

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras

El chulla Romero y Flores
en la perspectiva de Bajtín

Susana Dávila

1996

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 ganancia económica potencial.

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

.....

Susana Dávila de Lombeyda
Quito, 9 de marzo de 1996

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras

El chulla Romero y Flores
en la perspectiva de Bajtín

Susana Dávila

Tutor: Dr. Fernando Tinajero

Quito, Ecuador
1996

Una de las obras más significativas de la literatura ecuatoriana del siglo XX es *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza. Sin embargo, la bibliografía crítica sobre esta novela es muy escasa y contrasta con la abundancia de estudios que se han dedicado a *Huasipungo*. Este hecho me lleva a pensar que los recursos teóricos empleados hasta ahora en el análisis de los textos literarios no han sido suficientes para descubrir la riqueza de una obra cuyo mayor logro es el descubrimiento de la dualidad escondida en la conciencia popular ecuatoriana.

El propósito de superar este escollo me ha llevado intentar un análisis de *El chulla Romero y Flores* desde la perspectiva teórica iniciada por Mijaíl Bajtín, cuya característica esencial es la apertura al contexto social que da vida a la novela. Nuevos conceptos teóricos, como los de cronotopo, polifonía, dialogismo y plurilinguismo permiten salir de los esquemas puramente formales en los que ha caído el estructuralismo, y descubrir los trasfondos del texto literario en cuyos repliegues anida la vida social con todas sus complejidades ideológicas.

La aplicación de estos conceptos al análisis de *El chulla Romero y Flores* me parece una demostración de la riqueza de posibilidades de esta nueva perspectiva teórica, ya que ha hecho posible ir más allá de los enunciados habituales sobre la falta de identidad de una clase social ecuatoriana, y descubrir nuevas implicaciones de una conciencia escindida que se manifiesta en todo el espectro de la vida social, desde el lenguaje cotidiano hasta las instituciones políticas y sociales.

**A mi madre,
Isabel Fernández de Dávila**

ÍNDICE

Introducción general.....	07
Primera parte	
APROXIMACIÓN A BAJTÍN	
I. El concepto de cronotopo.....	12
II. La novela polifónica.....	19
III. Plurilinguismo, bivocalidad, dialogismo.....	30
Segunda parte	
Lectura bajtiniana de	
<i>EL CHULLA ROMERO Y FLORES</i>	
Introducción.....	43
I. El protagonista: individuo concreto y expresión de un tipo social..	47
• Contexto histórico.....	49
• La imagen del hombre.....	55
II. La Conciencia Escindida.....	64
• La figura del protagonista.....	77
• Voz e ideología del narrador.....	81
• La imagen de la mujer.....	87
• El carnaval.....	93
• La ciudad.....	97
• Los lenguajes sociales.....	98
Conclusiones.....	108
Bibliografía.....	110
Anexo.....	113

EL CHULLA ROMERO Y FLORES EN LA PERSPECTIVA DE BAJTÍN

Introducción

No deja de ser extraño que *El chulla Romero y Flores* sea una obra muy poco estudiada. Frente a la bibliografía dedicada a *Huasipungo*, la que se refiere a *El chulla Romero y Flores* es mínima¹. Sin embargo, hay importantes críticos para quienes *El chulla Romero y Flores* es la mejor obra de Icaza. Agustín Cueva, por ejemplo, escribe que " *El chulla Romero y Flores* (1958), última obra publicada hasta ahora por Icaza, es una de sus novelas mejor logradas y, como las anteriores, vale por la acertada creación de ambientes sociales y personajes típicos, antes que por la invención argumental "²

Es probable que esta escasez de estudios sobre *El chulla Romero y Flores* se deba a la insuficiencia de los instrumentos teóricos que se han usado hasta ahora. El estructuralismo, que ha dominado durante los últimos treinta años los estudios literarios en el Ecuador, parecería no tener que decir mucho sobre una obra que en sus manos correría el riesgo de reducirse a caricatura. Cierto es que determinados análisis estructuralistas abren el camino hacia la

¹Conozco los siguientes estudios de la obra: Manuel Corrales Pascual, *El chulla quiteño en El chulla Romero y Flores*, en Mensajero, Quito, 973; Manuel Corrales Pascual, "Estudio Introductorio" en *El Chulla Romero y Flores*, Quito, Libresa (colección Antares), 1985; Agustín Cueva, "Jorge Icaza", y "En pos de la historicidad perdida" en *Lecturas y Rupturas*, Ecuador, Planeta, 1992; Hernán Rodríguez Castelo, " 'El chulla Romero y Flores', novela de plenitud" introducción a *El chulla Romero y Flores*, Ariel (clásicos Ariel # 37), sin fecha; Antonio Sacoto, "El chulla Romero y Flores" en *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Universidad de Cuenca, 3a. ed., 1992

²Agustín Cueva, "Jorge Icaza" en *Lecturas y rupturas*, Ecuador, Planeta, 1992. p.104

ideología de los personajes, pero suelen caer en la confusión entre esta última y la del propio analista. Pienso, por lo tanto, que una obra como *El chulla Romero y Flores* requiere ser examinada bajo otra luz, y me parece que ella puede ser la que proviene de la teoría de Bajtín. No se trata, entonces, de un intento de "modernizarse a saltos" como escribe Françoise Perus, ni caer en la frivolidad de utilizar un metalenguaje -sin haber estudiado la teoría correspondiente- para "sobrevivir de manera desordenada e improvisada y huyendo de un 'atraso' o un 'provincialismo' (sic) vergonzantes"³ No. Se trata de estudiar ciertos presupuestos teóricos que permitan introducirse de la manera más pertinente en el conflictivo e intenso mundo social que vive o sobrevive un texto fundamental en la narrativa ecuatoriana.

La primera parte de esta tesis está dedicada a la exposición abreviada de aquellas categorías elaboradas por Bajtín que considero útiles para el análisis que me propongo; la segunda contiene el análisis propiamente dicho.

³Françoise Perus, "El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Berkeley. Año XXI, N° 42, segundo semestre de 1995, p. 29

PRIMERA PARTE

APROXIMACIÓN A BAJTÍN

No se puede ingresar a la teoría bajtiniana sin hacer una diferenciación inicial entre dos líneas estilísticas sobre las cuales se ha desarrollado la novela, de acuerdo con las percepciones de Bajtín: la primera tiene que ver con la novela anterior al siglo XVIII, caracterizada por la homogeneidad lingüística y estilística, impuesta por el autor; la segunda iniciada por Rebeláis y Cervantes y desarrollada por Dostoievski, cuyo carácter está dominado por la heteroglosia y el rechazo del discurso monológico autoritario y único⁴.

La primera línea estilística intenta amalgamar los diferentes lenguajes sociales y sus puntos de vista, con un estilo único que no permite la interrupción de otros lenguajes. Todos los personajes emplean el mismo lenguaje, y, en consecuencia, *la heteroglosia⁵ está fuera de la novela*. Ejemplo de esta línea estilística son las narraciones épicas medievales, la novela histórica y sentimental de los siglos XVII y XVIII, y la obra de Tolstoi.

La segunda línea estilística, es la más ambiciosa y ocupa el mayor espacio en el análisis de Bajtín: se funda sobre el *plurilinguismo o heteroglosia*, puesto que permite el desarrollo del autor, el narrador y los personajes, cada uno de los cuales expresa un punto de vista distinto sobre el mundo y la sociedad. Además de las obras de los autores ya mencionados, ejemplifican esta línea estilística las

⁴Para la exposición de esta Primera Parte, he utilizado las obras de Bajtín en las siguientes ediciones: *The Dialogic Imagination* [DI], trad Carol Emerson y Michael Hosquist, Austin, University of Texas Press, 1992; *Problems of Dostoevsky's Poetics* [PDP], trad Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, Fifth printing, 1993. En francés: *Esthétique et théorie du roman* [ETR], trad Darta Olivier, France, Éditions Gallimard, 1978. En español: *Estética de la creación verbal*, [ECV] trad Tatiana Bubnova, México, Siglo veintiuno editores, 1979; *Problemas de la poética de Dostoievski* [PpD], trad Tatiana Bubnova, México, Fondo de cultura económica, 1986. Las siglas entre corchetes serán usadas en las citas como referencias, seguidas del número de página correspondiente.

novelas de pruebas y de aventuras, incluyendo las picarescas, así como las satíricas y las paródicas.⁶

Otro de los aspectos importantes de la teoría de Bajtín es la tesis de que *las categorías tradicionales poéticas y sus métodos no puedan manejar la especificidad literaria del género de la novela moderna*, es decir, la que corresponde a la segunda de las líneas estilísticas mencionadas. Esto significa que si bien la consideración del lenguaje poético, la individualidad lingüística, la imagen, el símbolo, el estilo poético, las categorías elaboradas y aplicadas por la estilística y lingüística y los procedimientos concretos aplicados a esas categorías, son válidos para el estudio de los géneros unilingües, no lo son para el estudio de la novela.

Para un mejor acercamiento a sus principales postulados, hemos de empezar estudiando dos conceptos extraordinariamente importantes y que no comulgan con la teoría aristotélica: el primero es el concepto de *cronotopo* que organiza o es el eje de la narrativa; el segundo es el de *polifonía*, que es una nueva categoría que permite el ingreso al mundo ideológico de los personajes. Continuaremos con el estudio del plurilingüismo que se refiere a la diversidad de tipos de discursos y de voces individuales dentro del lenguaje narrativo y terminaremos con una breve reflexión sobre el dialogismo es decir la interrelación de los sujetos parlantes.

⁵Heteroglosia y plurilingüismo son términos análogos

⁶ Martin Wallace, *Recent theories of narrative*. Cornell University Press. United States. 1987. p. 50

I. El concepto de cronotopo

Uno de los trabajos más complejos y ambiciosos escritos por Mijaíl Bajtín parecería ser el estudio del cronotopo. En realidad, el tratamiento de este tópico es extenso, con frecuentes repeticiones y digresiones, y está desarrollado básicamente en dos obras: en el texto *The Dialogic Imagination* y en el ensayo *The problem of Speech Genres*⁷.

El cronotopo no es un término original del léxico bajtiniano; es una categoría de la física de Einstein y tiene un lejano fundamento en la gnoseología kantiana.

Cronotopo, cuya traducción literal es *tiempo-espacio*, es en efecto un término científico que fue introducido por Einstein como parte de la teoría de la relatividad. Este es usado por Bajtín con un significado especial que se aparta del significado matemático. En realidad, el estudioso ruso toma prestado este término y lo incorpora a la crítica literaria como una metáfora. Lo que cuenta en la teoría literaria bajtiniana es el hecho de que expresa la inseparabilidad del tiempo y el espacio. Por otra parte, el cronotopo en tal concepción jamás está conceptualizado como objeto específico, sino que está articulado a diversas alternativas que hacen compleja su percepción.

En el ensayo "Forms of Time and of the Chronotope in the novel" que es parte de *The dialogic Imagination*, Bajtín argumenta sobre los grandes descubrimientos que ha hecho la literatura acerca de la relación de la gente y

⁷Las referencias de este último ensayo de Bajtín, que no ha sido posible consultarlo directamente, están tomadas del estudio hecho por Saul Morson y Carol Emerson,

los acontecimientos de tiempo y espacio. Esto es especialmente cierto en la novela, por la ventaja de su condensación y concreción comparada con otros géneros narrativos [DI, 250]. Muchas veces, dice Bajtín, es necesario para el lector examinar detenidamente las *posibilidades concretas* y muy detalladas que han sido planteadas por la literatura para poder entender la forma en que se *relaciona la gente con su mundo*. A esas diversas *posibilidades concretas* que pueden ser tomadas como *impulsos de vida* y como *estructuras ideológicas* de un género, Bajtín las llama cronotopos. No es sorprendente entonces, que exista tanta variedad de cronotopos y que la identificación de ellos en la novela contribuya a la comprensión de sus complejidades.

