaje típico ciudadano y polémico por la ambigüedad dual que sufría por la vergüenza de no ser blanco y su deseo intrínseco de equilibrar su destino histórico entre su padre aristocratizante españolizado, apodado Majestad y Pobreza, y su madre aborígen indígena Domitila. *El Chulla Romero y Flores* resalta al protagonista Luis Alfonso Romero y Flores como un burócrata nada común y corriente, pues su tarea de fiscalizador de uno de los empresarios y políticos Ramiro Paredes y Nieto, le demostró al protagonista la corrupción estatal ligada al manejo del poder político de los gobiernos del país, y a valorizar la solidaridad de la gente de su comunidad, obligándolo a romper con la idea conflictiva de que sus ancestros familiares indígenas lo humillaban, mas bien comprendió que su prepotencia aristocratizante impedía comprender las contradicciones raciales y clasistas de su medio social.

Como vemos, el novelista relaciona los episodios y anima a sus personajes con un espacio y tiempo narrativos, dotándoles de una filosofía particular con irónicas contradicciones que les permite evaluar sus acciones con mensajes sociales, armónicos y compactos para alcanzar un alto rango mítico-literario.

El personaje como un fenómeno literario refleja la condición humana como un sustrato del novelista con su realidad. El *chulla* psicológicamente racionaliza sus sentimientos, pasiones y deseos íntimos sin reducirse a su interioridad, sino que transmite como portavoz las estructuras sociales y mentales de grupos sociales contradictorios serranos. Sin ser un héroe, sino más bien un antihéroe problematizado amplía su dimensión social como un factor de armonía y contradicción, a la vez, con la realidad concreta y social de la localidad que proyecta. Es decir; se integra y se enfrenta como pícaro y finalmente da un sentido ético, libertario y solidario a su visión del mundo.

La crítica literaria mira que este personaje es parte de las experiencias del autor (no olvidemos que Icaza fue un burócrata en su vida objetiva). Esta identificación se tornaría arriesgada, sino se la toma de manera directa y personal sin considerar que Icaza como novelista ficcionaliza las experiencias plebeyas ciudadanas de sus personajes en forma heterogénea, cuyas conciencias expresan estructuras culturales de los sectores sociales de la época relatada.

En esta medida Garrido Domínguez, en *Texto narrativo*⁵¹, califica de buen novelista a aquel que posee un *excedente de visión* que comunica el estado del mundo exterior y cimienta su condición artística como creador. En este sentido no sería el *chulla* un antihéroe epopéyico porque no actúa solo, es decir; no

⁵¹ Antonio, Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p.25.

oye sólo el idiolecto del autor, sino que es un antihéroe novelesco, porque actúa y habla donde se escuchan todas las voces en forma de coro y define una peculiar perspectiva mundana en hechos y palabras. Como no se puede aceptar la idea de un personaje en abstracto, diremos que el *chulla* desarrolla su lógica interna y la independiza del resto de los personajes novelísticos porque todos los personajes tienen identificación propia.

Estas características encontramos en *El Chulla Romero y Flores* como obra exhaustivamente analizada por escritores y críticos literarios.

Antes de proceder a analizar detalladamente *la transmodalización* del relato novelístico a la imagen serial televisiva guiándonos por Genette, revisaremos algunos motivos novelescos que revelan las partes más importantes de la figura quiteña *chullita* conocida y caracterizada en las primeras décadas del presente siglo como: burócrata, mestiza y pícara.

2.3.2. El chulla burócrata

El Chulla Romero y Flores, a diferencia de otros relatos icacianos, comienza *in medias res*, describiendo al ensordecedor Director de la Oficina de Investigación Económica, Ernesto Morejón Galindo, jefe del *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores, como un ser abominable, vulgar, arribista y machista, que abusando de su jerarquía burocrática hablaba como le daba la gana

un señor de carácter desigual [...] exageraba su donjuanismo resbalando por libidinosas confidencias de chola verdulera, de chagra recién llegado. Con gráfico y pornográfico gesto de posesión sexual [...] Me serví tres hembras. Dos resultaron doncellas, Ji... Ji... Ji.. Todo gratis⁵².

⁵² Jorge, Icaza, Op. Cit., p. 23.

Max Weber al referirse al principio de *jerarquía funcional*, en *Economía y Sociedad*⁵³, da a entender que esta característica permite el esbirraje en el sistema burocrático, porque impone a los sujetos de puestos inferiores ser parte de un sistema de trabajo con atribuciones oficiales fijas.

A pesar de los conservadores, el país tomó otro rumbo desde la revolución liberal de 1895; disminuyó la influencia directa de la Iglesia y del gamonalismo, y la burocracia estatal se constituyó en un factor importante de la nueva organización estatal porque sostuvo a nuevos sectores elitistas urbanos, sean industriales, banqueros y comerciantes.

La burocracia quiteña en los 30 - tiempo relatado ficcionalmente en la novela - empleaba a profesores, militares, ex obreros, artesanos y pequeños propietarios, quienes una vez en el cargo oficial se adueñaban de un arribismo particular de movilidad social, que los viciaba de una sicología particular abierta a aceptar manipulaciones provenientes de ideas pseudo coloniales, las que influían en su comportamiento y en el uso de un lenguaje de castas, difícil de escapar.

En esta década se dio una crisis económica, afectada por la depresión mundial de 1929, que modificó el modelo de agroexportación centrado en las exportaciones de banano. El ingreso de exportaciones cayó de 15 millones de sucres a 5 millones de sucres de 1928 a 1932, lo que estancó la producción y agravó el costo de la vida.

Todo el que trabajaba en la burocracia tenía que someterse al arribismo y a la intriga del sector laboral, por eso Icaza describe a los burócratas como “reptiles en hojarasca de monte”⁵⁴. El personaje Ernesto Morejón Galindo usando sus

⁵³ Max, Weber, *Economía y sociedad esbozo de sociología comprensiva*, FCE, México, 1997. p. 840.

⁵⁴ Jorge, Icaza, Op. Cit. p. 23.

“poderes monocráticos” (concepto de Weber⁵⁵) después de divagaciones y pesadillas de honradez designa a Luis Alfonso la tarea de ser el fiscalizador del año para que ponga en raya a los contribuyentes morosos. Él tenía que aceptar la tarea porque se palanqueó el trabajo con su amigo Guachicola, y estaba obligado a cumplir los postulados de la institución, por eso al ser propuesto Luis Alfonso como fiscalizador pregunta: “- Yo realmente ...”, y Morejón Galindo le responde “[...] Usted he dicho”, “- Aaah!”,⁵⁶ termina interviniendo el *chulla*.

El *chulla* tenía “un deber específico de fidelidad al cargo” (concepto de Weber⁵⁷ “frenar la corrupción de sinvergüenzas a sueldo, de pícaros poderosos, de honrados, hipócritas y de cretinos”. Esta designación molestó a los compañeros arribistas, pero el dado ya estaba lanzado y éstos no dejaban de murmurar: “¿Qué corona tiene el *chulla*?”, “Yo [...] Veinte años [...] He acabado mi vida” [...] Intruso [...] “Perro de la calle no más es [...] Todo así tiene suerte [...] Le conozco ”⁵⁸.

Bajo estas condiciones el *chulla* tenía ya *las extraordinarias* y le arañó el deseo inconfesable de ser *caballero adinerado, poderoso* en un Ecuador con rasgos heredados de la colonia, más aún si se encontraba en las primeras décadas de este siglo que contaba con una administración burocrática incipiente que soportaba aún una clase burguesa poco pujante sin pleno desarrollo del capital. La conciencia de los burócratas bajos y medios era temerosa con manías de grandeza sin poder político dominante, sin ninguna relación con la prensa y con el miedo de que sus hijos vuelvan a la escuela fiscales con *los cholos*. Weber a este tipo de creencias denomina *irracionalidades* (“la antinomia entre la

⁵⁵ Max, Weber, Op. Cit. p. 86.

⁵⁶ Jorge, Icaza, Op. Cit. p. 24.

⁵⁷ Max, Weber, Op. Cit. p. 92.

⁵⁸ Jorge, Icaza, Op. Cit. p.25.

racionalidad formal y material”)⁵⁹, por la disconformidad existente entre la organización estatal constituida formalmente y su desestructuración con respecto al desarrollo económico del país, que da cabida a prejuicios culturales clasistas y raciales, ajenos a una concepción de la modernidad estatal.

Luis Alfonso era consciente de no ser un *burócrata ilustre y preparado* para arremeter contra “lo mejor del país: banqueros, latifundistas, militares, frailes, políticos [...] Un Candidato a la Presidencia de la República [...] Ramiro Paredes y Nieto, Uuuuy, mamita”⁶⁰. El *chulla* no tenía olor a tinta, a complicidades; no sentía desenfado en solicitar las cuentas del que llamaban: “Pico de oro, chivo para las hembras [...]. las mocitas [...]”⁶¹, porque era diferente a la burocracia que veneraba como sagrado los desmanes de los pseudoaristocratizantes políticos y gobernantes. El *chullita* Romero y Flores no entendía la complicidad de los empleados burócratas, no sabía que no debía *meterse con la buena gente* ni *meter las narices* donde no le llaman. El candidato al que perseguía era puro *disfraz barroco*, intruso en las altas capas sociales y mimador de algunos *izquierdistas*. Sin embargo, el *chulla* desafortunado y desgastado “tenía una angustia melosa como patrón grande, su mercé”⁶² de ser un fiscalizador honesto, temeroso y obediente de su Director-Jefe antes que de *un demonio perfumado*⁶³ (así le denomina a Francisca Montes y Ayala, la mujer del candidato), que con poca vergüenza y empoderada en su alcurnia acusaba al *chullita* fiscalizador de ser caprichoso, porque no alcaheteaba la estafa de su esposo; “el águila de museo”⁶⁴ - apodado así por la oposición - ,

⁵⁹ Max, Weber, Op. Cit. p.95.

⁶⁰ Jorge, Icaza, Op. Cit. p.29.

⁶¹ Ibid., p.33.

⁶² Ibid., p.39.

⁶³ Jorge, Icaza, Op., Cit., p. 40.

⁶⁴ Ibid., p. 41.

quien había quemado todos los papeles comprometedores. Para la esposa del político Luis Alfonso era un “gusano para aplastarse”⁶⁵ por tal rechazo. Y el *chulla* en vez de mantener su espíritu peleador se sentía en medio de “lo mejorcito de la ciudad”⁶⁶ avergonzado, porque no perdonaban a su padre - Majestad y Pobreza - de haberlo concebido con su madre, la indígena Domitila. Ante lo que Luis Alfonso enmascaró su angustia y súplica refugiándose como un burócrata mestizo despreciado por los postizos y escurridizos *dueños* del poder y gritó: “- Soy el fiscalizador -”⁶⁷.

El protagonista consciente de ser un hijo del amor ilegal no pudo escudarse en su muro de papel burocrático y huyó “como un alacrán rodeado de candelas”⁶⁸. Sus prejuicios raciales y su obediencia de subordinado a una dirección burocrática enérgica le agujoneaba su alma. (Weber considera que “la administración burocrática como tipo de dominación se expresa bajo una forma racional demandando precisión, continuidad, disciplina, rigor, confianza y calculabilidad”⁶⁹). Luis Alfonso Romero y Flores se sentía atado al deber de su trabajo y asustado de ser un mestizo divagaba en medio del laberinto del “*Debe y del Haber*”⁷⁰. Tramaba como vengarse: arruinaría al candidato presidencial, a su mujer, a sus vidas, se comería a los ricachones denunciando sus estafas al fisco, y sobre todo por recordarle su trauma racial de ser *medio indio*.

En los capítulos cuarto y quinto Icaza retoma al oficinista Luis Alfonso Romero y Flores con su mente repicada por la voz de su Jefe, Ernesto Morejón y Galindo

⁶⁵ Ibid. p.41.

⁶⁶ Ibid. p. 42.

⁶⁷ Ibid. p. 43.

⁶⁸ Ibid. p. 45.

⁶⁹ Max, Weber, Op. Cit. 232.

⁷⁰ Jorge, Icaza, Op. Cit., 120.

Usted es capaz ¡Estoy convencido! Hay obligaciones sagradas, mi querido joven ¡Sagradas! Tenemos que frenar la corrupción de tanto pícaro, de tanto sinvergüenza a sueldo [...] El *chulla* ya sentía el poder en sus manos. ¿Quizás era otro hombre?⁷¹.

El *chulla* tomó la farsa como estrategia personal de venganza y no cedió a las coimas tentadoras a pesar de sus necesidades económicas. No aceptó los cuatrocientos sures de los empleados del político para cubrir el fraude y hacerle un guiño a la corrupción. No escuchó la voz de Domitila: “Agarra no más, guagua. Corre como longo de hacienda sin decir gracias como si fuera robado antes de que se arrepienta el patroncito”⁷².

Su sicología binaria, frágil y enredada por sus angustias de ser mestizo le conducía a jugárselas por la justicia y la incorruptibilidad. Usaba su disfraz de fiscalizador para ascender en la burocracia sin saber que el camino seguido sólo le conduciría en un laberinto sórdido. Su ingenuidad le impidió comprender por qué un compañero de trabajo, al que denomina el narrador de la obra “zorro chismoso, una rata zalamero”⁷³, le sorprendió en su casa preguntándole sobre la fiscalización del fraude de Ramiro Paredes y Nieto para publicar en la prensa. El *chulla* desconocía que el poder de la prensa estaba con los políticos y los ricachones, y que su compañero era un tramposo, por lo que sus esfuerzos caerían como plomada contra su dignidad y terminarían en la calle despedido, sin empleo y más amargado que nunca al ser acusado de farsante

Ramiro Paredes y Nieto había sido difamado por un fiscalizador. o importó que él haya denunciado a un mundo de rateros [...] Morejón Galindo al disculparse ante el señor Ministro, ante el Gran Jefe, ante las víctimas del atropello, había exclamado: “Juro por Dios que soy

⁷¹ Ibid. p. 120.

⁷² Ibid. p. 133.

⁷³ Ibid. p. 126/127.

inocente. Me engañó. Nunca pude imaginar que se trataba de un feroz revolucionario⁷⁴.

Luis Alfonso nunca comprendió que las extraordinarias de fiscalizador que le dio su jefe fueron sólo una maniobra de poder jerárquico sin mayor importancia institucional de carácter político contra la corrupción. Tal vez, por esto Weber conceptualiza a la burocratización como un instrumento de “socialización” de

las relaciones de dominación [...] un recurso de poder de primera clase [...], el funcionario no es más que un miembro al que se encargan cometidos especializados de un mecanismo en marcha incesante, que únicamente puede ser movido o detenido por la autoridad superior, que prescribe la ruta determinada⁷⁵.

Cecilia Durán en su tesis sobre la burocracia quiteña de principios de siglo comenta el trabajo de Alfonso de Valdegama *Vida, pasión y muerte*, quien afirma que el burócrata de los 30 no era un ciudadano porque no votaba en las elecciones ni protestaba por nada⁷⁶.