¿En qué consiste específicamente un cronotopo?

Kant concibe el tiempo y el espacio como categorías puras de la sensibilidad (es decir, el primer estadio o nivel de la conciencia), que constituyen las primeras formas de "ordenamiento" de la realidad en el proceso de conocimiento. Esto significa que para Kant, el tiempo y el espacio no existen objetivamente, sino que son una especie de "moldes" de la conciencia en los cuales toma forma la realidad exterior. Bajtín solo coincide con Kant en que el tiempo y el espacio son indispensables para el conocimiento, pero en lugar de considerarles como categorías trascendentales (es decir, como formas puras o *a priori* de la sensibilidad), los mira como formas de la realidad inmediata, es decir, como categorías objetivas del mundo exterior a la conciencia [DI, 85]. Además, *el punto crucial en la teoría de Bajtín es la afirmación de que el tiempo y el espacio varían de calidad de acuerdo con las diferentes actividades sociales y con las representaciones de esas actividades*.

"The Chronotope" en *Mijail Bajtín*, California: Stanford University Press, 1990. Ver anexo 2

Bajtín alude, por otra parte, a la teoría de Albert Einstein con el fin de extraer los elementos definitorios del concepto de cronotopo, es decir "tiempo y espacio", pero aclara que no intenta apropiarse del sentido científico del término, sino usarlo como "casi" una metáfora. Parecería un tanto descabellada esta presunción de Bajtín de usar un término como el de "cronotopo" que pertenece a la teoría de la relatividad e incorporarla dentro de los estudios literarios. Morson y Emerson, dicen al respecto que si bien podría ser un error aplicar todas las categorías del concepto de cronotopo de la teoría de la relatividad a lo literario, no se puede dejar de reconocer que las categorías de tiempo y espacio que son consideradas por la física tienen estrecha coincidencia con las que son usadas por Bajtín [Morson y Emerson, 367] Entre ellas, los citados autores mencionan las siguientes:

1. En sentido del tiempo y el espacio están intrínsecamente interconectados, constituyen un todo que solo admite ser separado en un intento de análisis abstracto, corriendo, sin embargo, el riesgo de llegar a distorsiones en la naturaleza del cronotopo analizado.
2. Tanto en la formulación de la teoría de la relatividad de Einstein como en la teoría literaria de Bajtín, se demuestra que existe una variedad de sentidos posibles de tiempo y espacio.
3. Los diferentes aspectos del mundo no pueden operar con el mismo cronotopo. Cada aspecto del mundo tiene un ritmo de tiempo y espacio diferentes que coexisten con otros.
4. Como resultado de lo anterior, existe una variedad de cronotopos que cambian en el transcurso del tiempo de acuerdo con las necesidades del momento y por tal razón ellos son *potencialmente históricos*. Este quizás es

el sentido del trabajo de Bajtín en el estudio llamado *Notes toward a Historical Poetics*.

5. Los cronotopos no están presentes visiblemente pero están en el campo de la narrativa. Según Bajtín, ellos no están representados en el mundo, sino que ellos son "el terreno esencial para mostrar y representar los hechos" [DI,250].

Es importante reconocer que tanto en la literatura como en cualquier otra expresión cultural, el tiempo es siempre histórico o biográfico, y el espacio es siempre social; de manera, que *el cronotopo de la cultura puede ser definido como un campo histórico, biográfico y de relaciones sociales*. Por otra parte, en la literatura y en el arte, las determinaciones espacio temporales son inseparables las unas de las otras, y siempre están matizadas emotiva y valorativamente. Además, el arte y la literatura están impregnados de valores cronotópicos de diferentes grados y volúmenes, y cada motivo o cada momento destacable de la obra artística, constituye un valor [DI, 243]

La literatura ofrece una multiplicidad de cronotopos; sin embargo, Bajtín jamás indica si existen cronotopos superiores o inferiores, pues a pesar de que reflexiona sobre cada uno de ellos en profundidad, jamás los categoría por su "calidad". Sin embargo, acepta en su estudio que algunos géneros (como a veces suele llamar a los cronotopos) se cumplen mejor que otros a la hora de "asimilar la historia real del tiempo y el espacio y la historia real de las personas en tal tiempo y espacio "[DI,84].

Se dice que la literatura es *heterocronotópica* [Morson y Emerson, 370] y que cada cronotopo ofrece una "*imagen del hombre*" que sugiere un concepto diferente de la historia y de la sociedad, y, además, proporciona otras

categorías esenciales para comprender a la cultura re-creada en la obra literaria. De manera que el estudio del cronotopo en la novela muestra un amplio mundo de implicaciones que se cruzan y dan diversos significados. Por otra parte, Bajtín advierte la posibilidad de encontrar que en una misma obra, los cronotopos se interpolan de manera que no solo enriquecen la creación artística sino el mundo de sus significados.

Podemos, entonces, afirmar, que hay una gran variedad y multiplicidad de cronotopos que difieren unos de otros por la manera en que cada uno de estos entiende o interpreta el contexto y lo relaciona con las acciones y los acontecimientos. No hay que olvidar que los contextos que operan en la novela están estructurados bajo premisas fundamentales de tiempo y espacio. Por otra parte, los cronotopos pueden cambiar en el tiempo -respondiendo a las necesidades del momento-, pues son potencialmente históricos; y finalmente, tanto en la vida de la sociedad como en la vida del individuo, los cronotopos compiten entre sí o están de acuerdo entre sí en su visión del mundo. En definitiva, la relación entre cronotopos es *dialógica*. Es evidente, entonces, que el cronotopo de cada género ofrece una "imagen del hombre", sugiere diferentes conceptos de la historia, de la sociedad, y de otras categorías esenciales para entender la cultura.

Bajtín entiende la narrativa como una estructura construida por una manera específica de conceptualizar las posibilidades de acción. Es como si cada "género"⁸ poseyera un *campo* que determinara los parámetros de los acontecimientos. Cada *campo* tiene una "fusión de los indicios espacio temporales en un todo consciente y concreto. El *tiempo* aquí se condensa, se

⁸ Bajtín usa el concepto de género con cierta ambigüedad. En ningún caso expresa el contenido del concepto aristotélico.

concentra y se hace artísticamente visible; el *espacio* en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia" [DI,84]

Estudiar ese *campo* poético espacio-temporal, es estudiar el cronotopo que nos ayudará a determinar la *imagen del hombre*, el proceso de la historia, y la dinámica de la sociedad; dicho en otras palabras, estudiar el campo poético permitirá conocer la más profunda y pertinente imagen del hombre, de las acciones, de los hechos, de la historia y de la sociedad.

El cronotopo, además, se manifiesta dentro de la novela como *eje organizador* de los principales hechos argumentales. En él se enlazan y desenlazan los nudos argumentales y se revisten de valor representativo. El cronotopo ofrece el terreno esencial para mostrar y representar los hechos, y precisamente gracias a la especial condensación y concreción de los rasgos de tiempo -del tiempo de vida humana, del tiempo histórico- en determinados sectores del espacio [DI, 250].

Para Bajtín cada cronotopo construye *una imagen diferente de la persona* y también ofrece *un concepto particular de la historia de la sociedad y la cultura*. Entiende la narrativa como si ésta estuviera moldeada por formas específicas de conceptualizar las posibilidades de acción. Como si cada "género" poseyera un campo específico que determina los parámetros de los acontecimientos que pueden ocurrir. Estudiar esos campos es estudiar los cronotopos.

Una vez desarrollado el concepto de cronotopo, la siguiente preocupación del estudioso ruso es la de incorporar esta teoría a la de la novela. En los ensayos *Discourse and the Novel* y *The prehistory of Novelist Discourse*, Bajtín concibe la novela como la poseedora del sentido más

complejo del lenguaje y un argumento sugestivo que posee también una amplia y compleja cosmovisión; y es el cronotopo, que articulado en el desarrollo de la novela, el que ofrece una imagen profunda de la gente, de las acciones, de los acontecimientos, de la historia y de la sociedad.

II. La novela polifónica

Originalmente, la noción de polifonía se refiere a una clase de composición musical en la cual se superponen simultáneamente dos o más voces que, "aunque perfectamente ligadas conservan su relativa independencia"...[...] y se caracterizan por "la igualdad de las voces: ninguna voz debe dominar, ninguna debe de servir de simple acompañamiento"⁹

Mijaíl Bajtín usó esta palabra como metáfora para oponer y caracterizar los dos tipos de novelas que se presentan dentro de la literatura desde sus perspectivas de análisis. La primera, la novela monológica, es la que se expresa en una sola voz, ya sea la del autor o bien de varios personajes. El segundo tipo de novela es el de la polifónica y se estructura sobre la base de un contrapunto artístico, es decir, varias voces que cantan un mismo tema de un modo diferente. La imagen de la polifonía marca los nuevos problemas que se plantean cuando "una obra rebasa los límites de una unidad monológica".

Según Bajtín, Dostoievski fue el creador de la novela polifónica; además, fue el fundador de un género novelesco fundamentalmente nuevo, y esa es la razón porque la obra de este escritor no puede ser estudiada bajo los cánones tradicionales de la literatura europea común. La novela polifónica, como tal, pudo aparecer gracias a que a Dostoievski vivió la época naciente del capitalismo ruso en la que la sociedad sufría una serie de contradicciones que eran percibidas de un modo diferente por los hombres y que jamás podían

⁹Milan Kundera, *El arte de la novela*, trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Barcelona, Tusquets, 1994. p. 89

constituirse en una sola conciencia, porque cada uno tenía su punto de vista personal sobre el mundo en el que le había tocado vivir.

The polyphonic novel could indeed have been realized only in the capitalist era. The most favorable soil for it was moreover precisely in Russia..... the contradictory nature of evolving social life, not fitting within the framework of a confident and calmly meditative monologic consciousness, was bound to appear particularly abrupt, and at the same time the individuality of those worlds, worlds thrown off their ideological balance and colliding with one another, was bound to be particularly full and vivid. In this way the objective preconditions were created for the multi-leveledness and multi-voicedness of the polyphonic novel.¹⁰

Ciertamente, solo dentro de una sociedad capitalista es donde los hombres pueden percibir el mundo de acuerdo con el estrato en el que están incorporados, de las facilidades e imposibilidades que una "sociedad anómala" les impone; es cuando los hombres son capaces de percibir la diferencia que existe en varios mundos arbitrariamente divididos, y donde serán capaces de sostener diferentes filosofías, horizontes y visiones del mundo.

Hay que señalar que la polifonía no es un atributo de todas las novelas, ni tampoco un sinónimo de heteroglosia. Hay que tener en cuenta y no confundir que cuando el estudioso ruso habla de polifonía, lo hace en términos del *diálogo en la novela*, de lo que se deduciría que no puede estudiarse fuera de ella.

An this dialogue -the "great dialogue" of the novel as a whole -takes place not in the past, but right now, that is in the real present of the creative process. This is no stenographer's report of a finished dialogue, from

¹⁰La novela polifónica tan sólo pudo realizarse en la época capitalista. El suelo más fértil, precisamente, se encontraba en Rusia dónde el capitalismo llegaba de una manera catastrófica ... En Rusia, la esencia contradictoria de una vida social en proceso de formación, que no calzaba en el marco de una conciencia monológica segura y contemplativa, hizo aparecer una frontera particularmente brusca, que enfrentaba, al mismo tiempo, a la individualidad de esos mundos apartados de su equilibrio ideológico y que una vez enfrentados, fue una barrera que apareció especialmente plena y clara. Con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces de la novela polifónica. [PDP, 18-19] (Todas las traducciones de las citas son mías)

from which the author as if in some higher decision-making position: that would have turned an authentic and unfinished dialogue into an objectivized and finalized *image dialogue*. of the sort usual for every monologic novel.¹¹

En su obra *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Bajtín discute constantemente las diferencias que existen entre la novela monológica y la novela polifónica. Dos criterios esenciales parecerían constituir la base de la novela polifónica: el primero tiene que ver con el sentido de la *verdad dialógica*, y el segundo, con *la posición especial del autor*.