A los burócratas en Quito se los señalaba como “*proletarios de levita y comediantes de saco y cuello*”. Se dice que eran amables en su oficina si el visitante tenía alguna importancia social y política. El primero de febrero de 1930 la Caja de Pensiones realizó un censo y determinó que existían 14.986 empleados. De ellos 12.585 pertenecían al fisco, 1.821 eran municipales y 570 trabajaban a nivel privado en la banca. En 1935 el censo estableció que la burocracia creció en 721, subiendo a 13.605 los fiscales, a 3.096 los municipales, a 4.500 los militares, y que en total habían 1.997 jubilados y retirados. Las mujeres que laboraban en la burocracia eran considerablemente menos, en el municipio trabajaban 206.

⁷⁴ Ibid., p. 134.

⁷⁵ Max, Weber, Op. Cit. p. 116.

⁷⁶ Cecilia Durán, *Los burócratas de los 30*, Quito, Tesis de la PUCE, 1992, p. 36.

Los sueldos se escalaban por tiempo de servicio, el 57 por ciento ganaba de 50 a 100 sucres con menos de cinco años de trabajo. Su vivienda consistía en una habitación lamentable, donde cabían tres personas, en medio de la ciudad de Quito poco modernizada. Sus cuartos eran húmedos, estrechos, oscuros y sus paredes estaban cubiertas de periódicos. Los arriendos fluctuaban entre cinco y doce mil sucres. De los burócratas quiteños 424 tenían casa propia y 2.315 pagaban arriendo. La alimentación era fundamentalmente de harinas, grasas y con pocas vitaminas. Los burócratas eran personas que gustaban mucho del alcohol; su vestido era singular, los futes necesitaban comprar un terno cada tres años y un par de zapatos. El 70 por ciento usaba poncho y sólo el 10 por ciento calzaba zapatos. Gastaban 120 sucres anuales en su vestuario como promedio, y las mujeres gastaban en la tela para su vestido 440 sucres.

El *chullita*, como burócrata, tenía un traje particular: botainas extraídas de los inviernos londinenses, sombrero de doctor virado y teñido varias veces, un terno casimir oscuro de última moda para alejarse de la cotona del *indio* y del poncho del *cholo*.

Esta situación se puede explicar tal vez, por la crisis política del país en los 30, que se expresó en el cambio permanente de gobierno. Por el Palacio de Carondelet pasaron 17 interinazgos en medio de un proceso lento de modernización estatal, acompañado de un crecimiento de organizaciones comunales, sindicales y artesanales. Con la revolución juliana de 1925 los pobres pasaron a ser indigentes y la burocracia se benefició del uno por ciento de las ventas comerciales, industriales y agrícolas, por lo que subió su sueldo a 12.5 dólares al año, a pesar de la protesta de las Cámaras de la Producción.

2.3.3. El chulla mestizo

La idea del mestizaje puro y conflictivo a la vez que presenta Icaza como elementos sustanciales del personaje *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores los maneja de una manera nítida, como si fuera una metáfora simbólica literaria y expresiva de una potencial angustia de identidades contrapuestas, cuya metamorfosis en el recorrido del relato redime al personaje y da un valor crítico y suigéneris al problema de la interculturalidad en la obra.

La heterogeneidad discursiva que plantea Antonio Cornejo Polar, en *Escribir en el aire*⁷⁷, sobre la narrativa icaciana se refiere especialmente a lo relativo a la “configuración de una novela mestiza y de un lenguaje “cholo” que asimila sin timidez formas del quichua, reproduciendo abiertamente el castellano plebeyo de la ciudad.

El crítico peruano Cornejo Polar considera que este tipo de construcción literaria está cargado de *no estilo* y que es propio del realismo social literario, porque abstrae profundidades socioculturales con el propósito de establecer coherencia entre las palabras y las cosas, y con el objetivo de rescatar el enfrentamiento cultural con algo novedoso, como es el uso del lenguaje popular.

Para este crítico, Icaza legitimó de una manera lingüística el gozo plebeyo e imperfecto de un lenguaje que busca una representatividad nacional, y permite que el narrador de la obra se presente como un conocedor del mundo que textualiza para exponerlo como una manifestación popular. Cornejo Polar considera que esta novela descarta el uso literario ecuatoriano común que

⁷⁷ Antonio, Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Perú, Horizonte, 1994, p. 171.

hacia del lenguaje el modernismo, y enfatiza su análisis ejemplificando la diferencia con la obra *Églogla Trágica* del escritor Gonzalo Zaldumbide

ciertamente asume la casticidad, el catecismo y los imperativos de una estética de la prosa que padece de una incurable nostalgia por la poesía, sino también - y sobre todo - para producir un discurso prosístico que de primera impresión semeja ser algo así como el grado cero del estilo - palabras escuetas, imágenes fuertes - pero gramaticalizadas en el lenguaje cotidiano, interjecciones, gritos sueltos o murmuraciones sin emisor individualizado, irrupción del quichua o de sus derivaciones, etc, [...] reflejando con nitidez las posiciones de la vieja aristocracia terrateniente. Este modernismo separaba de manera artificiosa al lenguaje de su referente⁷⁸.

El trabajo de Icaza relacionó el vínculo de la escritura literaria con el habla popular al demostrar como el quichuismo de las capas bajas de la sociedad da impulso a la vida cotidiana dialectal de las mayorías a lo que denomina Cornejo Polar "oralizar la escritura"⁷⁹. Sin embargo, el crítico no deja de señalar el reto que plantea la masificación del relato porque se escribe sobre aquellos que no acceden a la alta cultura, más aún si la obra de Icaza se editó a fines de los 60, cuando la modernización ecuatoriana era como una gran frustración histórica y la literatura popular no era el pan de cada día.

Esta nueva poética del relato creó ambigüedades con los letrados tradicionalistas acostumbrados a no incorporar los lenguajes subalternos populares y ciudadanos para crear una literatura alternativa, en este sentido *El Chulla Romero y Flores* tiene un gran valor literario, a pesar que se publicó hace más de cuatro décadas.

⁷⁸ Ibid. p. 170.

⁷⁹ Ibid. p. 173.

Mauricio Ostria González, en su artículo *Ficcionalización de las lenguas amerindias en el discurso literario hispanoamericano*⁸⁰, considera que la incorporación del indio a la literatura (en nuestro caso la inclusión se parangona al lenguaje literario) “plantea serios problemas de índole lingüística, semiológica y hasta de antropología cultural”, ya que la incorporación del habla popular urbana convierte a la narrativa icaciana en una escritura heterogénea, cuya intertextualidad cultural social subvierte la escritura del colonizado. A esta variación Cornejo Polar la ve como una dramatización que enfrenta la problemática de los abismos étnicos y sociales del área andina. Pensemos sólo lo que significa la palabra heterogeneidad: *otro y diverso*, cuya complejidad explica la pluralidad y la heteroglosia de la literatura que va a caballo entre dos universos culturales, remarcando el problema ideológico del uso del lenguaje diverso, como un proceso creador e interactivo que da importancia a los actos comunicativos sociales que influyen en la no evasión de lo conflictivo y contradictorio de la situación sociocultural que empata la nueva relación literaria con el habla popular.

Raúl Bueno, en su artículo *Indagaciones conceptuales sobre cultura y literatura*⁸¹, observa que pensar en las culturas regionales y locales (la peruana, la andina y la latinoamericana) implica malentendidos supuestos, ya que la unidad cultural representa una falacia en sociedades visiblemente heterogéneas, donde el mestizaje como imaginario social parecería lograr un equilibrio táctico, como si se conseguiría una homogenización cultural en medio de la modernidad, sin tomar en cuenta que este proceso hace más compleja la

⁸⁰ Mauricio, Ostria González, *Ficcionalización de las lenguas amerindias en el discurso literario hispanoamericano*, Argentina, Memorias de Jalla Tucumán 1995, p., 202,

⁸¹ Raúl, Bueno, *Indagaciones conceptuales sobre la cultura y literatura*, Argentina, Memorias de Jalla Tucumán 1995, p.306.

sobrevivencia de lo diverso en el mismo tiempo/espacio, porque se lo ve como una intromisión subyugada. Para Bueno, la heterogeneidad cultural de Cornejo Polar entiende la condición esencial diversa de América Latina como un punto de conflicto y de análisis, a la vez, para comprender las culturas de los pueblos en su historia.

En este sentido *El Chulla Romero y Flores*, desde la literatura, afecta hondamente lo cultural y se convierte en parte de un nuevo sistema orgánico de relaciones conceptuales y críticas del imaginario urbano, como si fuera un nuevo ideologema. En *El ideologema étnico y su representatividad en el Ecuador* Federico Chalupa⁸² plantea al *ideologema* como una unidad de creencia cultural, a través de la cual se legitiman prácticas ancestrales y mira a *El Chulla Romero y Flores*, precisamente, como un texto para discutir la identidad cultural. Esta obra tiene la virtud de empujar desde la escritura la delimitación de un espacio/tiempo moderno distinto al que implantó la conquista española y la invasión incaica que dominaron a varias etnias imponiendo jarárquicamente sus culturas. Los españoles, por ejemplo, pretendieron neutralizar todo posible desarrollo y afirmación de una conciencia nacional que amenazara su poder local y afectara la hegemonía europea que los patrocinaba. Con la marginación de los mestizos y los criollos se truncó, aún más, la posibilidad de ir depurando el colonialismo en el siglo XIX. Las ideas republicanas e igualitarias que partieron con concepciones oligárquicas decimonónicas negaron también la incorporación de fuerzas distintas al poder para mantener su estabilidad. Sólo desde la revolución liberal de 1895 el mestizo apuntaló hacia el poder sus preocupaciones sociales, que fueron tomadas en serio por las capas medias

⁸² Federico, Chalupa, *El ideologema étnico y su representatividad narrativa en el Ecuador*, Argentina, Memorias de Jalla Tucumán, 1997, p., 330.

para cuestionar su participación en la construcción de una organización política distinta desde el Estado.

Si bien es cierto que Cholupa manifiesta reservas con respecto al los *idiologemas* del mestizaje porque en muchos casos degeneraron en el paternalismo, en la aculturación forzada, en el uso político de la población indígena o migrante, ya que redujeron la problemática étnica a una visión social y económica apartando lo cultural, y en la ciudad el mestizaje fue una especie de espacio ritual para simular no ser indígenas, sino puros o absolutamente europeos. Bajo estas consideraciones Icaza acierta con su literatura al establecer otro parangón en el arco iris de acercamiento al indígena, al migrante a la ciudad, ya que lo abstrae como un ser cultural distinto y posible de personalizarlo, tal es así que lo expresa en el protagonista *chulla Luis Alfonso Romero y Flores* al convertirlo en un antihéroe novelesco mestizo que juega sus cartas entre los cholos y blanco mestizos.

Este personaje problematizado con sus ancestros europeos e indígenas y su necesidad vital de esconderse en sus apellidos, sus trajes y sus ínfulas de grandeza ante sus vecinos populares y empobrecidos, termina revolucionando su actitud ante la vida, y comprende racionalmente las desventajas de ser mestizo pobre y vivir en una sociedad donde el poder dominante es elitista, antipopular y anclado en las herencias colonizantes, que quitan un espacio social a los *desletrados* mestizos al dejarlos sin ningún espacio real para satisfacer su bienestar como seres sociales solidarios.

La etnicidad contradictoria que se convierte en el motivo literario flexible y principal de la obra de Icaza no impide que haya una visión social y económica en su novela. Por eso Cholupa advierte que este autor con su concepción del

mestizaje plantea continuar la existencia sin obviar las diferencias, ya que esta narrativa tiene un sentido constructivo del mestizaje al no ocultar las fisuras ni soslayar la politización del cambio como una de las alternativas, sino que favorece la comprensión de las actitudes culturales cotidianas que se desplazan en el entramado social.

La novela personifica, a través del mestizaje, una construcción nueva de lo nacional; busca crear un imaginario distinto al del Reino de Quito, al del Incario y al de la Colonia. Opta por el mestizaje comprensivo desde lo cultural, sin obviar la modernización social y estatal que posibilite la vinculación y la participación de los grupos que se van formando con la creación de las urbes y se los trata como subalternos para ubicarlos fuera de las perspectivas laborales, políticas y sociales. Icaza pelea, con sus letras, contra los prejuicios raciales para desvirtuar el imaginario despectivo por el origen y la procedencia de sus habitantes.

Benedict Anderson, en *Comunidades imaginadas*⁸³, cree que la imaginación de una comunidad, independientemente de la desigualdad y de la explotación que puede prevalecer, mantiene en su consistencia cultural la idea de que “la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal”. Para Anderson las comunidades son imaginadas porque a pesar de no conocerse “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”⁸⁴. En el Quito novelesco de Icaza los sectores dominantes pseudoaristocratizantes pretendían ser ajenos al país donde habitaban - su comunidad imaginada estaba en Europa, España y Francia - no se sentían arraigados a la *comunidad imaginada* mestiza. Bajo esta presión ideológica y cultural los sectores mestizos

⁸³ Benedict, Anderson, *Comunidades imaginadas reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 25.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

empobrecidos obviaban sus raíces indígenas, rurales y se escudaban en funciones estatales, en el cambio de su vestuario y en la adquisición del lenguaje español como método de sobrevivencia citadina; lo que irónicamente permitió también la concientización de su lugar en la sociedad, porque fueron pelando como marginados para lograr variaciones en el poder político a lo largo de la historia ecuatoriana.

El batallar de la búsqueda de la identidad mestiza cobra importancia teórica y cultural para Manuel Espinosa Apolo, en *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad nacional*, porque entiende a la identidad cultural, desde la antropología cultural, como un proceso subjetivo, y desde la filosofía latinoamericana como un hecho objetivo. Estas definiciones pretenden abarcar la amplitud existencial de las diversas peculiaridades: lingüísticas, de la cosmovisión, de las tradiciones culturales y de la producción artística.

La problemática de la identidad de los mestizos ecuatorianos: *cholos, chagras, chullas* está en que ocultan su procedencia indígena, cuando se da una "ruptura entre el ser cultural y su conciencia. La memoria fraudulenta del *yo grupal* de los mestizos niega su bagaje histórico genuino que delata y revela su carácter y procedencia indígena"⁸⁵.

El fenómeno de *cholificación* - dice Espinosa - se da cuando el grupo mestizo se ha trazado como meta arribar al espacio sociocultural que dejó el grupo hispano criollo. En la cholificación se alude al desarrollo de formas in extenso de la hispanización del indígena, ya que la urbanización violenta desarraiga al mestizo y lo agrede con *el imaginario del blanqueamiento*, que desvaloriza su tendencia laboral a la agricultura, a los trabajos manuales y a sus tradiciones

⁸⁵ Manuel, Espinosa Apolo, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Quito, Tramasocial, 1997, p. 18.

vernáculos. Benedict Anderson ilustra que el racismo tiene su origen en ideologías de clase más que en la idea de nación, sobre todo en las pretensiones de divinidad de los gobernantes de poseer sangre azul y de declararse blancos puros para justifica la represión y la dominación internas.

El mestizaje en la colonia fue un mecanismo para eludir la presión del tributo; se dio en el agro en la formación de la pequeña propiedad y en la intervención de los mercados regionales. El desarrollo productivo obligó al *cholo* a abandonar su vestido y su lengua.

Hernán Ibarra, en *Laberinto del mestizaje*⁸⁶, afirma que en el siglo XIX la cultura aristocrática construyó el concepto de raza para procesar la idea de que las diferencias raciales y étnicas son formas biológicas, por eso cuando se referían al indio hablaban del *buen salvaje*; lo que demandó que los mestizos se abriguen en la cultura de los *blancos* resaltando el poder civilizatorio europeo como ideología dominante republicana para identificar lo americano con lo español.