Bajtín se preocupa en primer lugar por establecer la diferencia que existe entre la concepción de la *verdad* desde punto de vista de la novela monológica, y desde el punto de vista de la novela polifónica. Parecería, según este estudio, que el pensamiento moderno ha estado inmerso en el *falso concepto de una verdad monológica* que ha existido no solo en la literatura, sino también en la filosofía. La concepción monológica de la verdad está construida de dos elementos distintivos, la separación de los pensamientos y el sistema de pensamiento.

.... the separate thought, and a unified world of objects given rise to a system of thoughts. In the usual ideological approach, there exists separate thoughts, assertions, propositions that can by themselves be true or untrue, depending on their relationship to the subject and independent of the carrier to whom they belong.¹²

¹¹Y este diálogo -el "gran diálogo" de la novela en su totalidad- no se lleva a cabo en un pasado sino que se realiza ahora, es decir, en el presente de su proceso creador. No se trata de la transcripción literal de un diálogo *concluido*, ya rebasado por el autor y por encima del cual éste último se ubica actualmente como si se tratara de una posición suprema y decisiva; en tal caso, un diálogo auténtico e inconcluso se convertiría en una imagen objetivada y concluida del diálogo que es habitual en toda la novela monológica [PDP, 63]

¹² un pensamiento aislado y un sistema objetivo unitario de ideas. En una ideología común existen pensamientos, aseveraciones, postulados aislados que en si mismos pueden ser correctos o incorrectos, según la relación que se establezca con el sujeto, e independiente del portador a quien les pertenece [PDP, 93]

Desde esta perspectiva el pensamiento monológico describe el mundo en forma precisa y la formulación de tal concepción es tomada como *La Verdad*. Este tipo de proposición es autoritaria y una vez que está establecida toma una posición no cuestionable. La veracidad de su concepción se aleja entonces de la persona que lo enunció, y es repetida y aceptada por todos como "la verdad única"; lo que Bajtín llama como "*no-man's thoghts*" -*el pensamiento de nadie*-.

Este pensamiento, separado del hombre, gravita como todo un sistema de verdad monológica que debe ser interpretado como pensamiento de una conciencia única y autoritaria con la suficiente fuerza intelectual para ser aceptada.

El sentido de la verdad dialógica, por el contrario, se manifiesta como un hecho no terminado que existe sobre el umbral de muchas conciencias que interactúan. como una pluralidad de voces. Estas voces no pueden estar contenidas en una simple conciencia, como en el monologismo, pero coexisten como conciencias separadas, que es lo esencial para un verdadero diálogo. Podrían, estas voces, estar de acuerdo o desacuerdo, no importa, pero siempre estarán marcando su perspectiva diferente desde la cual ellas emiten su visión del mundo.

En una novela monológica, *la verdad del autor* está representada como *la verdad universal*; y *la verdad* que posee cada uno de los personajes está representada como *verdades de segundo tipo*. Más aún, en un trabajo monológico, cada *verdad* de los personajes debe ser medida en contra de la verdad sostenida por la ideología del autor. Los trabajos monológicos pueden manejar la posición y la ideología del autor de varias maneras, ya sea en la voz de uno de los personajes o en las voces de varios personajes. En otras

ocasiones no hay necesidad de una expresión explícita pues la *verdad del autor* podría estar inmersa en la estructura de la obra.

En contraste con la novela monológica, en el trabajo polifónico la ideología modeladora de la obra demanda que el autor cese de ejercer un control autoritario. De esta manera, la posición del autor es diferente y este es el segundo criterio para analizar la novela polifónica, es decir *el cambio de posición del autor* en la obra literaria.

La polifonía demanda un trabajo en el cual varias conciencias se unen como iguales y se articulan en diálogos. Los personajes son "no solo objetos del discurso autorial, pero también sujetos de su propio discurso con un significado directo, propio" [PDP, 7] El poder de la palabra que en la novela monológica pertenece solo al autor, en la novela polifónica es de muchas voces.

En la novela polifónica, la existencia de un solo autor que articule una pluralidad de voces y conciencias parecería ser un trabajo muy complejo. Para crear una novela polifónica, el autor debe ser capaz de confrontar a los personajes como sus iguales. Su propia ideología podría expresarse ya sea en uno de los personajes o en la voz del narrador mismo, pero siempre en un marco de igualdad. En resumen, el autor en la novela polifónica tiene que jugar dos roles en su trabajo; primero el rol de creador de un mundo en el cual se disparan diferentes puntos de vista en un diálogo; y, en un distinto rol: él mismo participar en el diálogo. En otras palabras, el autor mismo es uno de los interlocutores que participa en el gran diálogo que él ha creado. Los diálogos parecerían estar interrumpidos por las voces sociales pero jamás terminados.

Pero los personajes creados en este trabajo polifónico muy fácilmente se escapan del control del autor y hasta se muestran desafiantes respecto a él. La novela polifónica es por lo tanto caracterizada por "la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas" [PDP, 6]

La apreciación y la descripción de los personajes en una novela monológica es seriamente manipulada por el autor si la comparamos con la realidad. Después de todo, el autor es quien ha creado los personajes de los que no solo conoce su psicología sino hasta su destino. Ese conocimiento total del personaje se convierte en una suerte de "ventaja" que posee el autor y que hace imposible que tanto los personajes como él mismo -el autor- puedan sostener un diálogo como iguales.

Pero los diálogos reales, que la novela polifónica intenta re-crear, requieren de participantes que se encuentren en un mismo plano, cada uno de los cuales debe presentarse como un ser inconcluso con respecto al otro. Es decir, ninguno de ellos tiene un "exceso de conocimiento" de la esencia del otro. Solo de esa manera, el diálogo puede ser polifónico y abierto e inconcluso.

Como en la novela polifónica los personajes de la obra se encuentran siempre en el mismo plano con el autor y cada uno se muestra como un ser inacabado con respecto al otro, el autor debe renunciar a su "ventaja de conocimiento" de los personajes. Los personajes, entonces, devienen relativamente independientes y libres. Se dice que son "relativamente independientes" pues el autor para crear su trabajo debe tener para sí o retener para sí una cierta "ventaja", es decir un "exceso de conocimiento informativo

pragmático"[PDP, 72-73], como la llama Bajtín, y que es necesaria para el desarrollo de la trama. El autor, en realidad, crea un mundo en el cual los personajes inconclusos viven y se enfrentan con una serie de incidentes que tienen que resolver.

Otra "ventaja" que el autor tiene es aquella de poder nombrar a sus personajes, nombres que muchas veces se revelan como verdades dialógicas. En realidad, en una novela polifónica bien lograda, el autor explota el exceso de conocimiento, nominando a los personajes de acuerdo con el conocimiento previo que él posee de ellos. Los personajes en la obra y nosotros mismo en la vida real, también poseemos este tipo de ventaja y la utilizamos para llamar a nuestros conocidos por su sobrenombre que para un buen oidor o un buen lector tiene mucho significado. Bajtín no da un nombre especial a este tipo de ventaja.

This surplus is never used as an ambush, as a chance to sneak up and attack from behind. This is an open and honest surplus, dialogically revealed to the other person, a surplus expressed by the addressed and not by the secondhand word. Everything essential is dissolved in dialogue, positioned face to face¹³.

De acuerdo con Bajtín, el autor polifónico es sumamente activo al conceptualizar todas las personalidades de la novela, al crear todos escenarios apropiados para que se produzcan los diálogos abiertos y cerrados, al crear espacios que inviten a los personajes a hablar. Pero por otra parte, el autor puede expresar su punto de vista de la manera más variada. El puede participar en los diálogos de la novela, ya sea en la voz de uno de los personajes

¹³Esta ventaja nunca es usada como barrera, como una forma de burlarse o de atacar por detrás. Esta es una ventaja abierta y honesta, dialógicamente revelada por otra persona, una ventaja expresada por el nombrar (nominar) pero no por una segunda palabra. Todo lo esencial es resuelto en un diálogo, en una posición cara a cara. [PDP, 299]

personajes principales, o de los personajes secundarios quienes expresan de la más variada manera su ideología. Un autor polifónico, además, termina deliberadamente su novela en forma abierta de manera que invita al lector a trazar mentalmente formas para concluir la obra en un futuro que por ahora está ausente.

De acuerdo con lo anotado, leer a través del argumento parecería ser una forma equívoca de lectura que conduce a interpretar los diálogos como hechos del pasado o del futuro de la acción. Leer a través de la estructura de una novela parecería ser un trabajo bajo un mirada sincrónica de un hecho social, en la cual el argumento, los símbolos, y las resonancias están mecánicamente situadas en un lugar y circunstancia. Estos elementos están provistos de un tiempo pero no constituidos por el tiempo. Desde estas perspectivas este tipo de lectura y de novelas parecerían estar analizadas bajo las perspectivas de Jakobson para la poesía.

Pero la riqueza de la novela polifónica que estriba en la densidad de su espectro de posibilidades significativas dadas por el tiempo y el espacio, por los diálogos e imágenes inconclusas que no están constituidos por un plan previo del autor sino como proceso creativo, exige un nuevo tipo de lectura. Por otra parte, como la novela polifónica es dialógica, es decir que no se estructura bajo una conciencia creadora única, sino como la interacción de múltiples conciencias "sin que ninguna de ellas llegue a ser el objeto de la otra", demanda un lector que se convierta del analista de personajes, de acciones o de circunstancias de la novela monológica, en un lector atento de los diálogos entre los personajes, o entre el lector y los personajes. La posición correcta de

la lectura parecería estar, entonces, en la lectura de diálogos o monólogos interiores.

No hay que olvidar que leer una novela como una estructura es un trabajo esencialmente sincrónico, puesto que estudiar la trama, los símbolos, y las resonancias, es tomar la obra contemplando un momento congelado. En las novelas polifónicas, el pragmatismo argumental ocupa un papel secundario. En realidad, estos discursos poéticos -los polifónicos- no se someten a la interpretación pragmático-argumental que se acostumbraba, en los que interesaba solo "el principio de estructuración literaria" y no el mundo complejo que se manifestaba en cada una de las voces como un principio abstracto de la concepción o de la visión del mundo.

La intención de relato polifónico, sin importar quien lo realiza, puede ser el autor mismo, el narrador o cualquiera de los personajes, es totalmente distinta de la que se acostumbraba en las novelas monológicas, ya que la posición desde la que se desarrolla el relato no subyace en el mundo de objetos sino a un mundo de sujetos autónomos que crea el autor, los que tienen una tarea artística específica que va a determinar el mundo polifónico de la novela.

Finalmente, se ha de señalar que la novela polifónica se constituye en una verdadera teoría de creatividad que describe puntualmente la forma de producir un trabajo polifónico.

En su ensayo "Toward a Reworking of the Dostoevsky Book", Bajtín hace algunas puntualizaciones que ayudan a percibir, en forma más precisa, el panorama de la novela polifónica. Una de las diferencias substanciales que existe entre las novelas polifónicas y las monológicas está dada en la forma de

representar a los personajes desde el punto de vista psicológico y social. Mientras que en la novela monológica los héroes son representados como "actores", en la novela polifónica son tratados como seres reales. Los primeros dan pruebas de ser entes marcados por unas características psicológicas y sociales complejas, en definitiva como seres en su esencia objetivizados y acabados. Por el contrario, en la novela polifónica sus personajes se desenvuelven como personas reales pero inconclusas, que trabajan por alcanzar o cambiar su identidad.