En el Ecuador de las primeras décadas del siglo XX se usó el término *cholo* para referirse al indígena migrante que se mestizaba como los artesanos, obreros, operarios, aprendices, jornaleros y burócratas poseedores de ciertos rasgos físicos de los blancos.

En suma, el término *cholo* señala Espinosa, está aún por descubrirse, pero existe la hipótesis que proviene de “choilan” natural de Cholula (México). Para lo andino, los profesores Costales han manifestado que viene del quichua Chulu = silencio; sustantivo derivado del verbo choluna = hacer silencio. Por lo que *cholo* alude a lo solapado, por eso *acholarse* es ser tímido y avergonzado.

⁸⁶ Hernán, Ibarra, *Indios y cholos orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*, Quito, El Conejo, 1992, p.100.

Una forma de descholificarse es conseguir dinero: los *mestizos* ricos devienen en *blancos* y los pobres en *cholos*. Estas aberraciones ideológicas colonialistas nominan a los habitantes por su origen local y regional: a los *indios quichuas* que se les ve en las ciudades se los denomina *longos*; a los de la Costa se los llama *monos*, *chazos*; a los que no son de la capital se los señala como *chagras*, *pupos*; a los de la región sureña se les dice *cholas cuencanas*, *morlacos*, según el sexo y al quiteño mestizo *chulla*. Estas apelaciones son peyorativas, irónicas y ridiculizadoras de sus ancestros y de su ubicación en una sociedad jerarquizada.

2.3.4. El *chulla quiteño* como *mestizo*

El *chulla quiteño* es el resultado de sectores de mayor raigambre urbana de finales del siglo pasado y principios del presente, que pugnaron por diferenciarse de los *chagras* y de los *longos* provenientes del campo, para establecer relación con grupos de linaje en momentos de su acceso a la burocracia.

El complejo de inferioridad y el sentimiento de inseguridad que invade al personaje *chulla* de la novela al querer ser *gente decente* y diferenciarse del populacho le dota de un arribismo *descholificante* que le *señoraliza* como si perteneciera a los sectores seudoaristocratizantes, por lo que se envilece con el pueblo llano resaltando un supuesto poderío económico y ancestral de linaje español.

El *blanqueo* se le vuelve una obsesión a Luis Alfonso Romero y Flores, quien sube y baja entre el despliegue aristocratizante de su padre, apodado Majestad

y Pobreza y la humildad indígena de su madre Domitila. Echa mano de máscaras, acude a mecanismos de simulación variados: estratégicos unos, patéticos y ridículos otros, hasta que las circunstancias de su cotidianidad le obligan a optar por ser un sujeto libre, consciente y a aceptar que es una persona afectada por la modernidad que impone la ciudad: no tiene empleo, no puede pagar el arriendo y menos casarse como demanda la alta sociedad, la iglesia y la familia impuesta por la sociedad civil citadina.

Icaza trata en el personaje *chulla* el mestizaje como un laberinto doloroso y penetrante que se debate en la memoria encontrada de su padres. La pseudoaristocracia quiteña le recordaba que es hijo del concubinato cholo con una india. Su padre Miguel Romero y Flores - Majestad y Pobreza - era visto como *el pobre Miguel*. El apodo de su padre era tradicional y provenía de la colonia de un noble español, él tenía

la figura típica del viejo altanero y miserable de su anacrónica chistera, con su levita verdosa, con su elegancia zurcida en los hombros, en las en las rodillas, en los codos, en los zapatos, con su andar enyesado en prosas marciales, con su piel apergamada de árbol centenario [...] ⁸⁷.

El *chulla* estaba en medio del irreconciliable y paradójico diálogo de sus padres. Su madre le gritaba

Porque viste en ellos la furia y la mala entraña de taita Miguel cuando me hacía llorar [...] como si fuera perro manavalí [...] “Porque vos también pájaro tierno, ratoncito perseguido, me desprecias [...] Mi guagua lindo con algo de diablo blanco”⁸⁸.

Majestad y Pobreza arrastró al *chulla* como si fuera una daga metonímica durante toda su existencia. Cuando trabajaba y cuando amaba sus voces le

⁸⁷ Jorge, Icaza, Op. Cit. p.44.

⁸⁸ Ibid., p. 46.

llevaban desde la altanería al sometimiento. Su padre le hacía pensar en su porvenir y abandonar a Rosario Santacruz, su mujer, porque era una *chulla* cualquiera. Domitila gemía: “A la mierda el porvenir”⁸⁹. Y Luis Alfonso Romero y Flores no atinaba con su destino en medio de tanta ondulación cultural e ideológica. El embarazo de Rosario era para Luis Alfonso como verse en una

batalla como una fiera [...], Miraba en Rosario tímida y llorosa figura de mama Domitila [...] ¡Tienes que arrojarlo! [...] Mi porvenir [...] Soy un Romero y Flores [...] ¡Pronto! ¡Pronto!⁹⁰.

Luis Alfonso, en ese momento, se olvidaba que él nació gracias al coraje de su madre “Sin compasión de shungo, taita blanco quiso sepultarte donde los huérfanos”⁹¹, sollozaba Domitila ante el orgullo tragicómico de Majestad y Pobreza. Pero el *chulla* vino y fue recibido con “ardiente ternura” por parte de su madre⁹².

El contrapunteo ancestral afectaba la sensibilidad del *chulla*. Para Majestad y Pobreza “era un hijo adulterino [...] un hijo de puta; para Domitila un Guagüítico de Taita Dios. Guagüítico inocente. Acaso nosotros también [...] Los taitas de nuestros antepasados”⁹³.

2.3.5. La ladinización del lenguaje en el proceso del mestizaje

Espinosa analiza el mestizaje del lenguaje como un proceso posterior y simultáneo a la quichuanización. Desde la colonia el indígena adopta el

⁸⁹ Ibid., p. 96.

⁹⁰ Ibid., p. 102.

⁹¹ Ibid., p. 103.

⁹² Ibid., p. 10.

⁹³ Ibid., p. 105.

español como un proceso de sobrevivencia y comunicación con el colonizador, para ingresar a los gremios artesanales, a las instituciones educativas, al clero y a la burocracia. Los lingüistas denominan a este proceso extralingüístico, que se da cuando se producen *lenguas intermedias* o *media lengua*. Estas alteraciones lingüísticas afectan al español y al quichua y se evidencian en la pronunciación como uno de los rasgos más evidentes de cambio: varían en la entonación y en la fonación para establecer la identidad lingüística.

El narrador de la novela *El Chulla Romero y Flores* patentiza esta expresión del mestizaje lingüístico cuando el *chulla* es ordenado por Ernesto Morejón Galindo como fiscalizador y asume el reto de ir contra el fraudulento candidato presidencial Ramiro Paredes y Nieto. La orden se expresa con un “afán desmedido y postizo por rasgar las eres y purificar las elles”⁹⁴. Ante tal decisión, los burócratas protestan integrando quichuismos histriónicos: “Chillaré por la prensa [...]”⁹⁵.

El lenguaje enmascarado por el *acholamiento* mestizo se denota, también, en la disculpa de los burócratas enojados por no ser nombrados fiscalizadores. “En su lugar surgió la máscara de la disculpa babosa, inocente [...] “No Yo no estoy enojado, señor Por el contrario ...” “Entre blancos se entienden ... Conmigo es otra cosa, jefecito ...”⁹⁶.

El narrador icaciano usa la ladinización del lenguaje mestizo al resaltar las características físicas raciales indígenas y el vestido de los burócratas

Al viejo Gerardo Proaño, vecino de escritorio, piel requemada, bigotes alicaídos, pómulos salientes, humilde comodín para encubrir faltas “longo del buen provecho”. A los calígrafos Timoleón López y Antonio Lucero, jóvenes medio blanquitos, preocupación enfermiza

⁹⁴ Ibid. p. 24.

⁹⁵ Ibid. p. 26.

⁹⁶ Ibid. p. 26.

en el vestir, pulcritud de plancha en solapas y dobleces, fino escamoteo de remedios, corbata de lazo, pañuelo al pecho, “chullas futres no más son” [...] A Julio César Benavides, risa de baba servicial [...] A Gabriel Montoya, alto, seco, fúnebre de madera de nogal [...] ⁹⁷.

La cosmovisión consuetudinaria del indígena sometida a la naturaleza tiene creencias animistas y mágicas a las que se aferra. Los animales y las plantas aparecen en su mentalidad dotados de profunda espiritualidad. Icaza populariza este espíritu metaforizando despectivamente a sus personajes con apodos de animales, para resaltar el quichuismo puro: el burócrata Nicolás Estupiñán tiene “boca de hocico de rata”⁹⁸; Ramiro Paredes y Nieto se le conoce como “pico de oro”⁹⁹ y “águila de museo”¹⁰⁰; Francisca Montes y Ayala, esposa del candidato, se la apoda “cara de caballo de ajedrez”¹⁰¹; el *chulla* Romero y Flores al ser atacado como indio por Francisca Montes y Ayala se sintió como “alacrán rodeado”¹⁰² y al recordar sus aventuras picarescas, pensó en no dejarse vencer por los fraudulentos del fisco y respiró con amenaza de “perro gruñón”¹⁰³.

Las interjecciones sin ninguna modificación son otras de las palabras quichuas puras incorporadas al castellano. El *chulla* al ser humillado por Francisca Montes y Ayala y sus amigos políticos grita: “Arraray! Arraray, carajo”¹⁰⁴. Cuando el *chulla* besa por primera vez a Rosario le dice “- Ayayay - Amor - Atatay -”¹⁰⁵. Luis Alfonso al salir de la fiesta de Camila Ramírez le agradece por

⁹⁷ Ibid. p. 27/28.

⁹⁸ Ibid. p. 28.

⁹⁹ Ibid. p. 31.

¹⁰⁰ Ibid. p. 41.

¹⁰¹ Ibid. p. 39.

¹⁰² Ibid. p. 45.

¹⁰³ Ibid. p. 47.

¹⁰⁴ Ibid. p. 44.

¹⁰⁵ Ibid. p. 59.

haberle recibido, y ella le agradece la asistencia contestándole al *chulla* - “¿De qué pes?”- ¹⁰⁶.

2.3.5. El escenario mestizo

El espacio en la trama narrativa tiene relación con la acción y el personaje e influye de tal manera que configura su estructura, ya que funciona como una metonimia o una metáfora del personaje y le dota de un estado anímico. Los espacios de la novela que evidencian la burocracia, las calles quiteñas, la casas de las cholas vecinas, de los disfraces, el salón del baile de las embajadas, la casona antigua donde vive el vecindario del *chulla* y su cuarto maltrecho son expresiones intimistas de la realidad del personaje Luis Alfonso Romero y Flores.

Al *chulla* las contradicciones sociales y económicas le permiten salir de su espacio marginal y competir sus intereses personales y sociales con miembros integrantes del poder. Él deambula por todo el relato reflejando la forma de vivir y pensar de los mestizos y del poder político represivo constituidos en la capital. Luis Alfonso, paradigmáticamente, va describiendo con sus acciones los espacios ciudadanos de la capital céntrica y del sur de Quito. Para Corrales, la novela refleja en sus personajes y en sus espacios de vida su origen agrícola, que se ve en el decorado del barrio El Cebollar, que aparece como un conjunto habitacional popular con más de 400 años.

Tiene calles trepando a los cerros, bajando a las quebradas, que despertaba a la caricia de la luz difusa del amanecer - cielo frágil de cristal en azul y rosa tras la silueta negra de la cordillera -, surgía de

¹⁰⁶ Ibid. p. 60.

las tinieblas y del sueño en contornos y ruidos lejanos, próximos y caprichosos. Mezcla chola - como sus habitantes - de cúpulas y tejas de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbiseo de beatas y carajos de latifundistas, de chaquiñanes lodosos y de veredas con cemento, de callejuelas antiguas - donde las piedras, las rejas y las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea, plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos¹⁰⁷.

En la narrativa la descripción de la casa vetusta donde habita Camila Ramírez es resaltada por su arquitectura colonial. “Vive al final de El Cebollar en el ala izquierda del piso alto, su salón tenía ventanas a la calle, dos dormitorios con puertas la corredor abierto al patio”¹⁰⁸.

La literatura icaciana llena de gran sensibilidad por el conflicto étnico revela la vivencia citadina del *cholo*. Señala como los sectores autodefinidos como “*gente decente*” se sintieron contaminados por el indio, atestados de su simbología étnica y cultural. La presencia de la “*longocracia*” generó la acentuación del racismo contra el indígena y la visión estamental aristocrática: linaje/tradición y de la bancocracia: dinero/modernidad. Si analizamos el espacio mestizo Guillermo Bustos, en *Enfoques y estudios históricos de Quito a través de la Historia*¹⁰⁹, recupera la información de J. L. González sobre la migración a las ciudades para observar cómo en el imaginario colectivo se crea un cambio de frontera social al salir de lo rural.

Eduardo Kingman, en *Ciudades de los Andes: Homogenización y diversidad*¹¹⁰, advierte que entre el último tercio del siglo XIX y comienzos del XX las ciudades se ven abocadas a diferenciarse del campo alrededor de los 50. La

¹⁰⁷ Ibid. p. 58.

¹⁰⁸ Ibid. p. 52.

¹⁰⁹ Guillermo Bustos, *Enfoques y estudios históricos de Quito a través de la historia*, Quito, Trama, 1992, p.36.

¹¹⁰ Eduardo Kingman, *Ciudad de los andes*, Quito Abya-Yala, 1992, p. 147.

vivencia en Quito de los sectores rurales pobres les obligaron a conocer a diferentes personajes, a agentes coloniales, a funcionarios eclesiásticos, como a compartir los conflictos del poder y a conocer el castellano. Se convirtieron en ladinos, hablaban dos lenguas y eran astutos y sagaces. La magia que genera su religiosidad les mantuvo en medio de sus relaciones étnicas, porque reconstituyeron santorales provinciales en ciudades ritualizando las calles y fundiéndose en fiestas populares, para forjar una cultura urbana y plebeya.

Para 1936 la población quiteña era de 101.668 personas. Las capas medias, el subproletariado y la fracción terrateniente urbana cambiaron la composición social de la ciudad. La estructura ocupacional en 1936 llegó a 35.279: trabajadores autónomos, sirvientes (45 por ciento), burócratas (25 por ciento) y el 28 por ciento eran artesanos, jornaleros, mientras los obreros fabriles alcanzaron el 25 por ciento junto con empleados particulares y desocupados.

La sociedad asistía a la convivencia de lo tradicional y de lo moderno. La problemática de la vivienda fue una de las demandas sociales importantes, por lo que se construyó viviendas para los denominados *barrios obreros*.

2.3.7. El chulla pícaro

La picaresca de la novela de Icaza desenmascara la convencionalidad cultural e ideológica viciadas de hipocresía y de desprecio de las raíces históricas ancestrales del país en su proceso de modernización. Esta narrativa picaresca se desenvuelve en un estado alegórico de formas y prácticas de convivencia citadina que desata laberintos de falsedad y de duplicidad como mecanismos de ocultamiento del mestizaje que opera en los sectores monopólicos

seudoaristocratizantes del poder económico y político del Ecuador, y en ciertos sectores subalternos mestizos de clase media.

La picaresca del personaje *chulla* oculta y refleja con su farsa una sola verdad dolorosa: no poseer estatus, poder y riqueza como sus apellidos Romero y Flores lo demandaban. Precisamente, porque esta ficcionalización evoca al sujeto tradicional que apareció a fines del siglo pasado y del presente en el país.

El pícaro históricamente para Mijail Bajtín, en *Teoría y estética de la novela*¹¹¹, es una figura que viene del Oriente y de la antigüedad de la Edad Media, que apareció en las epopeyas satíricas y paródicas en los bajos estratos sociales con formas folklóricas y semifolklóricas en medio de la evolución de la gran literatura europea.

Bajtín señala que a diferencia de las otras figuras folclóricas como el bufón y el tonto, el *pícaro* conserva lazos que le unen a la realidad, se cubre en toda situación de la vida con una *máscara*, y se burla de todo; su *risa* es parte de la *risa popular*. Cuando hablamos de la risa como un fenómeno amplio y social constitutivo de la convivencia cotidiana, nos referimos al valor que Henri Bergson le da en *La risa ensayo sobre la significación de lo cómico*, donde manifiesta que la risa por muy espontánea que sea siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos e imaginarios

Para comprender la risa hay que integrarla a su medio natural que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función social [...], la risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común¹¹².

¹¹¹ Mijail, Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus Humanidades, 1991, p. 348.

¹¹² Henri, Bergson, *La risa ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Biblioteca Contemporánea, p. 14/15.

Bajtín cree que la risa es dueña de libertad, que no tiene sometimientos a la "sublimación religiosa, mística o filosófica [...] no se contamina con la mentira [...] tiene existencia objetiva social, histórica y cultural"¹¹³. El *chulla*, paradójicamente, mentía, pero su farsa burlesca del poder provocaba una risa popular que escondía su aprobación a lo injusto y a lo destinado de los poderosos.

Icaza en el tercer capítulo de la novela *El Chulla Romero y Flores* coloca al protagonista Luis Alfonso Romero y Flores inspirado en su padre Majestad y Pobreza, como el modelador de su propia máscara, para crear en torno suyo *microuniversos especiales de aventuras y de costumbres* con un sentido *figurado*, como si existiera fuera y *reflejara indirectamente* lo real

con disfraz de caballero usando botainas - prenda extraída e los inviernos londinenses por algún chagra turista - para cubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos, sombrero de doctor virado y teñido varias veces, y un terno de casimir oscuro a la última moda europea para alejarse de la cotona del indio y del poncho del cholo - milagro de remiendos, plancha y cepillo - ¹¹⁴.

Este protagonista con su traje figura una farsa propia del Ecuador mestizo y provoca risa social y burlesca - característica de la novela picaresca -. La visión del narrador del pícaro *chulla* no es folklórica como el famoso pícaro histórico de Bajtín, sino que refleja la esquizofrénica psiquis clasista, mezquina y ocultadora del mestizaje de la sociedad quiteña aristocrática y de los sectores medios. La exteriorización psicológica de la máscara del *chulla* se presenta en la obra después de la muerte de su madre Domitila, cuando se lanza a sus aventuras de sobrevivencia

¹¹³ Mijail, Bajtín, Op., Cit. p. 385.

¹¹⁴ Jorge, Icaza, Op. Cit. p. 83.

préstamos, empeños, sablazos, bohemia de alcahuetería a la juventud latifundista, complicidad en negocios clandestinos, desfalcos, contrabandos [...] Lucía clavel a la solapa puntas de pañuelo de seda al pecho, prendedor de piedra falsa en la corbata cuando la honestidad de la doncella de turno resentábase irreductible. Llevaba a la mano un rollo de recibos y facturas de importantes instituciones de crédito cuando la financiación con el usurero o prestamista era demasiado turbia¹¹⁵.

Luis Alfonso con su farsa expresa ser un “vagabundo desclasado”¹¹⁶ (concepto tomado de Bajtín) al representar con dolor su ser desarraigado de una moral pública convencional, que deseaba poseer, pero era imposible por sus ancestros y su situación social y económica en la capital quiteña. Él tenía a su favor sólo *su existencialismo* basado en *su experiencia* de sobrevivencia en un medio agreste y contaminado por la idea de ser blanco para arribar a altos cargos oficiales y ser respetado por los vecinos ciudadanos.

La novela picaresca, en general, fluye cuando sus protagonistas dan importancia a *la concatenación de experiencias*. Luis Alfonso Romero y Flores ante la necesidad de recibir y mantener a su hijo, rechazado en un principio, se avoca a conseguir un empleo público, pero no cualquier oficio, sino aquel que se lo merecía

rumiar un trabajo manual o de cholo imposible; ¿empleo público?, tal vez -, [...] se informó - en una tropa de chullas que mataban las horas pescando desde la esquina más concurrida de la plaza del Teatro Sucre¹¹⁷.

En su habitual cotidianidad se informó que su amigo Guachicola es parte del jurado de la oficina pública - un ex alumno del Seminario, borracho, hablador y servidor de las familias de apellidos de alcornia, por lo que conocía que estos

¹¹⁵ Ibid. p.83.

¹¹⁶ Mijail, Bajtín, Op. Cit. p. 222.

¹¹⁷ Jorge, Icaza, Op. Cit. p., 104.

sectores se han repartido el patrimonio nacional -, y como el *chulla* se encargaba de poner su firma a recibos que necesitaba Guachicola por diez o veinte sures, decidió ya no falsificar más ni por cien sures, como le volvió a proponer su amigo, sino entrar a la burocracia, a través de sus influencias hasta que nazca su bebé. El chantaje fue fructífero e inmediatamente fue nombrado fiscalizador.

A la luz de este análisis denotamos el espíritu egocéntrico del protagonista, otra de las características de la novela picaresca. Rafael Benítez Claros, en *Existencialismo y picaresca*, explica que la objetividad renacentista de la narrativa picaresca del siglo XVI infló un personaje enajenado del pecado religioso, que le permitió configurar un espíritu precisamente egocéntrico. Benítez recalca que

en el psicograma del pícaro el egoísmo, la infidelidad, la ira cruel y toda degradación humana tiene cabida en la novela, mas no como entidades de excepción, sino formando la médula, la pulpa del asunto¹¹⁸.

Estas actitudes son parte necesaria de la *experiencia* en la picaresca que según Benítez impacta en el alma del pícaro -. Por ejemplo, para el *chulla* no era suficiente que su mujer Rosario empeñe el anillo de oro y el abrigo de piel para cubrir costos del parto, sino que tenía que saciar sus próximas necesidades y obligó a su amigo a emplearle en la burocracia, donde fingió ser periodista y pariente del Gran Jefe hasta ser nombrado fiscalizador y colmarse sus manías de grandeza. Esta *experiencia* picaresca para el protagonista icaciano es un fenómeno personal e inalienable; tenía que apretar todo lo que le venía por suerte y soportar como un héroe todos los dolorosos estragos.

¹¹⁸ Ibid. p. 12/17.

A pesar de conseguir sus propósitos Luis Alfonso seguía enjaulado entre la huida india que le demandaba su madre y el coraje de caballero que le imprimía su padre, por lo que continuaba abatido por otra de sus características picarescas: sentirse *solo* vitalmente; no únicamente por la carencia de confianza en su padres, sino porque nunca gozó del bienestar de la familia pseudoaristocrática o burguesa a la que anhelaba pertenecer; nunca pudo desenredarse de su vergüenza por poseer raíces indígenas en su sangre. Pero, como se sentía también jaloneado por su *existencialismo* saboreaba ser como fiscalizador un héroe del Estado, para luchar contra aquellos que tanto odiaba y, a la vez contradictoriamente, le gustaría parecérseles. En realidad, desvalorizaba inconscientemente su real inmediatismo que lo convirtió realmente en un *antihéroe*, al ser despedido, luego de que denunció a un político poderoso por no pagar impuestos.

El arribismo burocrático y la hipocresía del *chulla* no eran ajenos a los demás empleados estatales, mas bien era parte de ese medio laboral. El coro de voces de envidia que Icaza usa para describir a dichos burócratas demuestra que sus hipocresías y arribismos se enmascaran en diferentes motivos; sean éstos de escudo emocional, de solidaridad abierta y de crítica colectiva contra aquello que afectaba su estabilidad, abriendo formas de *teatralización pública picaresca* y expresando los miedos disfrazados. Esta faceta se narra en la obra de Icaza cuando el jefe de la oficina olfateó la envidia de sus subalternos por la designación de fiscalizador de Luis Alfonso, por lo que los retó

- Espero que todos estarán de acuerdo. ¿Cuál? ¿Cuál puede quejarse? - Que se levante [...] al primero que venga con reclamos le pulverizo [...] Como bueno, bueno [...] Como malo, !aaah!, !oooh! De inmediato la - básica ductabilidad entre la rebeldía y la humillación, entre el odio y el compañerismo, de quienes se hallan al capricho del

rostro del coro de burócratas - a punto de disparar su pobre veneno - [...] surgió la máscara de la disculpa babosa, inocente: “No [...] Yo no estoy enojado, señor, [...] Por el contrario [...] Míreme [...] Míreme cómo sonrío... Ji... Ji... Ji” “Entre blancos se entienden [...] Con usted donde quiera, como quiera [...]” “La decisión es genial [...]” “Él llegó como pariente del Gran Jefe [...] Es nuestra mejor palanca [...] Todos estamos contentos”¹¹⁹.

El *chulla* en medio de tanto vericuetos y con el objeto de sacar adelante todos sus planes picarescos de grandeza no se olvidó de sus sentimientos e invitó a Rosario Santacruz al baile del Círculo de las Embajadas, “un día, sin demostrar interés, con esa indiferencia elegante que a veces copiaba de las estampas antiguas”¹²⁰, ejerció *la libertad* que le permitía su soledad picaresca y su deseo permanente de actuar, para lo que consiguió con descaro y mentiras las invitaciones de la Cancillería, porque le ilusionaba no sentirse cholo y codearse con “Damas, Caballeros y con el Presidente de la República”¹²¹. Benítez asegura que la libertad y la acción en el pícaro es su característica fundamental para que se sienta vivo sin mayor objetivo; como si pudiera morir y volver a nacer cada día.

Las premuras por asistir al famoso baile le obligó a alquilar un frac, visitó a Contreritas dueño del almacén de disfraces, ya que requería de un modelo lord inglés, y para su damita un traje de princesa. Esta decisión resaltaba su deseo de olvidar su mestizaje y seguir usando su máscara de pícaro, por lo que Contreritas se burla de las intenciones de Luis Alfonso

Me parece ver a mi chulla, a nuestro chulla con faldones y cuello Duro [...] Eso está bien para algún pendejo, con plata que no ha dado todavía con el disfraz que le cuadre. Pero para usted [...] No Perdería el carácter, la gracia, la personalidad. Usted [...] no tiene derecho [...] - chilló Romero y Flores poniendo mala cara mientras pensaba:

¹¹⁹ Ibid. p. 126/127.

¹²⁰ Ibid. p. 61/62.

¹²¹ Ibid. p. 62.

“Puedo vestirme de cualquier cosa, carajo. Soy un caballero. ¿Qué es eso de chulla? Maricón”¹²².

El alquiler del frac que envolvía de manera sugerente la farsa del *chulla* por esconder su origen ancestral y desvirtuar su nacionalidad ecuatoriana, hizo que Contreras le criticara por el uso de costumbres foráneas como elementos simbólicos de enajenación cultural

La mayoría piensa que lo importante es el detalle, el parapeto, el símbolo. De los reyes, la corona. De las princesas, los copetes y el armiño. De los santos, la aureola. De los héroes, los entorchados, los botones, las charreteras. De los sabios, de los poetas, de los artistas, los laureles, las medallas, los títulos¹²³.

Para Contreras la mujer pobre quería ser una niña rica y con su vestimenta pretendía copiar los figurines extranjeros, para contrarrestar esto, él mantenía en su pequeño museo de antigüedades la indumentaria con variedad regional, cultural y social del país

la chola de follones de bayetilla, de blusa de raso y encaje, de pabito en las trenzas, de pañolón a cuadros - cocinera, sirvienta, guaricha, vendedora en el mercado - el cholo campesino de zamarros lanudos, de poncho fino, de bufanda al cuello - mayordomo, arriero, partidario, escribiente de latifundio; el indio ciudadano de alpargatas de cabuya, de cotona, de pantalones de liencillo, de poncho mugriento, de sombrero de lana endurecida a golpes - peón de aseo público, albañil, cargador -; la beata de larga saya, de fúnebre manta - chismes enlutados, fanatismo neurálgico, prejuicios en conserva.-; el futre [...] la chistera verdosa y la levita raída de Majestad y Pobreza, zapatos ridículos, unos pantalones remendados, un cuello de celuloide y un pañuelo sucio¹²⁴.

La vestimenta nacional no tenía importancia para el *chulla*, él estaba empeñado en el disfraz de la noche para la ceremonia del Baile del Círculo para ejercer la

¹²² Ibid. p. 64.

¹²³ Ibid. p. 66.

¹²⁴ Ibid. p. 67.

teatralización de su máscara, como *el secreto de su trampa picaresca*, y el escenario de esta actuación terminó cuando

se ajaron los vestidos [...] se desprendieron, se disvirtuaron - broma del maldito licor - por lo pliegues de los tules, de las sedas, de los encajes, del paño inglés [...] estridencia de carcajadas [...] caricias libidinosas, surgió el fondo real de aquellas gentes chifladas de nobleza, mostrando sus narices, sus hocicos, sus orejas - chagras con plata - cholos medio banquitos, indios amayordomados. Rodaban por los rincones [...] sólo su Excelencia se retiró a tiempo, antes de que su aliento empiece a oler a mayordomo, a cacique, a Taita Dios¹²⁵.

Y el *chulla* como personaje de toda novela picaresca continuó con su máscara puesta para *vivir por vivir*, ya que el pícaro como afirma Benítez no tiene una meta fija para dirigir su existencia, sino que se cierra a la manera de un anillo y rueda por el mundo aunque no sirva para nada. Estas reflexiones metafóricas se manifiestan, por ejemplo, cuando tenía que pagar el arriendo a su dueña de casa, Doña Encarnita. Luis Alfonso decide manejar su tragicomedia abusando y manoseando la hipocresía que el populacho tenía por lo *decente*: usa sus apellidos Romero y Flores para no pagar el arriendo y salir de su angustia económica, como buen pícaro existencial le dio a Encarnita

El retrato. El marco. El escudo [...], pensó el chulla con sonrisa de triunfo. Por chismes del vecindario y por lo que él mismo pudo comprobar algunas veces, sabía que mama Encarnita codiciaba en forma morbosa - contagio del beaterio gamonal - pergaminos de cualquier género [...] ¡Es un tesoro de la nobleza! [...] Aquí se encierra el certificado de nuestra aristocracia de la muy noble y leal ciudad de San Francisco de Quito [...] firmado por el Santo Padre y por el rey de España¹²⁶.

La mentira y la falsificación eran parte de su ser solitario, libre, esquizofrénico y clavado en el melodrama secreto de sus desequilibrios mintió varias veces:

¹²⁵ Ibid. p. 72.