En una novela polifónica, el punto de vista de héroe es autónomo, es independiente de la voz del autor y difiere o hasta la contradice. En efecto, la voz del héroe en una obra polifónica muchas veces polemiza con la voz de su autor, porque el héroe está construido con una conciencia ajena a la del autor. Esa es la razón por la cual él -el héroe- cuenta con voz y filosofía propia. Es decir que el héroe en una novela tiene una autoridad ideológica propia y no se constituye como objeto de la visión artística del autor. Su voz, a veces, "parece sonar al lado del autor y se combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independiente de otros héroes" [PDP, 17]; pero es una voz independiente que jamás se presenta como "portavoz del autor". Esto no significa que el héroe evada las intenciones del autor; "su independencia y libertad forman parte precisamente de la intencionalidad de éste".

El héroe en este tipo de texto poético no es objeto del discurso sino que es el sujeto de dicho discurso, por eso es capaz de sostener su propia filosofía y credo, su propio horizonte y perspectiva de la vida. Es de advertir que cada pensamiento de una obra literaria se debe percibir o tomar como representación de una individualidad, de una conciencia "otra" que se manifiesta con

manifiesta con autonomía.

Parecería entonces, que el mundo de la novela polifónica es un mundo caótico, "una estructura llena de un conglomerado de elementos heterogéneos y principios incompatibles". En efecto, la novela moderna se presenta como un discurso que intenta reunir elementos dispares, a veces polarizados, pero que de alguna manera el autor logra unir esos contrarios en una "unidad suprema, es decir en la unidad de la novela polifónica "

En definitiva, se han señalado los elementos constitutivos de la *novela polifónica*: una ideología modeladora que incorpora el sentido de *la verdad en forma dialógica*, y el *cambio de posición que el autor* necesita para producir este tipo de diálogo. Sin embargo, Bajtín añade que el éxito del trabajo se da por el sentido específico de tiempo que tienen los diálogos dramáticos que la obra incorpora. Bajtín identifica la estructura de la novela como mundos yuxtapuestos en el nivel de la coexistencia y la interacción [DPD, 31]. Le falta solo un paso para aproximarse a lo que nosotros llamaremos la *simultaneidad*.

III. Plurilinguismo, bivocalidad, dialogismo

La parte menos desconocida del pensamiento de Bajtín, probablemente por su relativa semejanza con ciertas teorías francesas, es la que se expresa en estos tres conceptos. Según la teoría bajtiniana, la novela es un fenómeno *plurilingüístico* porque el lenguaje de la novela es ante todo *un sistema de lenguajes*, una verdadera diversidad de *tipos de discursos y de voces individuales*, que están internamente relacionados y artísticamente organizados y subordinados a una unidad estilística superior. Estos discursos hacen que la novela tenga múltiples resonancias de las voces sociales. " La prosa narrativa del escritor confronta una multitud de rutas, caminos y senderos, que descansan en el objeto de la conciencia social" [DI, 278], dice Bajtín y agrega:

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal, L'analyste y recontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques.¹⁴

El término *plurilingüístico* inscribe la estratificación interna de la lengua en dialectos sociales, jergas profesionales y de grupo, corrientes y modas literarias, palabras de orden ideológico-político. Advierte Bajtín que muchas palabras y formas conservan los armónicos contextuales que las relacionan con un ambiente, con una profesión, una concepción del mundo, y que funcionan por lo tanto como *ideologemas*¹⁵. Es decir que cada fragmento del discurso social

¹⁴La novela tomada como un todo, es un fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico y plurivocal. El analista encuentra en ellas ciertas unidades estilísticas heterogéneas que subyacen sobre planos lingüísticos diferentes y sometidas a diversas reglas de la estilística. [ETR, 87] (la traducción es mía)

¹⁵ "Toda concepción del mundo, y cada una de las ideologías se conjuran para instituir nuevas concepciones del mundo, implican determinados usos lingüísticos, y "marcas

discurso social lleva marcas de su origen, las cuales constituyen verdaderas metáforas en las que la sociedad proyecta sus acciones, sus conflictos, o también su mundo de valores y formas de percibir el mundo.

La filosofía del lenguaje, la lingüística y la estilística, postularon una relación simple y espontánea del hablante con una sola lengua, la realización del lenguaje dentro de una enunciación monológica del individuo. Este lenguaje único articulado al sistema de normas lingüísticas, se constituye en fuerza creativa que trasciende el plurilingüismo del lenguaje natural, unifica el pensamiento literario e ideológico, crea dentro de la heteroglosia nacional del estado, un lenguaje único, oficialmente reconocido. El lenguaje poético tradicional se encuentra, de esta manera, orientado hacia las más altas esferas. Se vuelve así lenguaje autoritario, dogmático y conservador, que evita la influencia de los diálogos sociales no literarios.

Al contrario, Bajtín opina que en cualquier texto narrativo existen diversas unidades estilístico compositivas: por un lado, *la narración efectuada directamente por el escritor*, la que permite hablar de su estilo; por otro, *los discursos, estilísticamente individualizados, de los protagonistas*; y finalmente, *los diversos estilos del discurso oral*, cuando existe un narrador-intermediario, las formas semiliterarias de narración, diarios, cartas, las diversas formas del discurso literario, razonamientos morales, filosóficos, científicos, etc. Cada una de estas unidades tiene su estilo propio, o sus estilos, que son subconjuntos del estilo global; el estilo del autor, o, al menos, el del autor sin ropajes fingidos, no es sino uno más entre estos subconjuntos.

El estilo de la novela se construye en la diversidad de discursos y lenguajes.

estilísticas": llamadas por Bachtin, desde esta perspectiva, idologemas." Césare Segre *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985. p.83

lenguajes. El prosista respeta de tal manera la palabra de "los otros", que no intenta purificar sus discursos, sus intenciones, sus tonalidades. El novelista no intenta destruir la semilla del plurilinguismo social sumergido en las palabras, sino que construye sobre ellas las personalidades potenciales del narrador y de sus personajes. Se mantiene a cierta distancia de esas formas discursivas y evita que ellas se contaminen con sus intenciones personales.

Todos los lenguajes introducidos por el plurilinguismo o heteroglosia, son puntos de vista del mundo, formas de conceptualizar el mundo¹⁶, en las que, cada lenguaje caracteriza sus propios objetos, significados y valores. Como tales, ellos pueden estar en la novela confrontados o servir como complemento mutuo, entrar en *la dialogización* (término que analizaremos oportunamente)

Existen diversas formas composicionales y estilísticas que han incorporado el plurilinguismo en la novela, ya sea a través del discurso del autor, de los narradores, de las hablas de los personajes, o de los géneros intercalados.¹⁷

Una de estas formas es la inclusión de diferentes voces en el discurso autorial; estas voces no aparecen, evidentemente, como "otras", sino que se encuentran ocultas. El autor incorpora estas voces en lo que Bajtín llama *estilización paródica*. Otra forma es por medio de la *construcción híbrida*. Es un discurso que pertenece, por las marcas composicionales y gramaticales, a un solo hablante; pero que en realidad contiene dentro dos enunciados, dos maneras de

¹⁶"The features of language that concern him are not stylistic or grammatical; they are "those aspects in the life of the word...that exceed,,the boundaries of the linguistics" Martín Wallace, "Points of view on Points of View", en *Recent theories of narrative*, Ithaca, Cornell University Press, Op. cit. p 147

¹⁷Sin embargo, es necesario recordar que la palabra *del otro*, ocupa en la obra de Bajtín un lugar relevante. No sólo habla de la manera de articular esta palabra dentro de la obra literaria, sino de valor semántico que cada una de esas construcciones tiene dentro del discurso.

hablar, dos estilos, dos lenguas, dos perspectivas semánticas y axiológicas. Estas construcciones dan mucha vida a la novela.

Una tercera forma básica y fundamental de incorporar y organizar la heteroglosia en la novela es la introducción de los *géneros intercalados*. En realidad, la novela permite la incorporación de varios géneros literarios (cuentos, canciones líricas, poemas, escenas dramáticas) o extra literarios (retórica diaria, escolar, géneros religiosos y otros). Los géneros conservan habitualmente su elasticidad, su independencia, su originalidad lingüística y estilística. Cada uno de estos géneros posee su propia forma verbal y semántica para asimilar varios aspectos de la realidad. Todos los géneros que entran en la novela introducen sus lenguajes propios, estratifican la unidad lingüística de la novela. Así, los géneros poéticos en verso (el lírico por ejemplo) pueden ser intercalados en la novela y tener la carga semántica total de la poesía.

La cuestión de la incorporación de diversos géneros en la novela es complicada. Estos géneros llevan consigo sus propios lenguajes y sus puntos de vista interpretativos y productivos, desprovistos de convenciones literarias, y ensanchan de esta manera el horizonte literario y lingüístico, ayudando así a la literatura a conquistar nuevos mundos de concepciones verbales, ya presentes y particularmente conquistados dentro de otras esferas de la vida del lenguaje.

Un caso análogo tenemos en la introducción de sentencias y aforismos: ellos podrían presentarse como formas puramente objetivas, es decir como máximas filosóficas plenamente significantes para el autor mismo.

La siguiente forma de incorporar y organizar la heteroglosia en la novela es a través del lenguaje usado por los personajes. Cada discurso del personaje posee diversos grados de independencia literaria, semántica y de perspectiva

propia. Estos lenguajes pueden igualmente refractar las intenciones del autor y consecuentemente pueden constituir un segundo lenguaje (del autor). Aun más, la palabra del personaje casi siempre ejerce una influencia sobre el discurso del autor, le salpica de palabras "extranjeras" y de esta manera introduce la lengua estratificada, la diversidad de otra lengua, en una palabra: le introduce la polifonía.

A veces la voz del autor parece a primera vista un lenguaje único y uniforme, pesado de intenciones directas e inmediatas; sin embargo, se podría descubrir por el otro lado de su plano liso y unilingüe, una prosa tridimensional, profundamente plurilingüística, que responde a los imperativos del estilo y lo definen, lo que implica la necesidad de hacer *una lectura más profunda y "maliciosa" de las novelas.*

Dentro de la novela, el escritor debe respetar la plurivocidad como elemento constitutivo de un mundo creado, y aunque, las unidades estilísticas constitutivas propias de una obra, tiendan a una centrifugación, a una separación de sus elementos, las fuerzas pluridiscursivas de la obra se siguen manteniendo. Bajtín profundizó este estudio en el análisis de la obra de Dostoievski.

La bivocalidad

El plurilingüismo puede ser introducido dentro de la novela disimuladamente, cuando *el discurso "de uno" está dentro del lenguaje "de otro"*. De esta manera, el autor expresa sus intenciones, pero de una forma refractaria. Este discurso ofrece la singularidad de ser bivocal¹⁸, es decir que sirve simultáneamente a dos locutores y expresa dos intenciones diferentes: la intención directa del personaje que habla, y la refractada de la intención del autor. Así parece que el discurso contiene dos sentidos, dos expresiones, dos voces que

están dialógicamente correlacionadas, como si ellas se conocieran mutuamente a través de un *diálogo interior*.

Las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso, ineludiblemente se revisten de una nueva comprensión que es la nuestra y de una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales. La interrelación de estas dos voces puede ser muy diversa. Ya una repetición de una aseveración ajena en forma de pregunta lleva a la colisión de dos interpretaciones en un mismo discurso: nosotros no sólo preguntamos sino que también problematizamos la aseveración ajena. Nuestro discurso cotidiano práctico está lleno de palabras ajenas: con algunas fundimos completamente nuestras voces olvidando su procedencia, mediante otras reafirmamos nuestras propias palabras reconociendo su prestigio para nosotros y, finalmente, a otras las llenamos de nuestras propias orientaciones unas u hostiles a ellas. [PdP, 272]

Por otra parte, el autor se manifiesta a sí mismo y manifiesta su punto de vista no solamente dentro de la voz del narrador, dentro del discurso, dentro del lenguaje, sino también dentro del objeto que habla, a veces desde un punto de vista diferente del que tiene el narrador. La historia del autor está estructurada sobre el fondo del lenguaje literario normal; cada momento de la historia está correlacionada con el lenguaje y su horizonte de perspectiva, a los que confronta dialógicamente, punto de vista contra punto de vista, acento contra acento, apreciación contra apreciación. Como resultado de esa correlación se percibe una tensión dialógica entre los lenguajes o perspectivas, que nos permite percibir las intenciones del autor de realizarse dentro de la obra.

El plurilinguismo penetra en la novela no solo en el lenguaje de los personajes o de los narradores, sino también que puede materializarse a través de las *figuras de los locutores*. La novela se sirve de ellos para difundir sus discursos ideológicos y su lenguaje. En realidad, el hombre que habla en la novela y su

¹⁸ Esta bivocalidad no puede confundirse con manifestaciones de contradicción lógica, ni yuxtaposiciones dramáticas de los diálogos de una novela.

y su lenguaje son objetos de la representación verbal y literaria. El locutor es un individuo social, históricamente concreto y definido; su discurso se convierte en un lenguaje social que representa una manera especial de ver el mundo. Por tal motivo el discurso de los personajes no debe tomarse como un conjunto de enunciados individuales, sino como lenguajes de significación social. En la novela, el locutor es en diverso grado *un ideólogo*, y su discurso es *una ideologema*, objeto de la representación. La acción y comportamiento de los personajes dentro de la novela no reflejan una realidad sino que se manifiestan como los portavoces de una posición ideológica, de un sistema de valores determinado.

La persona que habla y su discurso constituyen aquello que hace que una novela sea una novela; por supuesto la persona que habla no es solo lo que representa, y tampoco la gente necesita estar representada únicamente por el locutor.

La posición ideológica del protagonista de la novela puede estar demarcada por la posición ideológica del autor, o por la del plurilinguismo circundante; en todo caso, el personaje siempre está demarcado por una posición ideológica de acuerdo con la cual *actúa y piensa*.

La dialogización

Para Mijaíl Bajtín, los conceptos de diálogo y monólogo tienen una interpretación diferente que supera el sentido usado por los formalistas rusos, como declara Julia Kristeva en su libro *El texto de la novela*. Tampoco puede ser interpretado con el concepto de diálogo o monólogo utilizado dentro de una pieza de teatro o dentro de un relato. "En Bajtín el diálogo puede ser monológico, y lo que denomina monólogo es con frecuencia dialógico" Para poder entender el verdadero significado de lo dialógico, hay que remitirse a una "infraestructura

lingüística cuyo estudio incumbe a la semiología de los textos literarios", partiendo de un análisis en conjunto de métodos lingüísticos y de datos lógicos. "Las relaciones dialógicas no se reducen tampoco a relaciones de lógica y significación que, por si mismas carecen de momento dialógico". Bajtín subraya que las relaciones según las que se organiza el relato son posibles porque el dialogismo es inherente al propio lenguaje.

Siempre está presente *la intersección, consonancia o interrupción* de las *réplicas del diálogo abierto* mediante *las réplicas del diálogo interno de los héroes*. En todas partes existe un *determinado conjunto de ideas, pensamientos y palabras que se conduce a través de varias voces* separadas sonando en cada una de ellas de una manera diferente. El objeto de la intención del autor ... es precisamente la *variación del tema en muchas y diversas voces* ... Las ideas en sentido estricto, es decir, los puntos de vista del protagonista como ideólogo, se introducen en el diálogo con base en un mismo principio. Las opiniones ideológicas están también dialogizadas internamente, y en un diálogo externo se combinan siempre con las réplicas internas del otro... [ECV, 194-195] (las palabras resaltadas están en el original)

Por otra parte, Kristeva anota que, para Bajtín el diálogo no es solamente el lenguaje asumido por el sujeto en la oralidad, sino también el que subyace en la escritura donde también es posible encontrar la figura del otro, "para introducir un nuevo sentido, conservando el sentido que tenía ya el enunciado. De ello resulta que el enunciado adquiere dos significaciones; que se vuelve *ambivalente*".¹⁹

Para Bajtín, el diálogo no es solo la alternancia de hablantes. En la vida como en la literatura, esa cualidad esencial emerge más claramente en los desacuerdos, cuando en la manera de decir las cosas las convierten en objetos de contenido visible como el tema de la disputa. Las palabras del otro llegan a

¹⁹Julia Kristeva, *El texto de la novela*, España, editorial Lumen, 1981. p 130 (las palabras resaltadas están en el original)

nosotros profundamente, penetran en nuestro propio lenguaje, y nosotros las utilizamos con nuevos significados.

El discurso en prosa se encuentra normalmente atravesado por un millón de expresiones y acentos al unísono, y se *ve cruzado por elementos en acuerdo y desacuerdo* que constituyen un *proceso de dialogización*. Los discursos nacen dentro del diálogo, como su réplica viviente, se forman en una acción dialógica con la *palabra del otro*. El principio del dialogismo está en la palabra del otro, en la confrontación, en el establecimiento de las diferencias, marcando la heterogeneidad de base.

Por otra parte, los discursos están dirigidos a provocar una respuesta anticipada del sujeto que escucha el discurso, convirtiéndose así el receptor en un ente activo que replica y objeta: una persona que comprende activamente. Lo que significa que frecuentemente esta persona asimila un mundo nuevo bajo la consideración de la percepción del otro; se pone en contacto con horizontes conceptuales diferentes, con los que establece relaciones consonantes o disonantes; y por último, se enriquece con aquellos nuevos elementos. Esta es una visión totalmente contraria a la de los lingüistas respecto al receptor de un proceso comunicativo: el papel de entendimiento pasivo.

Es necesario entender que las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la palabra, es decir, de la lengua como fenómeno total y concreto. La lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra. Toda la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas.

La palabra bivocal se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. La lingüística no conoce esta palabra bivocal, y es precisamente ésta, según el pensamiento bajtiniano, la que debe ser el objeto de estudio.

La prosa narrativa se revela en el objeto que es ante todo una representación de una *multiplicidad social, es el plurilinguismo soslayado en la variedad de nombres, de definiciones, y de apreciaciones impregnadas de resonancias dialógicas*. Para el prosista, su "objeto" se construye en el punto de convergencia de voces directas, de la multiplicidad de voces que permiten la presencia de la suya propia, de las voces que crean un fondo, un telón, sobre el cual aparecen los matices de la prosa. Cuando el discurso forma conceptos a partir del discurso del otro, encuentra su objeto.

Finalmente, es necesario recordar que en la novela la lengua nacional sufre internamente una serie de estratificaciones y ramificaciones e incorpora dialectos sociales que sirven a propósitos socio-políticos específicos. Lo que hay que tener en mente cuando se hace un acercamiento al estilo de la novela es que ella trabaja con el *lenguaje que es un elemento vivo y concreto*, en el que se articulan *fuerzas centrífugas*, (conjunto de normas, reglas que tienden hacia la creación de un lenguaje único, no problemático, que trata de borrar diferencias), y *fuerzas centrípetas* (que tienden hacia la estratificación del lenguaje), que luchan entre sí.

A modo de conclusión

La teoría de Bajtín no queda, ni de lejos, agotada en esta breve exposición. Quedan todavía muchos conceptos por analizarse e interpretarse.

Del análisis anterior se desprende por lógica y coherencia, que si la novela se construye con el discurso monológico de un narrador omnisciente, autorial, habrá un solo sujeto de la enunciación y será el filtro por el que el lector observe el mundo de la ficción creado; pero si la novela se construye con un plurilinguismo dialógico, es decir, recreando lenguajes sociales que dialogan con otros registros del lenguaje; introduce lenguajes vivos e incorpora el lenguaje interior, quedarán ampliados los mundos ficcionales del mundo real, convencionalmente representado desde la sola perspectiva del narrador, la de los personajes, o la de los géneros intercalados. En definitiva se manifiesta con un carácter tridimensional, pues el enunciado está orientado hacia el objeto del que habla; hacia la palabra del otro y hacia sí mismo.

Bajtín argumenta que la novela es el tipo de obra literaria más importante en la historia de la vida discursiva; es la única forma de expresión que se revela contra "el sistema", por impuesto y por inadecuado. La novela es anticanónica en cuanto rechaza las fuerzas centralizadoras de los lenguajes y de los géneros, pues se construye en una zona de contacto directo con el presente y el devenir. Bajtín mira este género a la cabeza de la evolución de toda literatura de los tiempos modernos, debido a que no guarda una relación armoniosa con los otros géneros. Al contrario, intenta influir en ellos, o a llevarlos a una zona de contacto inacabada, provocando en ellos la liberación de estructuras convencionales, de todo aquello que frena su evolución. Parecería que la novela al influir en los otros géneros literarios, provoca que ellos adquieran nuevas resonancias, se liberen, se hagan más flexibles, más asequibles al plurilinguismo extraliterario, se llenen de esta manera de risa, de humor, de ironía, de elementos paródicos.

La novela se constituye así en el principal instrumento para hacer una historia de la conciencia. Es porque en ella están las categorías centralizadoras de la percepción: el tiempo y el espacio. Es el género que permite el diálogo entre lo que está dentro y fuera de la literatura determinada por una época.

SEGUNDA PARTE

LECTURA BAJTINIANA DE
EL CHULLA ROMERO Y FLORES

El chulla Romero y Flores es el prototipo de la novela polifónica en el Ecuador: su composición poética se asienta en los pilares de la plurivocidad y en el dialogismo; la imagen del hombre resulta de la conjugación de diversos cronotopos; el plurilinguismo expresa la presencia del mundo social quiteño que, como una fuerza centrífuga, dispara sus voces hacia una gama de lenguajes de múltiples significados. Como Rebeláis, Icaza ha recogido en su obra la sabiduría de la corriente popular, de las antiguas hablas, de los refranes, de la farsa popular y del lenguaje de la gente común, para dialogizar con el grupo social inmediatamente opuesto y así crear una obra rica en lenguajes y en cosmovisiones sociales. El autor no ha dudado en incorporar a su texto expresiones e imágenes "vulgares", que la clase "ilustrada" se ha afanado en desterrar, y ha procurado por el contrario conservarlas y valorarlas. Es obvio, por lo tanto, que al ser sometidos a los análisis tradicionales, ya sean puramente impresionistas, ya inspirados en la poética aristotélica y aún en la estructuralista, *El chulla Romero y Flores* no podía mostrar toda su riqueza, sólo perceptible para la intuición de algunos críticos que no dudaron en afirmar la supremacía de esta novela dentro del conjunto de la obra icaciana, aunque no tuvieron los medios necesarios para demostrarla. De ahí que la teoría de Bajtín, a la cual se debe precisamente el descubrimiento y la explicación de los fenómenos de la polifonía, la plurivocidad y el dialogismo, se presente como la mejor alternativa conocida hasta ahora para el análisis de una obra cuya importancia no concuerda con la escasez de los estudios críticos que se han consagrado.

En efecto, desde su propio título, la obra se presenta como un ejemplo de plurilinguismo, polifonía y dialogismo. Simple y complejo a la vez. no es más que el nombre del protagonista de la obra; pero es un nombre que integra dos elementos antinómicos: por una parte, el que se condensa en un adjetivo ajeno a la lengua castellana; por otra, el apellido Romero y Flores.