¹²⁶ Ibid. p. 86/87.

sobre su matrimonio con Rosario Santacruz, se hizo pasar como pariente del Gran Jefe para ingresar a la burocracia. Su *perversión picaresca* le facilitó a falsear el cheque de su ex jefe y a escamotear a cinco pesquisas. Inclusive el *chulla* pidió ayuda a su amiga, la prostituta Bellahilacha, fingió ser Víctor Londoño poniéndose su ropa para evadir el apresamiento, que comenzó con la denuncia del afectado, dueño de la cristalería, Aurelio Cifuentes, y finalizó con la intervención del Jefe de Seguridad Pública de la alta jerarquía estatal hasta llegar al Presidente de la República. El *chulla* estaba acusado de cometer un *crimen* y de ser enemigo de “la paz de la República”¹²⁷. Los pesquisas conocían de la audacia y de la inmoralidad del *chulla* y lo vigilaban

hasta que caiga el joven, porque era más conocido que la ruda. Adefesio. - Ojo chiquito, vivo. Gran puñete -. Chivista como un diablo. Recién no más estaba encamotado con una vaga del barrio del Cebollar”¹²⁸.

Consideraban que el protagonista de la falsificación era un disociador, anárquico, un narcisista solitario que en medio de su amargura sabía cómo evadir la conflictuada realidad que le rodeaba. Sin embargo, estos agentes policiales portadores de la orden de raptar al *chulla*, apodados: el Palanqueta Buenaño, el Chaguarquero Tirán, el Mapagüira Durango, el Chaguarmishqui Robayo y el Sapo Benítez no estaban al margen de la amargura y de la rebeldía en contra de lo establecido por el blanco, tal es así que Icaza los perfila como renegados

sedimento de infancia delincuente, acholada crueldad en los impulsos, amargo sabor en las ideas, felina actitud de poca franqueza en las manos, mueca tiñosa en los labios, hielo de reptil

¹²⁷ Ibid. p. 148.

¹²⁸ Ibid. p. 150.

en las preguntas algo había en ellos de venganza inconfesable, como de pecado original, como de lucha íntima¹²⁹.

Esta tensión de emociones y fuerzas es parte de todos los marginales en la novela de Icaza. Vemos, por ejemplo, como el *chulla* se transforma mientras huye de la policía. Al fin, se metamorfosea de héroe falso en un antihéroe real, comienza a amar a su mujer, a querer el nacimiento de su hijo y a respetar a sus vecinos pobres

Ella tiene que parir. Parir como todas las mujeres [...] Tengo que ampararle [...] Guagua es de indio, de cholo [...] de caballero [...] ¿caballero?. No soy un cobarde [...] Soy un padre en peligro [...] ¹³⁰.

Luis Alfonso reflexionaba que su problema no era individual sino social; en el fondo estaba la venganza de doña Francisca, quien puso en movimiento a las fuerzas de la ley de la justicia. Mientras huía tuvo el tiempo vital para meditar que la humanidad debe seguir adelante sin menospreciar a los indios atrapados en la ciudad, a los niños vagabundos, a los que dormían al abrigo de un portal o a los petrificados por la vejez. Entendió, al fin, que se había convertido en un *disfraz* de la infamia de los de arriba, ya no se conformaba como estaban las cosas, igual que sus vecinos acusaba a los que tienen dinero por la languidez y la muerte de Rosario en el parto. Ahora, ya escuchaba la voz de los de abajo, que era su que demandaban que el *chulla* se haga un hombre de verdad.

Así se convirtió en el protagonista de la tragedia de todos: el *yo picaresco* resaltaba como nunca antes. No olvidó que Bellahilacha le ayudó con su amistad con el Jefe de Policía; que Victoria, la madre de Rosario, le exigía

¹²⁹ Ibid. p. 148.

¹³⁰ Ibid. p. 154/155.

hacerse un hombre sincero y que sus vecinos le demandaban el reconocimiento por su solidaridad. Ante el cadáver de su mujer declaró ya no ser el hombre de ayer: anuló al caballero y al lord inglés. Su estúpida vanidad ya no correría incansable y ciega tras bastardas formas

entre momias [...] Ante el ataúd de su mujer juró que nunca más estaría de acuerdo con sus viejos anhelos, con sus prosas intrascendentes, con su disfraz, con la vergüenza de mama Domitila, con el orgullo de Majestad y Pobreza¹³¹.

Con las acciones del *chulla* Icaza revela el alma social de los quiteños: los poderosos vinculaban el manejo del poder estatal con el enriquecimiento personal y la corrupción política; los humildes se debatían entre la pobreza social y el cuestionamiento de la injusticia de los ricachones. Benítez considera que la novela picaresca es personalista porque el diminuto héroe se erige en el centro de la acción y refleja todos los hechos de la obra como accesorios de tal manera que, a través de sus acciones todos contemplamos al mundo que nos rodea.

la forma autobiográfica, objeto de repetidas atenciones críticas. El protagonista es un ser absorbente que en primera persona acapara todo el interés del relato. El hablar de sí y para sí no es un fenómeno casual, sino que responde a la exigencia existencial de situar el “yo” en primer plano¹³².

Para terminar el análisis de las aventuras del *chulla* pícaro tomaré otro marco de referencia teórica que señala Bajtín en su obra *Teoría y estética de la novela*. Al referirse a la novela *Garagantúa y Pantagruel* de Rabelais recrea las “vecindades inesperadas [...] imprevistas [...] lógicas [...] y lingüísticas entre las

¹³¹ Ibid. p. 220/223.

¹³² Rafael, Benítez Claros, *Existencialismo y picaresca*, Madrid, Atenea, 1958, p. 33.

cosas y las ideas”¹³³, para recuperar la auténtica naturaleza de las cosas, a través del realismo fantástico. Esta construcción logra Bajtín asimilando el folklore de la antigüedad donde la *vecindad de las cosas* correspondía en mayor medida a su naturaleza y era ajena al falso convencionalismo y relaciona al cuerpo humano con la borrachera, la bebida, la comida, el sexo, entre otras.

En *El Chulla Romero y Flores* la borrachera es un síntoma de vergüenza y desconcierto; es una forma de escape y una forzada conciliación con el mundo para huir de los problemas y evitar las amarguras. El padre de Rosario Santacruz murió de un balazo en una disputa de militares borrachos. La agresiva borrachera involucró otra vez a Rosario cuando abandonó a su marido Reinaldo Monteverde y fue a vivir con el *chulla*; Monteverde embriagado le gritaba a Rosario que él era el único marido.

La euforia de la embriaguez atrapó, también, a Luis Alfonso, quien para ahuyentar su rabia y su depresión desequilibrante por la visita de Monteverde fue a la cantina del tuerto Sánchez para emborracharse con otros ebrios y prostitutas.

En el billar del trompudo Cañas todos los compinches de Luis Alfonso bebían por cualquier cosa; por el ascenso de un militar se embutían como barril sin fondo con coñac y cerveza. *El maldito licor* estaba en todas partes: la *gente decente* se emborrachó hasta el cansancio en el Baile de la Embajada.

La comida es otra de las *vecindades inesperadas* que construye la trama de la novela de Icaza. Mientras la clase alta consume caviar, pavo, canapés de

¹³³ Mijail, Bajtín, Op. Cit. p. 320.

anchoas, langostas a la mayonesa; la *gente común* come caldo de patas, aguacates y cazuelas de ají en fonduchos populares.

La relación con el cuerpo se manifiesta en varias expresiones. A los compañeros del *chulla* en la burocracia se los describe con piel requemada, bigotes alicaídos, altos, secos, boca de hocico de rata, dientes manchados, cejas cerdosas y lunares negros en la quijada, etc.,.

La brutal e insaciable unión carnal provocada por Reinaldo Monteverde contra Rosario en la noche de bodas, toma fuerza en la descripción cuando adquieren formas corporales. Al atropello lo califica como “un vértigo de bufidos y espasmos de macho, que provocan en Rosario un grito que le golpeaba en las sienes, en la garganta y en los puños”¹³⁴.

La ira de Luis Alfonso ante los gritos de Reinaldo Monteverde para ser atendido por Rosario la enfrenta usando una de las funciones corporales, relacionado estrictamente con la esfera sexual: le lanza un bacín de orinas a Monteverde para que se vaya del lugar.

El doloroso nacimiento del hijo de Rosario y Luis Alfonso se lo refleja, a través de la palabra sangre repetida dos veces, explicando el delicado estado corporal de la parturienta.

En la novela de Icaza la bebida, la comida y el sexo son rituales que colectivizan formas de pensamiento y de vida, estableciendo relaciones diversas de comunidades cerradas, sean estas de las clases altas o de los sectores populares. Estas conexiones exteriorizan el gusto de los poderosos por la comida extranjera, que les ubica como personas *exquisitas y cultas*. A la comida popular mas bien se la presenta como parte de la culinaria nacional,

¹³⁴ Jorge, Icaza, Op., Cit., p.48.

que fija una especie de actitud ritual hacia el alimento popular como una forma de ser de los pueblos.

En lo que se refiere al machismo y a la degeneración y libertinaje sexual, sea en la pareja o en los prostíbulos, respectivamente, se marca la grosería y la depravación de los instintos o maneras no convencionales de ganarse la vida.

Capítulo tres

3.1. Funciones de la hipertextualidad de la miniserie

La miniserie como un género audiovisual es un hecho textual y desempeña *diversas funciones*. Desde la función *cognitiva*, la edición de *El Chulla Romero y Flores* colabora con el reconocimiento del valor literario alternativo, con la interculturalidad mestiza y con el reconocimiento histórico ancestral del país que maneja Jorge Icaza en su obra.

Este serial establece una de las instancias de responsabilidad masiva de comunicación televisiva alterna que no es un referente ordinario en la programación televisiva ecuatoriana. Las adaptaciones ficcionales de literatura rompen o varían la rutina de emisión de enlatados violentos, consumistas, cuya ideología es explosiva y enajenante de la realidad nacional en sus variables culturales, sociales y políticas.

Si hablamos de la *función taxonómica* este serial televisivo literario señala la distinción del valor ficcional por sí mismo, ya que la literatura como creación poética permite que las verdades armadas desde su autonomía se conviertan en un instrumento de comprensión de las necesidades universales de desarrollo que todos tenemos, sea como productores o como telespectadores.

La *función iconológica* del género audiovisual subraya la simbología cultural y social de la producción televisiva. Con la edición de *El Chulla Romero y Flores* se tensiona el valor de nuestras tradiciones culturales identitarias urbanas, al resaltar al personaje histórico el *chulla quiteño* que nació a fines del siglo pasado y principios del presente en Quito, cuando se daban cambios políticos

profundos en el país como producto de la revolución liberal que varió la dirección estatal en el Ecuador.

La *función poética* de estas imágenes ficcionales televisivas recrea el Quito de los 30 en las contradicciones raciales y clasistas que se daban entre el indio, el cholo, el chagra y el longo por configurar un país menos agresivo y más respetuoso de la diversidad cultural del Ecuador.

La *función ideológica* de la miniserie populariza la problemática eterna del mestizaje en el país, que sobrevive como una daga conservadora de la herencia totalizadora de la colonización española, impidiéndonos relacionarnos positivamente con la globalización mundial, que demanda el respeto al otro con perspectivas de reconocimiento de las diferencias culturales.

La *función pragmática* induce a recrear en el destinatario un nuevo tipo de mensajes televisivos. Esta miniserie posibilita considerar a la difusión de la literatura clásica como un elemento favorecedor de nuevos imaginarios comunicacionales, y sirve, a la vez, para que los televidentes consuman su tiempo libre mientras se recrean y reflexionan sobre nuestras tradiciones culturales. Además, es una forma de invertir dinero y esfuerzos en productos de calidad exportable en el mercado de la industria cultural.

3.2. Historia del hipertexto de la miniserie

El guión de la miniserie *hipertextual* elaborada por los cubanos Chely Lima y León Serret mantiene la historia similar, casi en su totalidad, al *hipotexto novelístico* creado por Jorge Icaza. Genette al referirse a la historia *hipertextual* la califica de “*diégesis* o de universo espacial y temporal designado por el relato

[...] como un encadenamiento o [...] sucesión de acontecimiento y/o acciones”¹³⁵. En la medida que la diferencia del serial de *El Chulla Romero y Flores* con el *hipotexto* es mínima se da la *fidelidad diegética u homodiégesis* al conservar nombres, nacionalidad, sexo y pertenencia familiar de los personajes que desenvuelven en la sociedad quiteña urbana de los años treinta.

La diferencia de la *historia hipertextual* del guión literario con respecto al *hipotexto* varía el inicio; aparece la figura picaresca del Luis Alfonso Romero y Flores vistiéndose de manera minuciosa con su típico traje de *chulla* quiteño frente al espejo de su dormitorio. La cámara le proyecta los ojos en el espejo, acercándolo a un primerísimo plano cuando el personaje se manipula una espinilla. El *chulla* tose y carraspea varias veces y posteriormente se frota las botainas negras con un paño, y se coloca las yuntas en los puños blancos de la camisa, se acomoda una corbata y le añade un prendedor de pedrería vistosa. Luego, descuelga de la pared el terno de casimir oscuro, se unta en las manos vaselina, se peina el cabello y se arregla el bigote. Toma el sombrero negro y se coloca con elegancia e inmediatamente se acomoda el pañuelo en el bolsillo del terno. Con su mano derecha ubica un clavel rojo mustio en el ojal de la solapa. Y finalmente, se contempla el vestido y en su rostro aparece una discreta sonrisa de complacencia.

La historia, en lo posterior, continúa similar a la novela de Icaza. En las oficinas de la burocracia de la Oficina de Investigaciones Económicas aparece Luis Alfonso sentado en un escritorio afilando la punta de un lápiz, mientras sus compañeros de trabajo se mueven escurridizamente entre archivos fingiendo un trabajo esforzado. Ernesto Morejón Galindo, Director Jefe, le encarga al

¹³⁵ Gérard, Genette, Op., Cit.,p., 376.

chulla la tarea de fiscalizador, éste asume el cargo obedeciendo la autoritaria, piramidal y jerárquica orden burocrática con la tarea de eliminar a los fraudulentos evasores de impuestos por comportarse como pícaros poderosos: banqueros, latifundistas y frailes. El *chulla* posee las *extraordinarias* para detener la corrupción y no se detiene, a pesar de que cuenta con las envidias y desprecios de sus compañeros que sufren la marginación de un trabajo tan prestigioso.

El *chulla* continúa con su trabajo y va en búsqueda del candidato a la Presidencial de la República Ramiro Paredes y Nieto para arreglar cuentas, su Ayudante General le informa que el político al ser un patriota y un hombre universal no puede dar cuenta de su contabilidad. Esta tarea la realiza sólo su mujer, Francisca Montes y Ayala, perteneciente a una gran familia. Luis Alfonso preocupado por conocer datos sobre Paredes y Nieto visita a su amigo Guachicola en la mondonguería, y luego se dirige a la casa de Francisca, la que aconseja al *chulla* que mejor piense en su futuro y se integre a su círculo de amigos decentes y poderosos. Luis Alfonso asiste a la reunión y es presentado como hijo de Miguel Romero y Flores, hombre muy querido y despreciado, a la vez, por el sector adinerado al que pertenece Francisca por haberse unido a una indígena del servicio doméstico, Domitila - madre del *chullita* -. Este desprecio espanta al protagonista que veía en su padre, conocido como Majestad y Pobreza, caballerosidad y nobleza, y ante su angustia de marginal sólo le sale un grito ahogado: "soy el fiscalizador" y le dan ganas de huir del lugar. Se dirige al centro del Quito colonial e interioriza el reclamo de su madre acusando a su padre de impedir que le abran su pecho para mirar su acholamiento.