Chulla es, en el habla ecuatoriana, una palabra que tiene diversos significados. Tal vez el primero sea el que proviene del quichua, y se usa para designar uno solo de los elementos de una pareja, como cuando se dice "chulla media" o "chulla arete". De este sentido se deriva una segunda significación, de carácter social, que le hace aplicable a una persona pobre; como en la expresión ya caída en desuso, "chulla leva no más es", que significa persona con un solo traje. Puesto que esta pobreza disfrazada bajo el tipo de vestido de los "blancos" es muy generalizada, la palabra "chulla" se extiende entonces a todo una clase media.²⁰

Si estas connotaciones pueden ser distinguibles desde el punto de vista lingüístico, desde la perspectiva social aparecen otras: remite a dos imágenes, a dos visiones del mundo y a dos formas de relaciones humanas totalmente diferentes. Por una parte está *el chulla*, el protagonista de la obra, una persona de escasos recursos económicos, por no decir miserables, sin título profesional que "por arte de audacia y golpe de buena suerte" trabaja como burócrata en el ministerio de recaudación de valores.

... el chulla que es nuestro proletario en faux col, es decir, un trabajador no manual, casi siempre empleado público, que, para no descender de categoría social, se ve forzado a mantener ciertas apariencias, aunque esto signifique un sacrificio económico que está muy por encima de sus posibilidades²¹

²⁰Cf, Niza-Fabre Maldonado, *Americanismos, indigenismos, neologismos y creación literaria en la obra de Jorge Icaza*, Quito, Abrapalabra, 1993.

²¹Agustín Cueva, Op. cit., p. 104

Por otra parte, el apellido Romero y Flores remite a la estructura aristocrática de la sociedad quiteña. Las familias ilustres, aristocráticas y pudientes, ostentaban tales apellidos como un signo de identidad y de diferencia de los grupos sociales menos privilegiados.²²

En resumen, el hecho de que el héroe icaciano sea hijo de "Un caballero de la aventura, de la conquista, de la nobleza, del orgullo, de la cruz, de la espada" (p. 28)²³ y por otra parte de " una chola. una india de servicio doméstico" (p. 28) hace que el protagonista de la obra se manifieste como un ser sin identidad clara, un ser embrionario, un híbrido sin definición ni reconocimiento posible.

En definitiva, el título se manifiesta como una antinomia, una dicotomía, o dicho al modo bajtiniano como una polifonía de voces que reproducen la estructura social quiteña, en la que conviven estratos sociales en permanente dialogización.

Presentado el título de esta manera, parecería que la obra exige del lector una reformulación de su concepción artística e ideológica de lo "literario". Ya no se trata entonces de un discurso poético que se atiene al gusto de los cánones tradicionales ilustrados, sino más bien, a una expresión poética que descansa en el gusto de grupos populares en los cuales la expresión burda, vulgar, a la vez que la broma, la comedia, la risa, y de pronto la lamentación y el llanto, van a dar a la obra múltiples connotaciones.

²²Otros como Romero y Cordero, Febres Cordero, Durán Ballén, Jijón y Caamaño, y otros apellidos dobles, todavía se escuchan dentro del conglomerado social ecuatoriano, y a pesar de que parecería que han perdido la connotación anterior, no han dejado de ser populares, reconocidos, admirados y sus portadores han logrado incluso ser elegidos para las más altas funciones públicas del país.

I. EL PROTAGONISTA: INDIVIDUO CONCRETO Y EXPRESIÓN DE UN TIPO SOCIAL.

El primer paso en el estudio de *El chulla ...* bajo la perspectiva de Bajtín, será identificar los cronotopos bajo los cuales la obra se proyecta, es decir, ubicar la relación entre la sociedad y el tiempo y el espacio sobre los cuales se ha constituido el entramado narrativo, para entonces extraer la imagen del hombre y su percepción del mundo.

No hay que olvidar que el cronotopo bajtiniano es, por una parte, una forma de identificar el momento histórico real que permite entender la naturaleza de los acontecimientos y de las acciones sociales dentro de una cultura, pero por sobre todo descubre la imagen del hombre en ese espacio temporal re-creado en la obra literaria. [DI, 84]. En otras palabras es una manera de *entender la experiencia histórica* desde dos puntos de vista:; uno tiene que ver con la historia fuera del texto y es una forma específica de identificar la ideología de la época para entender la naturaleza de los acontecimientos, las representaciones y las acciones sociales dentro de un tiempo y espacio determinado de la cultura; otro tiene que ver con la historia real re-creada en la obra literaria que tiene que ver con el cronotopo histórico de la literatura estudiado por Bajtín en varios de sus ensayos²⁴.

²³Todas las citas de la novela son tomadas de la primera edición de Losada, Buenos Aires, 1965. En adelante las citas en paréntesis más el número de página corresponden a esta edición.

²⁴Cf. especialmente "Form of Time and of the chronotope in the novel" que es parte de *The Dialogic Imagination*; cit. supra; y "The Bildungroman and its Significance in the History of Realism", y "The problem of Speech Genres", incluidos en Morson y Emerson, cit. supra. Ambos ensayos son de 1975 y no existe de ellos traducción a otros idiomas.

- **El contexto histórico**

La obra no presenta referencias temporales suficientemente claras como para llegar por ellas a la identificación de la época que corresponde a la acción narrada. Sin embargo, algunos elementos del ambiente permiten una orientación que, si bien es relativa, no deja de ser valiosa.

1. Al comenzar el capítulo III, Icaza describe el "disfraz" que ha diseñado el chulla para componer su imagen de gran señor. según el modelo de su padre ideal -Majestad y Pobreza. Incluye en él las botainas -prenda usada hasta los años 30 por las clases dominantes, y abandonada ya para los años 40.

2. La topografía de la ciudad, tal como se desprende de la descripción de los paseos del chulla con Rosario, corresponde a un Quito muy anterior al desarrollo que se produjo a partir de 1960, e incluso anterior al relleno de las quebradas que ocupó la atención municipal a lo largo de buena parte de los años cuarenta.

3. Las alusiones a la realidad política y social, que muestra un carácter "predestinado" en el Candidato a la presidencia de la República y la subsistencia de los valores aristocráticos, anteriores al desarrollo de la burguesía.

Estos tres elementos, y otros que por ahora no analizo, remiten a los años treinta de nuestro siglo, o cuando más a los primeros de los cuarenta, aunque esto último es muy dudoso porque esos años estuvieron marcados por el oprobio de la derrota internacional, y en la novela no encontramos ninguna alusión a ese hecho. Nuestra suposiciones se confirman si agregamos las referencias monetarias que aparecen aquí y allá: los quinientos sucres del

cheque con el que Luis Alfonso estafa a dos comerciantes (p.124), o los cien sucres que don Guachicola promete pagar por diez firmas fraudulentas (p. 94)

Todas estas huellas ocultas de la época nos llevan a los años treinta, que corresponden a uno de los períodos de mayor fragilidad política en nuestra historia, pero también al comienzo de la crisis social que permite la aparición de nuevos sectores sociales. Si por un lado está en crisis el poder de la burguesía financiera que sufría las consecuencias de la Revolución Juliana, por otro lado se está desarrollando una incipiente clase media al amparo de la ampliación de la burocracia estatal y está resquebrajándose el poder de la antigua aristocracia terrateniente, económicamente maltratada pero todavía poderosa políticamente. Ninguna de estas circunstancias, sin embargo, aparecen directamente en la novela, cuya anécdota no atraviesa ninguna de las convulsiones políticas de la época. Es evidente, sin embargo, que la burocracia estatal sigue siendo la única posibilidad de subsistencia de la raquítica clase media, y que en su organización siguen pesando en forma decisiva los valores del apellido y del parentesco.

Aunque se puede presumir que Icaza escribió esta novela a fines de la década del 50' (su primera edición es de 1958), es evidente que, al escribir una obra ambientada en los años treinta, *actualiza* la ideología que él mismo profesó en esa época. Al respecto, dice Agustín Cueva que:

...hay que señalar que toda la generación de Icaza fue sensible a las manifestaciones ideológicas y artísticas de la revolución mexicana; a las diversas proyecciones de la revolución rusa; y también claro está, al "criollismo" que para entonces había florecido en la literatura de casi todos los países de América Latina²⁵

²⁵Agustín Cueva, Op. cit., p. 76.

Es evidente que los escritores de esta época se afanan en plantear en sus obras los difíciles momentos que tienen que atravesar los grupos marginales por la grave crisis económica y de allí que en las obras literarias de entonces aparezca con frecuencia el problema de la prostitución, y el de las migraciones de los campesinos a las ciudades en busca de trabajo. Se trataba de la elaboración literaria de una denuncia social.

Por cierto esa parecería ser también la tarea de Icaza cuando escribe la obra *El chulla Romero y Flores*: re-crear la forma de vida cotidiana de dos grupos sociales en total desacuerdo. Dos grupos diametralmente opuestos pero que viven y se comunican *dialógicamente* a través de la obra. Dos sectores sociales. El primer sector está representado por la sociedad "oficial", por las clases privilegiadas que disfrutan de un mundo privado donde llevan una vida invisible y muda. Existen, pero no se muestran al pueblo, no hablan ni se rozan con él. Lo ignoran. Tienen una vida interior fría, se sienten ajenos dentro del conglomerado de la plaza. El segundo grupo es la gente del pueblo cuyo mundo es el de la plaza pública, donde ventilan problemas y sufrimientos. Gente que posee una vida visible, sonora, demuestran el dolor a gritos, y expresan sus pensamientos en voz alta. Tienen una vida totalmente exterior viven para sí mismos y para los demás, su espíritu es la solidaridad.

Con esa perspectiva histórica-social de base se construye la historia del tiempo interno de la obra que está articulado en la vida personal del chulla Romero.

Si analizamos el tiempo interno del *El chulla ...* es posible establecer que existe una interpolación de varios cronotopos en el argumento.

El primero y uno de los más importantes constituye quizá *el cronotopo del encuentro* entre Alfonso Romero y Flores, *el chulla*, y Rosario; pues alrededor de él se entretajan otros cronotopos importantes, como el del *idilio amoroso*, y el de *re-conocimiento de la identidad cultural* del protagonista. Motivos como el fracaso del chulla en su tarea como fiscalizador del estado y la pérdida de la amada van a reforzar la densidad del argumento central así como a ayudar a establecer los parámetros espacio temporales de la obra.

En realidad, *el encuentro* de Alfonso y Rosario va a marcar la vida de los dos jóvenes dentro de la obra, pero especialmente la vida del chulla. La vida del héroe de la historia, a partir del encuentro con Rosario, va a ser afectada no solo por el problema del estado civil de su nueva compañera, que en cierta manera le conduce al caos vivencial, sino porque ella, de alguna manera, se va a convertir en el punto de enlace entre él y la gente del pueblo que tantas veces rechaza.

La línea argumental se desarrolla en más o menos 10 o 12 meses, en los cuales se incluye el tiempo del embarazo de Rosario. El punto de partida de la trama, si reordenamos la línea cronológica de la obra, constituye el primer encuentro de Alfonso y Rosario y la súbita aparición de una pasión recíproca que desemboca en la crisis económica y existencial del chulla. El punto culminante será la muerte de Rosario, una especie catarsis de una relación amorosa anómala sobre la cual se proyecta la decisión del chulla de asumir su verdadera identidad socio-cultural. A través de esta línea argumental se entretajan otros cronotopos.

El cronotopo *amoroso o idílico* de Alfonso y Rosario tiene una *unidad de lugar*, -elemento fundamental en este tipo de cronotopo-, es decir, hay un

pequeño mundo espacial en el que vive el protagonista. La vida del *chulla* se desarrolla en un pequeño ámbito: el sector pobre del Quito de los años 30 y en particular barrios como el Tejar, el Aguarico y el Panecillo. El *chulla* se vincula con ese espacio a través de un origen "bastardo" que proviene de dos vertientes diferentes: el padre representado por un "aristócrata" venido a menos con supuestas raíces españolas; la madre, una indígena cuyas raíces son parte de la tierra en que habita.

En cualquier caso, los lazos familiares de Alfonso Romero lo vinculan con Quito. En esta pequeña ciudad se fusionan la cuna y la tumba de sus predecesores; el *chulla* mismo parece ser que nació en esta ciudad; probablemente aquí transcurrió su infancia y percibió la vejez y la muerte de sus padres. Alfonso Romero y Flores se constituye en un fiel representante de la comunidad quiteña. El joven se muestra como un buen conocedor de las costumbres de su gente, tanto en la comida, la bebida, los hábitos de la vida cotidiana, como los motivos típicos de las fiestas, sociales o religiosas. La siguiente anécdota traduce el comportamiento usual del protagonista:

Felizmente, a los pocos minutos tropezó[*el chulla*] con el escándalo de la alegría -música campesina cual lamento de indio en velorio, gritos histéricos de rumbosidad de chola- que se desbordaba por los balcones del saloncito de la familia Ramírez [...] "¡Una farra! ¡ Comida, bebida, guambritas...." se dijo el *chulla* olfateando hacia lo alto [...] Como buen especialista del oportunismo -hábil manejo de estampa y apellido-, al llegar al umbral del cuarto donde hervía la fiesta, respiró profundamente, se ajustó el nudo de la corbata, se quitó el sombrero, se alisó los cabellos sobre la una oreja, sobre la otra, alzó los hombros forrando la espalda en la chaqueta, y, con automatismo de actor cómico al salir de la escena, dejó a flote una máscara de amabilidad y sonrisas. (p. 37)

Esta es una buena ilustración de su capacidad de adaptación a los convencionalismos sociales de la clase media pobre. Quizás sea parte de la herencia de mama Domitila. Por otra parte, si tiene oportunidad de asistir a una

reunión del otro grupo social, logrará también mantener una conducta apropiada y será el fantasma de su padre quien lo aliente. La siguiente anécdota trata de mostrar cómo Alfonso intenta y consigue deslumbrar a Rosario para poder llegar a una relación más íntima.

Romero y Flores trabajó mucho en su plan. En su nuevo plan. Y un día, sin demostrar interés, con esa indiferencia elegante que a veces copiaba de las estampas antiguas, anunció a Rosario:

-No sé si ir al baile del Círculo. [...]

-Al baile de las Embajadas. [...]

-Tengo la invitación [...] Era auténtica. La obtuvo en virtud de sus conexiones con la burocracia de la Cancillería. [...]

Pasadas las diez de la noche, el chulla Romero y Flores llegó en un automóvil de alquiler a la casa de Rosario [...] La luz deslumbrante de las lámparas y de los festones de bombillos eléctricos, el bisbiseo curioso de las damas [...] la aparente austeridad de los caballeros de pechera blanca [...] amedrentaron a los jóvenes intrusos al ingresar en el salón principal. [...] Gracias a la oportuna y violenta intervención de Majestad y Pobreza [...] [el chulla] Avanzó entonces sin temor. [...]

Ni por un instante el joven lord inglés descuidó su plan donjuanesco para dominar sus escrúpulos y los temores de la hembra en la pendiente de sus deseos. Le habló -en susurro confidencial - de los deslumbrantes tesoros de la concurrencia que los rodeaba -sus postizos amigos y parientes (pp. 46-57)

Es necesario enfatizar que en ninguna de las dos ocasiones el chulla ha sido invitado realmente como parte del conglomerado o del grupo social; en ambos casos, él se ha ingeniado para asistir a las reuniones, "como buen especialista del oportunismo".

A pesar de esa gran habilidad para establecer relaciones sociales, el héroe de este cronotopo idílico carece de núcleo familiar presente en el momento mismo de los acontecimientos; sus familiares íntimos están ausentes, o mejor dicho, solo presentes en su conciencia escindida.

Si bien es cierto que uno de los cronotopos que aparece en *El chulla ...* es el de la vida idílica, se adicionan dos elementos -variables no contempladas

en el trabajo de Bajtín: la recreación del mundo cotidiano y el alejamiento del espacio que lo relaciona con los elementos de la naturaleza. En realidad, *El chulla* ... está plagada de anécdotas de la vida real enlazadas con la vida cotidiana, como los momentos de comida, los momentos de descanso, momentos de oficina, momentos de esparcimiento, etc. Por otra parte la naturaleza, al contrario de lo que ocurre en las novelas románticas del siglo XIX, está ausente. El espacio es más bien ciudadano. El argumento se relaciona directamente con las costumbres y actos cotidianos de los burócratas en oficinas y ministerios públicos; con los pobres y miserables en los barrios marginales de Quito: Tejar; Aguarico, San Juan, La Recoleta, etc . Abundan las anécdotas que re-crean el carácter social y familiar de dicho grupo.

Por otra parte, el argumento se relaciona con el cronotopo *de la emergencia de la persona*, específicamente, con la quinta variante de este tipo de novela en la cual, la imagen del héroe de la obra *evoluciona* hasta asumir una *identidad*.²⁶

Dentro del argumento, la iniciativa de la acción pertenece generalmente al protagonista, pero sus acciones son fruto de una decisión equívoca de acuerdo con uno de los protectores de su conciencia escindida. Su primer error será establecer una relación amorosa con Rosario una mujer de baja condición social que además está casada aunque separada de su marido. La relación amorosa agudiza los problemas económicos y existenciales del protagonista lo cual le impulsa a seguir cometiendo errores: acepta un trabajo sin aclarar los malentendidos, o mejor dicho, aprovechándose de ellos para conseguir una posición; comete un fraude cuando astutamente cambia un cheque robado y

²⁶Morson&Emerson. "The novel of person's emergence" en *Mikhael Bakhtin*. Ver anexo.

obtiene una suma de dinero con la que logra comprar pañales para su hijo por nacer y pagar una gran borrachera. Errores que lo llevarán al sufrimiento y a la pérdida cuando es descubierto por las autoridades. Toda su fantasía de pertenecer al grupo social del poder se desvanece; y es entonces cuando recibe ayuda, solidaridad y cariño de la gente del pueblo en medio de la cual vive y a la que siempre ha despreciado. Su dolor por la pérdida y el reconocimiento de la ayuda de los pobres son experiencias que le marcan y le obligan a asumir una nueva identidad.

En el inicio de la obra, Alfonso Romero y Flores se presenta como un producto de la relación dicotómica de dos mundos: el aristócrata y el indígena que conviven en el chulla pero que se comunican dialógicamente y tienden a crear dos imágenes separadas del hombre; tales imágenes se unen por la crisis que el protagonista tiene que enfrentar: los problemas económicos, la acusación de estafa, la muerte de Rosario; dicha crisis le permite el reencuentro o la asunción de su verdadera identidad.

En la obra convergen la imagen despectiva del chulla antes de aceptar su mestizaje; y la imagen del hombre vencido cuando la asume.

... "Yo soy Romero Y Flores... El chulla Romero y Flores. Pero mi chulla también está encerrado, preso, se pudre entre momias. ¡Le siento! Estoy allá y estoy aquí... Como ella... Con ella..." La angustia ante el espectáculo del velorio precipitó a Luis Alfonso en la evidencia de haber abandonado parte de su ser en el ataúd. Nunca más estaría de acuerdo con sus viejos anhelos, con sus prosas intranscendentes, con su disfraz, con la vergüenza de mama Domitila, con el orgullo de Majestad y Pobreza [...] Aquel juramento no solo convenció a las mujeres, también aseguró en él, sobre lo acholado y contradictorio de su existencia, ese fervor rebelde que hervía en su sangre desde... No hubiera podido decir desde cuándo.

Tras la carroza [...] Tragándose las lágrimas pensó: "He sido un tonto, un cobarde. ¡Sí! les desprecié, me repugnaban, me sentía en ellos como una maldición. Hoy me siento de ellos como una esperanza, como algo propio que vuelve" (p. 187)

De este modo, el protagonista no solo se transforma, sino que aparentemente adquiere o encuentra su identidad. Este parecería ser el verdadero motivo que inspira a Icaza para describir el mundo en que vive no solo el protagonista sino él mismo, como autor, y que parecería ser el problema cultural ecuatoriano.

Problema que puntualiza Fernando Tinajero al usar el arte barroco como metáfora de la identidad ecuatoriana,

El barroco fue el arte colonial por antonomasia: Cuzco, Quito, Arequipa, son ciudades barrocas precisamente en la medida en que son ciudades coloniales. Ese estilo peculiar, cuya esencia parece ser la paradoja, no solamente fue el vehículo más eficaz del "trasplante hispánico" , sino ante todo la expresión paradoja del ser americano: *ostentación de los hispánico* (o de lo que era tomado como tal) y *ocultamiento de lo indígena*. Ostentación retorcida, sin embargo, que era en sí misma ocultamiento, y ocultamiento que resultaba ser revelación clandestina de los mismo que quería ocultar.²⁷

- **Imagen del hombre**

Una vez establecidos los cronotopos de la obra, es necesario trabajar en la imagen del hombre: *el chulla* antes del enamoramiento; el encuentro con Rosario y el conflicto; la lucha contra sí mismo; la pérdida de la amada, y el intento de asumir la verdadera identidad.

Es necesario reconocer que la imagen del hombre en *El chulla ...*, es la imagen determinada por las condiciones de vida de dos grupos sociales que

²⁷Fernando Tinajero "El sustento sociocultural de las relaciones entre Perú y Ecuador", en *Ecuador y Perú; vecinos y distantes*, Quito, CORDES/ PNUD, 1993. P. 380. El texto resaltado es mío,

están tajante y grotescamente descritos en la obra. Las desventuras que sufre el protagonista, entonces, no son fruto del destino como en la novela épica, o de la casualidad como en el cronotopo de la novela de aventuras, sino fruto de un problema social, de su engendro: hijo de la vergüenza de *Majestad y Pobreza* y de la sumisión de *mama Domitila*, dignos representantes de una sociedad escindida.

El chulla es un ser que no ocupa un lugar determinado dentro de la sociedad quiteña. Se manifiesta a veces como un ser ajeno al universo, pues no es un aristócrata como fue su padre, ni se siente indígena como fue su madre. Por otra parte, siente pavor ante la idea de solidarizarse con alguna de esas posiciones vitales existentes en su vida. Ninguna de ellas le conviene; la una por ser una máscara falsa de la sociedad; la otra por no tener prestigio, porque es parte de su vergüenza ancestral. Algunas veces siente la tentación de actuar como su padre aristócrata y asume con gran dramatismo esa imagen frente a las clases desposeídas: viste como un "hombre de clase", aunque su traje brille por la pobreza y use un lenguaje que desfigura su imagen natural:

Por ese tiempo -inspiración de *Majestad y Pobreza*- modeló su disfraz de caballero usando botainas -prenda extraída de 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-.(p. 67)

Otras veces, actúa como *mama Domitila*, especialmente cuando sufre el impacto del rechazo de la clase económica del poder; entonces se indispone, quiere huir, quiere justificarse, siente "recelo":

Recordó con amargura que ante el cinismo de la vieja cara de caballo de ajedrez le fue imposible su juego predilecto. No le dejó, no le dejaron, como de costumbre, ocultar lo rencoroso, lo turbio, lo sentimental, lo fatalista, lo quieto, lo humilde de su madre -india de servicio doméstico-,

bajo el disfraz de lo altivo, lo aventurero, lo inteligente, lo pomposo, lo fanático, lo cruel de su padre -señor en desgracia- "¿Por qué estuve cobarde? ¿Por qué no se me ocurrió una mentira, un chiste ? ¿Por qué carajo me abrieron el pecho para mirarme adentro ? ¿Por qué se me amortiguó la lengua ? ¿Por qué ? ¿Por qué el cerebro se sintió vacío? ¿Por qué las piernas... ? ¿Por qué ?" se dijo el mozo reprochándose con odio. (p. 29-30)

Cuando cede a los impulsos idílicos de Rosario, su mente se olvida de las recomendaciones del padre, actúa de acuerdo con su madre; naturalmente de acuerdo con la mitad de su propia esencia.