Posteriormente, en la trama televisiva el personaje Encarnita, dueña de la casa donde vive Luis Alfonso, le cobra el arriendo de los cuatro meses que le adeuda, pero él conector de su interés por lo aristocrático le da un retrato a cambio del dinero mintiéndole que es una herencia de su familia aristocrática. Este trueque recibe el rechazo de su padre, quien le acusa de entregar su nombre. La picaresca del *chulla* no se queda allí, le saca a la dueña de casa ciento cuarenta sucres para viajar a Guayaquil al supuesto entierro de su tío aristocrático del que recibirá una herencia de cinco millones de sucres, con la que podrá pagar lo adeudado.

El *chulla* pendenciero y borrachín luego de ser expulsado del prostíbulo de Bellahilacha escucha una música que proviene del balcón de la viuda Camila Ramírez y entra presentándose como un Romero y Flores. En la fiesta, Luis Alfonso conoce a Rosario y la enamora; ella se fascina con él aunque sigue temerosa que la gente crea que es una mujer corrompida por haberse separado recientemente de su marido Reinaldo Monteverde.

Por medio de dos disolvencias - flash back - Rosario recuerda su noviazgo y la noche de bodas cuando fue ultrajada sexualmente por su esposo. Luego, la imagen acerca al *chulla* y a Rosario conversando sobre su matrimonio, situación que es interrumpida por Victoria, madre de Rosario, quien desea salir de la fiesta. Luis Alfonso también abandona el lugar con un abrigo plomo que no le pertenece, y al salir le asaltan a sus recuerdos la imagen de Majestad y Pobreza que le obliga a pensar en su porvenir y olvidarse de Rosario que sólo quiere un apellido y manutención.

Rosario sigue acosada por Reinaldo Monteverde y por el miedo de su madre de las murmuraciones de la gente sobre su ruptura matrimonial sin embargo,

acepta asistir con el *chulla* al Baile de Círculo, cuyas invitaciones consiguió Luis Alfonso en forma fraudulentamente en la Cancillería. Para ir a este evento social el protagonista se dirige a la casa de disfraces de Contreras para alquilar su frac y el vestido de Rosario, pagando los alquileres con el abrigo plomo que tomó como suyo en la casa de Camila Ramírez. Posteriormente, Encarnita le encara al *chulla* la mentirilla del tío muerto, pero él la conmueve contándole su asistencia al baile de las embajadas donde estará el Presidente de la República y lo mejorcito de la ciudad.

A la salida del baile Luis Alfonso se va con Rosario a pasar la noche en un hotelucho, hecho que provoca en Rosario felicidad y amor. Por esta conducta su madre le acusa de carishina y corrompida. Los remordimiento del protagonista no le dejan en paz: asoma nuevamente su padre interponiéndose en la relación con Rosario, sólo su madre le apoya. El *chulla* ante tanto enfrentamiento decide dejar a Rosario, pero ella lo impide, y termina conviviendo con ella en la casa de Encarnita y la presenta como su legítima esposa.

Cuando Luis Alfonso y Rosario vivían juntos reciben la visita Reinaldo Monteverde en estado de embriaguez, situación que enoja al *chulla* por lo que le lanza un bacín de orinas para que se ahuyente, y termina emborrachándose para huir momentáneamente de este conflicto. Esta reacción es aplaudida por su padre y rechazada compasivamente por su madre.

Mientras el *chulla* está en la calle Encarnita irrumpe, como siempre, en el cuarto para cobrarle el arriendo a Rosario, ella le informa que su marido no está. Al regreso, Luis Alfonso se entera del embarazo de Rosario y no lo acepta, y recibe como era de esperarse el apoyo de su padre y los reclamos de

su madre, quien, al final, hace cambiar de criterio a su hijo. Esta decisión le obliga a conseguir un trabajo, por lo que chantajea a su amigo Guachicola para que palanquee su ingreso a la burocracia.

Posteriormente, a la edición de estas imágenes el *hipertexto* describe la entrada de Luis Alfonso a la Oficina de Investigaciones y su despido como burócrata por haber denunciado a un importante candidato presidencial. El no acepta esta injusticia y acude a denunciar a la prensa pero no encuentra respuesta, y como necesita dinero falsifica un cheque de su ex jefe y saca dinero a cambio. El comerciante defraudado le denuncia a la policía y es perseguido por cinco agentes. Esto sucede mientras Rosario comienza su labor de parto y es asistida por los vecinos de la casona, quienes ante la gravedad de la parturienta recolectan dinero y llaman a un médico, pero ya es demasiado tarde, Rosario ha sangrado tanto que muere y sólo su hijo queda con vida. En otras imágenes se ve que en la huida el *chulla* de la policía recibe el apoyo moral de sus padres y la ayuda material de la prostituta Bellahilacha, quien engaña a los pesquisas disfrazando a Víctor Londoño con la ropa del *chulla*. En el desenlace Luis Alfonso llega antes de la muerte de su mujer y recibe los reproches de Victoria, la madre de Rosario, y a partir de ese instante el *chulla* pide a sus padres que le dejen hacer su vida como un ser común sin manías de grandeza para amar y cuidar a su hijo.

3.3. Adaptación: modo, tiempo y voz

La adaptación del serial supone crear *un sujeto empírico de enunciación* identificado, a través del *modo, la voz y el tiempo* narrativos. La miniserie *El*

Chulla Romero y Flores de Centauroproducciones al ser una imitación seria, producto de la transformación del *modo* narrativo del *hipotexto* al modo dramático del *hipertexto* crea lo que Genette denomina la *transmodalización intermodal*. Este cambio de *modo* en las adaptaciones desde Platón y Aristóteles afecta la forma de representación de una obra literaria, ya que se refiere al carácter factual o ficcional del relato y por lo tanto a un punto de divergencia narratológica.

En el caso de *El Chulla Romero y Flores* la *transmodalización* al ser una *imitación* con un *régimen serio* Genette la clasifica según temas y estilos. En lo referente al tema es *noble*, ya que toma el *punto de vista* o la *voz narrativa* del protagonista *chulla quiteño* relatando la historicidad de un sujeto tradicional y esquizofrénico que debate su identidad entre la urbe y el campo, entre lo indígena y lo hispánico. En el estilo la obra mantiene también lo de *noble*; Genette define al *estilo* como una marca de creación que el pensamiento del escritor ha invertido en la realidad (definición proustiana) como una inteligencia incorporada a la materia para encontrar la homogeneidad sustancial de la visión de las cosas. El concepto de *nobleza* de la transformación se da, en general, porque la novela adaptada a la miniserie es una de las ficciones mestizas, modernas y urbanas de mayor alcance porque narra la interculturalidad de las clases medias y populares urbanas de un país atravesado por relaciones sociales conflictivas que pugnan por jerarquías de poder impidiendo una convivencia diferenciada y armónica a la vez.

La expresión del mestizaje de la obra adaptada a televisión se conserva fundamentalmente en el caso del habla, en el uso del lenguaje español acompañado de quichuismos que son visibles en algunos personajes.

Encarnita, la arrendataria de la casa donde vive el *chulla*, y Camila, dueña de la casa donde el *chulla* se conoció con Rosario, terminan las frases de sus diálogos con la exclamación *pes*. Victoria trata a su hija Rosario de *carishina* por haber abandonado a su esposo legítimo ante Dios y la ley Reinaldo Monteverde y mantener una relación de amante con el *chulla* Romero y Flores. El coro polifónico que se forma con las vecinas de la casa, donde vive Luis Alfonso Romero y Flores en el momento que Rosario da a luz a su hijo, es teatral y absolutamente mestizo; usan la exclamación *pes*, las palabras quichuas *carishina* y *guagua*. Se conserva el nombre quichua de *Cholintongo*, amigo de juega del *chulla* y los apodos quichuas de los polizontes, que persiguen al *chulla* por haber falsificado el cheque de su ex jefe, *Chaguarquero* y *Mapahuira*.

Para Genette la temporalidad del relato se refiere al modo de regulación de la información narrativa en la trama y a la elección de la instancia narrativa en sí misma. La *representación* que es una característica del serial obliga a abreviar la duración de la acción con los fundidos, las disolvencias y las anacronías (lapso del tiempo que salta hacia delante o atrás), sean estas *analepsis* o *flashback* (tiempo pasado) o *prolepsis* o *flashforward* (tiempo futuro).

La reproducción temporal como un registro efectivo de la transformación del *hipotexto* al *hipertexto* permite que el espectador perciba las variaciones visuales con cambios establecidos por las relaciones entre la historia y el discurso canalizadas, a través del orden y la duración.

3.3.1. Orden temporal del relato hipertextual

El orden del relato no es absoluto, sino que se somete al albedrío del *hipertexto* disponiendo los acontecimientos de la historia del *hipotexto* a su gusto y con un carácter autónomo.

Veamos este orden en el guión literario transtextualizado:

El *hipertexto* similar al *hipotexto* no comienza con una historia ordenada cronológicamente, sino *in medias res*. Vemos a Luis Alfonso Romero y Flores vistiéndose con su traje tradicional de *chulla* quiteño copiado de un lord inglés dirigiéndose a su empleo burocrático conseguido por el chantaje a su amigo Guachicola. Estas escenas se conectan, posteriormente, con el capítulo cuarto en la escena dos, donde Guachicola en su mondonguería le propone al *chulla* pagarle 100 sucres por cien firmas falsas, pero él ya no acepta más chauchitas, sino que demanda un empleo en la Oficina de Investigaciones Económicas, porque Guachicola es parte del jurado calificador que decide una nueva vacante ya que el *chulla* necesita trabajar para mantener a su hijo que está por nacer.

El *segundo flask back* o *analepsis*, en el capítulo uno, se vislumbra el barrio pobre y marginado donde vive Luis Alfonso. A su mísero cuartucho entra Encarnita a cobrarle el arriendo atrasado por cuatro meses, a cambio el *chulla* le da un retrato engañándola que es un tesoro de caballero de su familia aristocrática.

En la *tercera analepsis* se ve a Rosario Santacruz con su novio Reinaldo Monteverde en su casa en el pedido de mano para su matrimonio y a Victoria,

madre de Rosario, sirviendo un licor a los novios para que brinden por el futuro matrimonio.

La *cuarta analepsis* se da en la cama matrimonial de Rosario y Reinaldo cuando éste la viola en la noche de bodas, y ella desgarrada en su cuerpo y en su alma despotrica el haberse unido a un machista vulgar y agresivo.

En la *quinta analepsis* Rosario recuerda el rencor que siente contra su marido por haberla ultrajado en la noche de bodas, y le dice que no le importa que la señalen como carishina por su decisión de romper la relación matrimonial.

A parte de las *anacronías* se puede hablar de *relatos anacrónicos* en aquellos casos que sea imposible dilucidar la relación cronológica entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Las apariciones de Majestad y Pobreza, padre de Luis Alfonso, y de su madre Domitila se adecuan a este tipo de orden temporal, porque circulan en todos los momentos de la historia conflictiva del *chulla* Romero y Flores balanceándolo entre su pasado, su presente y su futuro. Sus padres, frecuentemente, le recuerdan que sus raíces son indígenas e hispánicas, a la vez, y le obligan a pensar en sus vida presente, pasada y en su porvenir. Estos relatos se funden entre la *analepsis* y la *prolepsis*, veamos:

La india Domitila aparece cuando Luis Alfonso sale desconsolado de la reunión que tuvo en casa de Francisca Montes y Ayala, porque le recordaron su ancestro indígena, dándole ánimo para que no sufra del desprecio que recibió por ser su hijo. Le pide que no le desconozca ni la maltrate, que no se olvide que cuando él era niño su padre lo despreciaba y quería que no lo tuviera. Majestad y Pobreza, por su parte, le recuerda que es la culpa de Domitila que él tenga un viscoso acholamiento.

En otro *relato anacrónico* el *chulla* rememora los besos de Rosario en la fiesta de la casa de Camila, donde cayó por casualidad, en ese instante se asoma Majestad y Pobreza para aclararle que no le conviene a un caballero como él acercarse a una hembra sin dote.

Posteriormente, Majestad y Pobreza anima a su hijo a jugar y crecer como lo hace toda la “gente decente” que asiste al Baile del Círculo, porque es un Romero y Flores, lo que obliga al *chulla* a conseguir fraudulentamente las invitaciones para la reunión de la élite capitalina.

Mama Domitila alienta al *chulla* a continuar con Rosario, mientras su padre le insta a dejarla porque las chullitas son sólo para pasar el tiempo. Luis Alfonso cede ante el acoso de su padre y decide terminar con la relación amorosa con Rosario.

La intervención permanente de los padres de Luis Alfonso se vuelven perniciosas y debilitan constante el espíritu autónomo del *chulla*, quien teme que su unión con la mujer que quiere sea parte de su desgracia en el futuro.

En otra imagen vemos que cuando Luis Alfonso se une a Rosario recibe las insistentes amenazas del ex marido de su mujer, ya que éste va a buscarla y a gritarle que ella es suya ante la ley y ante Dios. Ante este desengaño del *chulla* Majestad y Pobreza le alienta en su decisión de dejarla, mientras Mama Domitila le ruega que la quiera y que no la deje sola porque es una buena mujer.

Posteriormente, Majestad y Pobreza le obliga a su hijo a no aceptar el embarazo de Rosario porque es un bastardo y desgraciará su vida, Mama Domitila le suplica que acepte la paternidad, porque así vino él, a pesar de la mala voluntad de su padre.

Luis Alfonso al desempeñarse como fiscalizador e investigar los fraudes de Nicolás Pares y Nieto le proponen pagarle a cambio de su silencio, él se resiste a aceptar el dinero por decencia y pelea porque se haga justicia. Esta decisión recibe apoyo de su padre, pero Domitila le recomienda que acepte y corra como un longo antes de que el patroncito se arrepienta.

Sólo una vez estuvieron los padres de acuerdo, sucedió cuando el *chulla* fue acusado por un comerciante de defalcicar un cheque y huyó de la persecución de la policía. Majestad y Pobreza y Domitila le apoyaron moralmente y le sugirieron que en su huida baje por la quebrada para que no lo atrapen.

Después de la muerte de Rosario Majestad y Pobreza le pide que no se sienta culpable y Mama Domitila le consuela diciéndole que ella murió tranquila como una buena mujer por lo que él no debe sufrir.

3.3.2. Duración temporal del hipertexto

Para Genette la duración temporal es una relación que existe entre el tiempo que toma leer un libro y la duración del tiempo de la historia. A este concepto lo sustituyó por el de *velocidad del relato*. En el serial televisivo la relación entre tiempo representado y el tiempo diegético se la conoce, también, como *sumario*; en el sentido que permite observar el desarrollo de la conciencia del *chulla* sobre su vida, lo que no impide que el punto de referencia de la duración del tiempo resida en la historia.

La *elipsis* es una expresión de la duración temporal que implica la eliminación de una parte más o menos ampliada de la historia que clausura el tiempo del relato, y que es útil para los fines de la economía narrativa.

En el guión vemos las siguientes *elipses* relatoras que comprimen parte de la actividad del *chulla* en la historia:

En la denuncia a la prensa de la evasión de impuestos del candidato presidencial Ramiro Paredes y Nieto, luego de ser despedido de la burocracia por fiscalizar tal fraude. Luis Alfonso revisa por varios días el periódico para leer la denuncia fraudulenta, pero no la encuentra; la prensa nunca la publicó. Esta *elipsis* es parte de la evolución del personaje que se encamina hacia su cambio de personalidad cuando logra entender la manipulación y la hipocresía existentes en la política y en la prensa.

3.3.3. Voz narrativa hipertextual

La distancia que el narrador adopta sobre los acontecimientos narrados puede canalizarse mediante la elección (o no) de un *punto de vista* restrictivo que dictamine de entrada el saber del narrador sobre la historia de los personajes. Genette, en *Figuras III*, nos remite a la *República* de Platón cuando establece una distinción entre diégesis y mímesis¹³⁶. En la primera el autor habla en su propio nombre, mientras que en la segunda al lector se le ofrece la ilusión que el narrador es otro, diferente del autor. En la diégesis se da mayor importancia al informador en detrimento de la información; en la mímesis los términos se invierten.

Uno de los puntos claves del comentario de la miniserie gira en torno al concepto del *punto de vista*, que hace referencia a los modos de producción del discurso en la acción de los personajes del relato. Toda imagen del serial tiene

¹³⁶ Gérard, Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 46.

un *punto de vista* intencional que refleja los sentidos de la obra. Genette al *punto de vista* lo afrancesa y lo denomina *focalización* (*Palimpsestos*: 366), cuyo valor es relacionar el *saber narrativo* de los personajes, a través del relato, ya que para este autor no existen personajes *focalizados* o *focalizadores*; *sólo el relato es focalizado* y la *focalización* remite al narrador y a su compromiso con la historia.

La *focalización* - como dice García Jiménez en *Narrativa Audiovisual*¹³⁷ - es mediadora de lo perceptible y remite a los enunciados *yo veo / yo oigo* que proyectan una mirada privilegiada sobre la imagen discursiva.

La *tipología del narrador* del guión literario de la adaptación de *El Chulla Romero y Flores* se centra en la *focalización cero* manejada por Genette como una ausencia de perspectiva narrativa propia del narrador omnisciente y ubicuo del relato. Esta tipología permite conocer *todos los puntos de vista* posibles, ya que es una visión orientadora de la historia que no parte del *punto de vista* de la historia, sino que permite al lector asumir el relato desde su propio *punto de vista*. El punto de orientación está en el narrador que da fundamento y consistencia a la narración sin coincidir con ninguno de sus personajes, porque no forma parte activa del mundo que describe, ni asume la conciencia de ningún personaje, sino que se comporta como un demiurgo vigilante o como un espectador con sentido que conoce hasta los últimos secretos de las acciones de los personajes. Si comparamos con la concepción de Todorov la *focalización cero* sería como un *narrador que sabe más que el personaje*, y no se preocupa de mostrarnos cómo adquirió sus conocimientos. Su mirada

¹³⁷ Jesús, García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, España, Cátedra, 1993, p.246.

penetra en las paredes, en el cráneo de los personajes y entra en el mundo de sus pensamientos más recónditos.

En el plano de la voz *narrativa* los padres de Luis Alfonso Romero y Flores, Majestad y Pobreza y Domitila estarían en la categoría de lo *narratorio*. Este concepto se lo caracteriza no como a un lector concreto o ideal, tampoco se los puede denominar personajes propiamente dichos a pesar de que están presentes en la diégesis del relato. Según Genette se los puede configurar como alusiones y apelaciones del narrador, como si fueran seres de ficción dentro de otra ficción.

A Majestad y Pobreza y a Domitila se les asigna en el relato textos de gran valor autonómico, cuyas acciones influyen decididamente en la totalidad de la vida de su hijo, y por lo tanto en toda la obra, ya que el *chulla* Romero y Flores como personaje principal es el punto de partida de todas las acciones que se dan en el relato. Sus intervenciones en la narración se las puede clasificar como un *narratorio explícito*, al ser mencionados por el narrador cada vez que el *chulla* tiene conflictos emocionales y anímicos o cuando tiene que tomar decisiones radicales ante la vida.

3.3.3.1. Diálogos hipertextuales

Para García Jiménez los diálogos¹³⁸ en las miniserias contienen en el relato lo vivencial de las acciones de los personajes. Del teatro sólo toman la necesidad de acomodarse a los personajes. *El diálogo* al ser una *mímesis* se adecua a la diégesis narrativa favoreciendo a la acción. Los diálogos en las obras

¹³⁸ Ibid., p., 156.

dramáticas y audiovisuales, por su valor, están ubicados en el universo de las creencias, sentimientos, actitudes, valores y pautas de conducta a los que se remite el narrador y revelan los rasgos característicos de los personajes encargados de dar al lector una comprensión sobre la obra.

Los tipos de diálogos de la miniserie de *El Chulla Romero y Flores* son fundamentalmente *de escena*. Se encargan de informar los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes que remiten a *referentes lingüísticos* de la vida cotidiana: explotando el habla plebeya popular y reflejando las polifonías de la burocracia y de la vecindad del *chulla*. El diálogo visual introduce en la comunicación un juego paradójico de presencia y distancia que da lugar a la relación sintagmática de los planos que se convierten en la gran escuela de la mirada del espectador de las diferentes escenas relatoras de las acciones de los personajes.

Los diálogos de *razonamiento* del serial son aquellos que inspiran en otro cierto sentimiento o provocan cierta resolución. Esto podemos observar en aquellos que Ernesto Morejón y Galindo tiene con sus burócratas para someterlos a sus decisiones; en las sugerencias permanentes de Majestad y Pobreza y Domitila que mantienen con su hijo Luis Alfonso; en las apelaciones sobre el concepto de bienestar que Francisca Montes y Ayala pretende imponer al *chulla* si deja en paz a su marido Ramiro Paredes y Nieto en el asunto de la declaración de impuestos; en los diálogos mantenidos por Rosario con su madre Victoria para reaccione y no se divorcie de Reinaldo Monteverde, y en los razonamientos sobre el amor que siempre le manifiesta Rosario a Luis Alfonso.

3.3.3.2. *Monólogo hipertextuales*

El monólogo como expresión del relato mantiene en el discurso, en forma absoluta, el uso de la primera persona. Su equivalente literario latino es el *soliloquio*, conocido como un discurso que una persona dirige para sí mismo. En el *hipertexto* los monólogos del personaje *chulla* son *simples* y se realizan cuando el personaje se enfrenta al dilema de su mestizaje; en los instantes que polemiza con sus padres y refleja de manera simbólica diversa los conflictos culturales y raciales de la época relatada.

4. *Espacio del relato hipertextual*

El *espacio* como un componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia en relación con el personaje, el tiempo y la acción de la obra. La *ficcionalidad del espacio* crea la ilusión de la realidad. Garrido Domínguez, en *Texto Narrativo*¹³⁹, considera que el *espacio* funciona como una condición subjetiva de la intuición externa mientras recibe del tiempo un sentido interno. En la novela picaresca cuentan, considerablemente, los *espacios intimistas* del personaje, sus miserias presentes y su nostalgia por las ideas de sus ancestros. En esta medida tiene razón Bajtín al decir que el *espacio* es parte de la organización narrativa. En la adaptación de *El Chulla Romero y Flores* el *espacio dramático* valoriza al protagonista y da vida a los sujetos y objetos que le rodean, convirtiéndose en el centro de todas las acciones de los personajes de la obra.

¹³⁹ Antonio, Garrido Domínguez, Op. Cit., p., 210.

El *espacio* en el guión literario de *El Chulla Romero y Flores* tiene diversas características. Según *la naturaleza los espacios exteriores* describen el centro colonial de Quito con *la finalidad* de completar lo dramático y dar realce a la acción de los personajes. Se rescata la arquitectura colonial cuando se mira al *chulla* pensando varias veces en sus ancestros indígenas, huyendo de los polizontes, enamorando a Rosario o llevándola hacia un hotelucho para amarla al salir del baile de las Embajadas.

En los *espacios interiores* se ve al *chulla* en su cuartucho en la casona de Encarnita, para entrar allí se desliza apoyando su espalda en las paredes de un corredor en penumbras de un barrio miserable. Pasa por varias puertas viejas y cerradas antes de llegar a su cuartucho. El ambiente es desordenado: hay una cama sin sábanas con una almohada destripada y sin funda; el espejo de cuerpo entero está manchado sin marcos; en el suelo aparece una silla coja; las paredes son viejas y hay agujeros en el cielo raso; la cama tiene pilares apolillados y palos viejos se apoyan en un rincón del lugar.

En otro espacio está el ambiente pequeño de la oficina de los burócratas con un aire de encerramiento, acumulado con escritorios antiguos de madera, cargado de papeles y máquinas mecánicas; los archivos están pegados a las paredes y no dejan espacio libre para el movimiento de los empleados que se deslizan por el lugar como sonámbulos sin un sentido real de lo dramático.

El despacho de Ramiro Paredes y Nieto es opresivo cuenta con un mobiliario anticuado y polvoriento, el óleo dinosáurico del político que se destaca en la pared del fondo cuelga sobre el escritorio y da un aire de abandono. En ese ambiente silencioso y alejado del mundo su empleado, el Ayudante General,

parece que es parte del mobiliario de la oficina, por su aspecto desalineado da la apariencia de no tener mayor actividad laboral.

La casa de Francisca Montes y Ayala es antigua; está decorada con muebles del siglo XVI, con cortinas largas y encajadas con colores vivos en la puerta y en las ventanas, exhibe lámparas barrocas y grandes, la iluminación es mínima y está abarrotada de adornos europeos barrocos.

El prostíbulo de Bellahilacha es un tugurio lamentable y pobre, cuenta con camas pequeñas cubiertas por sábanas y cobijas deshilachadas. La cantina del lugar es oscura y posee mesas viejas para la atención del licor a sus clientes.

El departamento de Camila Ramírez está ubicado en el segundo piso de una casa del Quito colonial, es mediano y exhibe un mobiliario modesto y bien cuidado.

La casa de disfraces de Contreritas es amplia, cuenta con dos pisos y con un pequeño museo de la vestimenta típica del país y de trajes extranjeros, que evocan una variedad cultural singular, propia de las sociedades donde se confunden simbólicamente las diversas ideologías y etnias de un país culturalmente conflictuado con sus ancestros indígenas y europeos.

La mondonguería de Guachicola es pobre, está abarrotada de mesitas despintadas donde sus clientes se sirven platos populares y se embuten traguitos como forma de desfogue y de diversión.

La *identificación espacial* del *hipertexto* cuenta con sitios históricos y geográficos que valorizan la arquitectura colonial del centro y del sur de la ciudad proyectando un Quito sureño olvidado, sucio y pobre.

En la característica de los *espacios* con sus *personajes*, hay situaciones íntimas como la agresión de Reinaldo Monteverde a su esposa Rosario en la

noche de bodas en un cuarto pequeño y oscuro, amoblado con una cama nueva y dos veladores de madera.

Los *espacios* que relatan *contactos personales* nos hacen mirar al *chulla* y a Rosario en la plazuela de San Marcos, amándose en sitios alejados de la ciudad o escondiéndose en la oscuridad de la noche en medio de la arquitectura colonial del centro de Quito.

En el *espacio público* están las oficinas de los burócratas, las calles y las plazas del centro histórico con sus viviendas y negocios comerciales. La panadería de Julio Batista y la cristalería de Aurelio Cifuentes son negocios de pequeños comerciantes adecuados para atender a clientes de barrios populares, abarrotados de diversas mercancías e iluminados con poca luz.

La *acción* con los espacios es de varios tipos:

- Convivenciales, se da entre los vecinos de la casa donde vive el *chulla* Romero y Flores, donde las personas habitan en cuartos pequeños, oscuros, pobres y comparten una habitación varias personas.
- Laborales, estas acciones están relacionadas con la oficina burocrática y con el despacho de Ramiro Paredes y Nieto.
- Domésticas, se da en el departamento arrendado de Victoria, ubicado en el centro de Quito, que es limpio, bien amoblado y cuenta con grandes ventanas y balcones y en el departamento de Camila Ramírez, ubicado en el segundo piso de una casona quiteña de los barrios populares.

En relación con el *tiempo*, el sesenta por ciento de los *espacios* son nocturnos, se desenvuelven en varias circunstancias. El *chulla* camina pensativo por el centro de la ciudad, huye perseguido por los pesquisas, enamora a Rosario, visita el prostíbulo de Bellahilacha, asiste al Baile de Círculo, etc.,

5. Falencias de la adaptación televisiva hipertextual

La adaptación de una novela soporta un trabajo de construcción imaginario de la historia y una recreación representativa del discurso que de fuerza a las acciones de los personajes. Esta consideración crítica de la puesta en escena de una obra *hipertextual de imitación seria* demanda observar logros y falencias.

La voz narrativa es difusa, ya que la segmentación que divide la linealidad del serial en unidades significativas: episodio, secuencia, plano y encuadre es recortada en forma abrupta hasta la mitad de la miniserie, rompiendo con la ilación de la imagen y devaluando la estética del montaje.

La recreación de los personajes del *hipotexto* es débil; no consigue profundizar sus caracteres dramáticos afectando las acciones narrativas por un exceso de teatralización de los actores, lo que desanima la captación dramática del telespectador del montaje de la obra adaptada.

Tal vez, estas características se dan porque en el país no existe aún una práctica organizada profesional que se involucre en montajes dramáticos televisivos que promocionen y creen productos culturales con difusión masiva.

Ernesto Morejón Galindo, Director Jefe de la Oficina de Investigaciones Económicas, es acartonado, gesticula con exageración su jerarquía burocrática sin reflejar la prosa gamonal que Icaza le proporciona en la novela.

Los empleados burocráticos no reproducen con fidelidad la cholería y la farsa petulante de no sentirse indios, ni expresan con plenitud su sentimiento de ser parte cómplice del poder político de los grupos dominantes.

Los primerísimos planos de Francisca Montes y Ayala, personaje representado por la actriz argentina Susana Pautasso, degeneran su actuación y no dramatizan su papel de mujer poderosa y adinerada, sino que le dan un toque vanal que en vez de agrandar su poder, la ridiculizan.

El *chulla* quiteño Alfonso Romero y Flores, representando por Pedro Saad Jr., no cumple con fuerza dramática su papel de héroe/antihéroe al ser un *personaje referencial*, redondo y convertirse en la clave de la hilación de la historia hipertextual. Su actuación no logra evocar la petulancia y la farsa; características fundamentales con las que Icaza describe al *chullita* en su obra.

Los fantasmagóricos padres de Luis Alfonso de la adaptación que aparecen en medio de los conflictos de conciencia del *chulla* deterioran el valor narrativo que dio el autor a estos recuerdos permanentes del protagonista. Tal vez, si se intentaba con analepsis, la fuerza espiritual de las vivencias ancestrales de Luis Alfonso Romero y Flores hubiese cobrado amplitud en la expresión del conflicto del mestizaje que sufría el *chulla quiteño*. Carmen Vicente, protagonista de Domitila, no recrea el dialecto indígena en sus representaciones, lo que desvaloriza sus ancestros lingüísticos.

Los personajes extras tampoco enriquecen la adaptación de una obra literaria reconocida como es *El Chulla Romero y Flores*; sus actuaciones no reflejan identidad con las acciones representadas. La actriz española Amaia Merino, quien interviene como Rosario Santacruz, no refleja en la actuación los conflictos esenciales de mujer maltratada por su marido y señalada por la sociedad como corrupta al aceptar convivir con un *chulla* sin porvenir.

Podemos deducir, entonces, que la adaptación no logra recrear con plenitud las estructuras mentales de una época que nacía hacia la modernización y era

capaz de procrear sujetos singulares como el tradicional *chulla*. El serial no alcanzó a expresar las diferentes facetas sociales y psicológicas de los personajes y sus ambientes para proyectar una visión humana, tradicional e histórica en su discurso. El *hipertexto* no jugó creativamente con la prolongación de los sentidos de la novela, lo que significa que la adaptación falló en la representación, que es un eje fundamental en el que giran los puntos claves del debate sobre la significación de las imágenes.

Las historias personales del *chulla* y de Rosario se acercan íntimamente sin mayor trascendencia. A Luis Alfonso, a su amigo Guachicola y a sus vecinos no se los conecta tampoco como seres participantes de mundos similares, a pesar de sus diferencias individuales. Las imágenes no expresan con nitidez la ligazón de los sectores populares pobres, con el fin de que el espectador asuma su punto de vista particular y perciba el sentido del realismo narrativo de la obra.

Las escenas de los burócratas, las prostitutas y los actores extras tampoco dan fuerza al discurso narrativo; se presentan como si fueran secuencias ajenas que impiden vislumbrar con integridad el relato urbano, mestizo y conflictivo de la época.

Podemos agregar sin embargo, que el espacio narrativo, el vestuario y el maquillaje si favorecen la imitación seria del *hipotexto*. Si hablamos desde los actos de comprensión del texto que manifiesta Wolfgang Iser, en *El acto de leer Teoría del efecto estético*, el serial cumplió en parte con el lector al presentarle el problema del mestizaje en el país. Si uno de los *horizontes de sentido* de la adaptación era romper con la cultura televisiva tradicional lo consiguió al demostrar que es posible realizar producciones nacionales serias.

La novela como la narrativa audiovisual son un reflejo, una traducción y una recreación estética de lo real, a través de la palabra y de la imagen. La lozanía del arte, finalmente, es contradecir al lector y ponerle en apuros reflexivos sobre su vida y la del mundo en que habita.

Conclusiones

Jorge Icaza al involucrarse en el teatro como creador y director inició la gran obra mestiza ecuatoriana *El Chulla Romero y Flores*, ya que experimentó con la humildad de los campesinos la prepotencia de los poderosos y el acholamiento de la mayoría de los sectores sociales imponiendo un teatro de vanguardia, que enojó al público quiteño amante del divertimento y a considerarse blanco y pseudoaristocratizante. El manejo de los actores y de la acción de los personajes dotaron al escritor de una visión aguda para hacer de su relato una arma del lenguaje popular identificador de nuestro mestizaje y portador de un giro literario en la novela ecuatoriana. Icaza solía decir que al usar las palabras del pueblo sintió que su literatura estaba salvada, porque ya no copiaba a los clásicos de moda ni reproducía una literatura arcaica.

La configuración de la novela mestiza y del lenguaje cholo que plantea Icaza, a través del personaje *chulla* quiteño se presenta como una metáfora simbólica literaria expresiva de una angustia de identidades contrapuestas. El crítico literario peruano Cornejo Polar considera que al descartar Icaza el uso del lenguaje modernista desechó la prosa nostálgica por la poesía e irrumpió con el quichua afectando a la vieja aristocracia terrateniente, dando impulso al habla popular, para recuperar los lenguaje subalternos, ciudadanos y abrir un espacio a la literatura alternativa, que evoca una comunidad imaginaria diversa en el país, ya que los sectores mestizos empobrecidos obviaban sus raíces indígenas y se escudaban en el cambio de su vestuario, en la adquisición de un lenguaje español como formas de sobrevivencia ciudadana, o se escudaban en funciones laborales estatales.

Es típico el caso del protagonista de la novela Luis Alfonso Romero y Flores, quien representa al *chulla quiteño*, quien es el resultado de sectores de mayor raigambre urbana de fines del siglo pasado y principios del presente que pugnó por diferenciarse de los chagras y de los longos provenientes del campo, para establecer relaciones con grupos de linaje en momentos de su ascenso a la burocracia. Estas circunstancias le mantuvieron al personaje, hasta el final, en medio del irreconciliable y paradójico diálogo de sus padres, el aristócrata Majestad y Pobreza y la indígena Domitila.

La picaresca del *chulla* es un síntoma de dolor e hipocresía, que enmascara su vergüenza de sentirse indio y provoca con su farsa la risa y la burla popular. Sociológicamente, el *chulla* es un trabajador manual o burócrata y aparenta ser un caballero aristocrático para esconder su ambivalencia mestiza urbana. El antropólogo Clifford Geertz analiza que la copresencia de varias culturas en un determinado contexto produce una farsa social o una confusión de lenguas. En el caso del *chulla* su comportamiento colectivamente estandarizado en Quito se da por la fijación, la acumulación y la transmisión en el mismo espacio/tiempo de experiencias adquiridas por una comunidad particular que lo constriñe y lo libera, a la vez.

La puesta en miniserie de *El Chulla Romero y Flores* significa para la comunicación audiovisual alternativa reconocer el valor literario, cultural y e histórico de la obra de Jorge Icaza e invoca a producir imágenes ficcionales con una visión creadora del país, que matice los imaginarios culturales y simbólicos de los telespectadores acostumbrados a consumir enlatados con violencia, sexo y poder sin mayor salida para la reflexión y la recreación sustitutas de un mundo alienado y globalizante.

La dolarización del país demanda de la producción televisiva más conciencia nacional y creatividad cultural, ya que si antes era caro producir algo de calidad exportable para que compita con la programación internacional, ahora la producción nacional y la compra de paquetes de series, películas y telenovelas representa para la televisión ecuatoriana una significativa inversión de 300 a 400 mil dólares más o menos. El precio de cada capítulo de telenovela, por ejemplo, oscila entre 600 y 1.200 dólares. Al parecer la crisis económica también ha afectado a la publicidad televisiva, ya que ha bajado en el orden del 50 por ciento.

Sin embargo, los costos no han sido, en nuestro país, la clave para no producir programas televisivos distintos, sino que la cusa está en la desvirtualización del valor comunicativo de la imagen para construir nuevos imaginarios culturales y simbólicos, que contagien el respeto a la historia, que reflexionen sobre el derecho de ser libres y de gozar del bienestar social que como individuos de una comunidad nos merecemos.

Bibliografía

- Acosta, Luis, *El lector y la Obra*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 323.
- Adoum, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, El Conejo, 1984, pp. 104.
- *Narradores ecuatorianos de los 30*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 683.
- Aguilar, Paúl y otros, *Enfoques y estudios históricos de Quito a través de la Historia*, Dirección de Planificación del Municipio de Quito, 1992, pp.162 -188.
- Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica,1993, 2da. ed., pp. 315.
- Anderson, Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, México, 1991, Fondo de Cultura Económica, pp. 519.
- Araujo, Diego, "Panorama del teatro ecuatoriano", *Cultura: revista del Banco Central del Ecuador*, (Quito), No. 5, (1979): pp. 94 -109.
- Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, W, M. Jackson Inc., 1953, pp. 340 - 367.
- Ayala M., Enrique, "La privatización de la cultura", diario *El Comercio*, (Quito), Sección A, (1997): p. 4.
- *La nueva Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1990, v. 15, p. 16.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 1993, pp.193.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus Humanidades,1991, pp. 519.
- Baldeli, Pío, *El cine y la obra literaria*, Habana, ICAIC, 1966, pp. 366.
- Barbero, Jesús Martín y Germán Rey, *Los ejercicios del ver Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, gedisa, 1999, pp. 157.

Barbero, Jesús Martín y Germán Rey, *Matrices Culturales de las telenovelas*, México, Centro Universitario de Investigaciones Sociales, s.f., pp. 137-196.

Barrera, Isaac, *Historia de literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, v. IV-V, pp. 233.

Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 222.

Benítez Claros, Rafael, *Existencialismo y Picaresca*, Madrid, Atenea, 1958, pp. 38.

Bergson, Henri, *La risa Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Biblioteca Contemporánea, pp.164.

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, pp. 282.

Bustos, Guillermo, *Enfoques y estudios históricos de Quito a través de la historia*, Quito, Tramasocial, 1992, pp. 163-188.

Chatman, Seymour, *Historia y discurso La estructura narrativa en la novela y en el cine*, España, Taurus Humanidades, pp. 299.

Olga, Caro, "La obra teatral de Jorge Icaza", Documento ponencia para Memorias de Jalla, Tucumán, 1995, pp. 334 - 343.

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, España, Cátedra, 1991, pp. 323.

Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Perú, Horizonte, 1994, pp. 245.

Corrales, Manuel, Jorge Icaza *Fronteras del relato indígena*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974, pp. 274.

Cueva, Agustín, *El proceso de dominación política en Ecuador*, Quito, Voluntad, 1973, pp.188.

..... *Lecturas y Rupturas*, Quito, Planeta, 1992, pp. 209.

..... *Literatura y Conciencia Histórica en América latina*, Quito, Planeta, 1993, pp. 167.

- *Nuestra Ambigüedad Cultural*, Quito, Universitaria, 1974, pp. 89.
- Descalzi, Ricardo y Renuad, Richard, *El Chulla Romero y Flores*, España, Fondo de Cultura Económica. 1996, pp. 322.
- Umberto Eco, "Indagación semiológica del mensaje televisivo", *Revista di Estetica del Instituto de Estética de la Universidad de Torino*, (Italia), fasc. mayo - agosto, (1996): pp. 51 - 58.
- *Lector in fábula*, Madrid, Lumen, 1987, pp. 345.
- Echeverría, Bolívar, comp. *Modernidad, Mestizaje Cultural, Ethos Barroco*, México, UNAM El Equilibrista, 1994, pp. 397.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Quito, Tramasocial, 1997, pp. 287.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 302.
- Chalupa, Federico, "El ideograma étnico y su representatividad narrativa en el Ecuador", Documento ponencia para Memorias de Jalla, Tucumán, 1997, pp. 325 -333.
- Fernández, María del Carmen, *El Realismo Abierto de Pablo Palacio En la Encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, pp. 489.
- Fernández Moreno, César, *América Latina en su Literatura*, México, 1992, pp. 494.
- Ferrandiz Alborz, Francisco, *El novelista hispanoamericano Jorge Icaza*, Quito, Aguilar, 1961, pp. 73.
- Flores Jaramillo, Renán, *Los Huracanes*, Madrid, Nacional, 1979, pp. 210.
- Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983, pp.180.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa Audiovisual*, España, Cátedra, 1993, pp. 422.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pp.122.

- *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 338.
- *Palimpsesto La literatura en segundo grado*, Madrid, Tauros, 1989, pp. 519.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 387.
- Giddens, Anthony, *El Estructuralismo, El Poste-Estructuralismo y la Producción de la Cultura*, Madrid, Alianza Universitaria, pp.254/289.
- Gimferrer, Pérez, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 153.
- González Requena, Jesús, *El discurso televisivo; espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 167.
- Guerra Cáceres, Alejandro, comp., *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995, pp.186.
- Gubern, Roman, *La mirada opulenta exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gill, 1987, pp. 426.
- Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesto en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, sf., pp. 300.
- Ibarra, Hernán, *Indios y cholos Orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*, Quito, El Conejo,1992, pp. 55.
- Icaza, Jorge, *El Chulla Romero y Flores*, Guayaquil, Clásicos Ariel, 1975, pp. 204.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, pp. 357.
- Kingman, Eduardo, comp., *Ciudad de Los Andes*, Quito, Abya-Yala, 1992, pp. 140 -156.
- Lasso, José. "La televisión en Ecuador", revista *Hoy testigo de la historia*, (Quito) (1997): pp. 144.

Maldonado, Niza - Fabre, *Americanismos indigenismos, neologismos y creación literaria en la obra de Jorge Icaza, Ecuador*, Abrapalabra, 1993, pp. 319.

Mytri, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, París, Edition Universitaires, t.2., 1963, pp. 426 - 465.

Moreano, Alejandro, *El escritor, la sociedad y el poder*, El Conejo, Hoy, Quito, 1983, pp.101 -132.

Murdock, Graham, *Fabricando Ficciones: elementos para el estudio de la producción de dramas televisivos*, Madrid, Universidad de Colima, sf., pp.67-93.

Ojeda, Enrique, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991, pp. 138.

Ortiz Arellano, Carlos, *Ecuador y sociedad y lenguaje*, Cuenca, Dep. de Difusión Cultural de Publicaciones, Ensayo 8, 1979, pp. 163.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 578.

Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, España, Cátedra, 1992, pp. 222.

Pérez, Galo René, *Pensamiento y literatura del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972, pp. 519.

Proaño, Ernesto, *Literatura ecuatoriana Galería Lírica de Ensayo y Relato*, Cuenca, El Tiempo, 1969, pp. 316.

Pozuelo Yvanco, José María, *La teoría del lenguaje literario*, España, Cátedra, 1989, pp. 267.

Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 401.

Renaud Richard, "Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa ecuatoriana anterior a El Chulla Romero y Flores (1958)", España, Fondo de Cultura Económica, pp.179 - 210.

Rodríguez Carucci, Alberto, "Discursos literarios y retórica del mestizaje", Documento ponencia de Memorias de Jalla, Tucumán, pp. 311 - 316.

Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, Guayaquil, Clásicos Ariel, sf., pp. 238.

Sánchez Parga, José y otros, *Identidad y sociedad*, Quito, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1992, pp.140.

Shaw, Donald, *Nueva narrativa Hispanoamericana*, Salamanca, Cátedra, 1992, pp. 247.

Zunzuneguri Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Universidad del País Vasco, 1989, pp. 261.

Silverstone, Roger, *Televisión y vida cotidiana*, Argentina, Amarrortu, 1994, pp.313.

Sommers, Joseph, *Literatura e Historia: las contradicciones ideológicas de la ficción indigenista*, Argentina, Amarrortu, 1994, pp. 39.

Tascón, Valentín y Fernando Soria, *Literatura y Sociedad en América Latina*, Salamanca, San Esteban, 1981, pp. 229 - 250.

Thompkins, Jane, *El lector en la historia: la cambiante naturaleza de la recepción literaria*, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1987, pp.155-185.

Trujillo, Paulina, "Arte o telebasura lo bueno, lo malo y lo feo", *revista Vistazo*, (Guayaquil) No. 763, (junio-10-99), pp: 28 - 32.

Vetrano, Anthony, *La problemática psicosocial y su correlación lingüística en la novela de Jorge Icaza*, España, Vagos S.A., 1974, pp. 154.

Vilches, Lorenzo, *La televisión Los efectos del bien y del mal*, México, Paidós, 1993, pp. 206.

Weber, Max, *Economía y Sociedad Esbozo de Sociología Comprensiva*, México, FCE, 1997, pp.1103.

Videos

El Chulla Romero y Flores, Centauroproducciones, Carl West y otros, color, serial, cuatro capítulos, Quito, Ecuavisa, 20H00,1995.