"¡Cuidado! Es una hembra sin dote. Es una de tantas chullitas que... Tu porvenir... Tu porvenir de gran señor" anunció la voz de Majestad y Pobreza tratando de frenar el impulso apasionado, ciego, del mozo. [...] Algo superior a mí, algo que me recuerda no sé a quién o a qué, me arrastra hacia usted- dijo el chulla con sinceridad extraña. (p. 41)

En el inicio, el chulla parecería tener la imagen del héroe juvenil, ligero, despreocupado, voluptuoso, y festivamente engañador. Es un pícaro, pues cambia de máscaras con frecuencia. Como no ocupa un lugar determinado dentro de la sociedad, unas veces se identifica y actúa con arrogancia como sus antepasados aristocráticos, otras veces actúa con la compasión, la humildad y el "recelo" que le transmite mama Domitila. Sin embargo, juega con las máscaras, no toma en serio ninguna de ellas, a veces actúa como aristócrata enmascarado en su traje oscuro, ocultando su origen, otras se declara indefenso, sumiso como su sangre india.

Después de la muerte de mama Domitila, antes de conocer a Rosario, y mucho antes de enrolarse en la burocracia, Romero y Flores aprendió a escamotear las urgencias de la vida en diferentes formas; préstamos, empeños, sablazos, bohemia de alcahuetería a la juventud latifundista, complicidad en negocios clandestinos -desfalcos, contrabandos- [...]

Cambiaba el mozo los detalles secundarios de su indumentaria al capricho de gustos y preferencias de la víctima o cómplice que seleccionaba de antemano para el negocio o la aventura galante. [...]

Pero lo que no halló casi nunca Romero y Flores un recurso fácil fue para la voracidad y la grosería de sus dueños de casa al cobrar los alquileres. Se acholaba considerando que ellos conocían el secreto de su disfraz. (pp. 67-68)

Tal imagen va transformándose cuando se enamora de Rosario y adquiere responsabilidades con ella; entonces, logra conseguir un cargo en una Oficina de Investigación Económica, lugar donde su jefe le otorga "las exclusivas" para intervenir en las declaraciones económicas de los corruptos, "de sinvergüenzas a sueldo, de pícaros todopoderosos"(p. 8) . La imagen del chulla deviene entonces honesta, responsable y leal a la causa "patriótica" y a los grupos del poder, en los que solo encuentra cualidades. Concepción que hereda desde luego de la solidaridad de *Majestad y Pobreza*, su padre, para con su grupo social:

Con aplomo y desenvoltura de experto en la materia, Romero y Flores se acomodó en un sillón y se puso a comparar los datos que llevaba en sus papeles con las partidas de la cuenta que le había entregado el hombre de los ojos miopes. Aquello de comparar era un decir. Bajo su máscara variable, en ese momento de hábil contador -adusto, entrecejo, pausas y dudas de rito judicial, bisbisar continuo de monosílabos y cantidades-, retorciase en obsesión creciente la sospecha contra el ayudante general: "Me quiere meter el dedo. ¡No! Le denunciaré. ¿Cómo? Es que no alcanzo a ver el fraude. El fraude existe. ¡Existe ! ¿Dónde? ¿¿Dóndeee?? Este carajo engañó a don Ramiro, a doña Francisca. Estoy seguro...¿Ellos? Imposible. Es la mejor gente...Pediré la reliquidación...". (p. 18)

Por el contrario, para los integrantes del grupo del poder se manifiesta como un intruso; su comportamiento es un acto imprudente, especialmente a los ojos de la mujer del Candidato a la Presidencia, la mujer cara de caballo,

-Nuestro empleado me ha dicho por teléfono que usted se niega a firmar la cuenta de mi esposo. ¿Por qué? ¿Es un capricho? -interrogó doña Francisca aprovechando el desconcierto notorio del fiscalizador. [...]
 -Si, Pero quizás usted no sepa que su empleado se niega a entregarme los comprobantes de varias partidas. Sin duda él ...
 -¿Qué?
 -Oculta por algo.
 -Esos documentos ya no existen. Podían comprometernos y volaron, Desaparecieron -anunció doña Francisca con cinismo morboso, con cinismo de puñalada en la garganta. Romero y Flores arrugó el entrecejo, abrió la boca. [...]

¡Ah!... [...]

-Si desea una recomendación...Si desea...Bueno...Usted me entiende, ¿eh?

-Ni una palabra -murmuró el mozo a pesar de que todo lo sabía por los chismes y la codicia de los esbirros.

-¡Ah! ¿Si? Escrupulos... Discutiremos más tarde...-concluyó doña Francisca mirando al pequeño burócrata con la curiosidad de quien observa los desplantes venenosos de un miserable gusano antes de aplastarle. (pp. 24-25)

Es entonces cuando la prepotencia y la maldad del grupo poderoso empieza a atacar. Primero, el chulla es humillado por "la vieja cara de caballo" cuando le recuerda su ancestro indígena; luego le invita a participar en un cocktail del que sale más apabullado porque "doña Francisca, escurridiza y amable, después de decirle que podía disfrutar como un invitado más, le abandonó en un rincón a merced de su suerte" (p. 26) Pronto los invitados de la esposa del candidato a la Presidencia empezaron a cuestionar su presencia y a burlarse de su pasado. Se siente tan ridículamente humillado, que sale casi huyendo " exhibiendo sin pudor sus sombras tutelares, fétidas, deformes." (p. 29)

... ¿Por qué estuve cobarde? ¿Por qué no se me ocurrió una mentira, un chiste ? ¿Por qué carajo me abrieron el pecho para mirarme adentro ? ¿Por qué se me amortiguó la lengua? [...]

"¡Por tu madre! Ella es la causa de tu viscoso acholamiento de siempre... De tu mirar estúpido De tus labios temblorosos cuando gentes como yo te hurgan en tu pasadoDe tus manos de gañan... De tus pómulos salientes.... De tu culo verde....No podrás ser nunca un caballero...", fue la respuesta de Majestad y Pobreza.

"Porque viste en ellos la furia y la mala entraña de taita Miguel. De taita Miguel cuando me hacía llorar como si fuera perro manivalí... Porque vos también, pájaro tierno, ratoncito perseguido, me desprecias...Mi guagua lindo con algo de diablo blanco...." surgió el grito sordo de mama Domitila. (p. 30)

Doliente respuesta de la madre indígena que denuncia el maltrato social que sufre su gente; en su léxico modesto, mezclado con palabras quechuas como,

taita, *guagua*, *manavali*²⁸; otras creadas por la comunidad lingüística ecuatoriana como *acholamiento* para describir el bochorno que una persona sufre²⁹; y aquellas expresiones con connotaciones peyorativas, como "culo verde" para referirse a las personas indígenas; proyecta la cosmovisión de su mundo mestizo, la rabia y el resentimiento que guardan para los llamados "ricos".

Sin embargo, altos ideales afloran en el chulla y le obligan a luchar contra el grupo social del poder, lo que le va a significar otro error, como otro error será no aliarse a tiempo a los grupos sociales menos favorecidos en medio de los cuales vive y desprecia. El chulla se convierte en un advenedizo en el mundo del poder que no lo admite, y como advenedizo actúa, pues intenta escrudñar el movimiento económico de un "hombre importante" , que es inmiscuirse en su vida privada. Aquel es un representante del poder a quien nadie puede exigirle explicaciones. El chulla, como represalia a la falta de colaboración que muestra el empleado de confianza del candidato, intenta encontrar un mecanismo que le permita ver y oír aquello oculto que tienen; de ahí su presencia en casa del cholo Guachicola quien le informa todo aquello que se conoce solo en voz baja y se transmite como chisme, pues es parte de la vida privada de los aristócratas, y hablar en alto es cometer un crimen.

Buscó a don Guachicola -viejo dipsómano, archivo de sucias anécdotas, memoria fotográfica para lo criminal del cholerío encopetado y de la burocracia donde pasó su vida -y a sus amigos - chullas de los billares, de las cantinas, de los figones, de las trastiendas- para que le informasen sobre las virtudes y milagros del candidato a la vicepresidencia de la República y su familia. ..[...] "He descubierto a uno de ellos...A uno..." comentó para sí Romero y Flores. (pp. 21-22)

²⁸inepto, inútil, que no vale nada, en Niza Fabre-Maldonado. Op. cit. p.186

²⁹Cf. Niza Fabre-Maldonado. Op.cit p. 62

Los hechos que acontecen al chulla, que son parte de la vida cotidiana de los empleados de ministerios, le hacen experimentar sensaciones paradójicas, fruto de su falta de identidad. Muchos de sus actos le hacen percibir la sensación de culpa-castigo. Es culpable cuando siente que atropella los derechos de la clase del poder, cuando hurga en sus cuentas económicas y duda que ellos realmente sean unos delincuentes, cuando descubre el engaño cree que es culpa de otros. Cuando se da cuenta del engaño en que ha vivido, advierte la sensación de castigo; la humillación a que es sometido en la invitación al brindis en la casa del Candidato a la Presidencia; cuando la policía lo persigue como un ladrón común, cuando pierde a Rosario.

La vida íntima en su cuarto de barrio pobre es la esfera inferior de su existencia, de la cual el héroe trata de librarse y con la cual nunca se fusiona internamente. Siempre intenta evadir la realidad como un mecanismo de defensa que le protege de la realidad. Por otra parte, si intenta descubrir su vida íntima, las voces que se superponen en su conciencia, las de *Majestad* y *Pobreza* y *mama Domitila* le producen una tremenda incertidumbre: la voz de su padre le hostiga, la de su madre le compadece, y al mismo tiempo dialogan en el sentido bajtiniano, es decir, se contraponen, se rechazan, y esa situación recrudece su falta de identidad.

De pronto, el chulla descubre que la vida cotidiana en las esferas del poder es excepcionalmente particular y privada, que en ella, por su propia esencia, no hay nada público. Todos sus actos son tratados en voz baja, con sigilo y cuidado, por miedo a dañar la imagen de cualquier hombre importante. Los delitos del grupo del poder, las esposas malvadas, los maridos infieles, los secretos del lucro, los engaños cotidianos, los amarres políticos, el cohecho y el

el chantaje, son secretos de clase, son privilegios del grupo del poder. Acontecimientos sobre los cuales los pobres de este mundo representado no pueden hablar. La vida privada del grupo del poder no deja lugar para un "voyeur", para un tercero que tenga derecho y facilidades para observar, juzgar, valorar, cuestionar. peor aún para hacerla pública.

Los hecho públicos de esta clase se limitan a las representaciones sociales y políticas en grandes oficinas y salones. Los hechos abiertos, visibles o audibles de esta clase intentan mantener una imagen "prefabricada" que se intenta proteger.

Por el contrario, se da cuenta de que todos los hechos que se juzgan o estudian en la oficina de recaudación y que tienen que ver con el hombre común y corriente, que pertenece a los grupos menos favorecidos de la sociedad quiteña, son tratados como asuntos generales y públicos. De este grupo, sus errores se hacen públicos inmediatamente y se habla con toda la crudeza de su pobreza, de la miseria. Para estos pobres hombres no existe el ámbito de lo privado, ni derechos; solo conocen las obligaciones que asfixian su vida.

La vida privada del grupo privilegiado, normalmente, se hace pública en la literatura como si ella estuviera autorizada para manejar estos hechos. Sin embargo, el autor de *El chulla...* parecería tener poco acceso a ese mundo, ya que muy poco nos presenta de él. El lector jamás asiste en la obra a una confidencia de este grupo que otorgue la constancia de su vida arbitraria. Se conoce a través del comentario, del chisme, de lo que se comenta, de lo que "dicen", de las pocas evidencias que encuentra el chulla. Sin embargo, nunca el lector es testigo de un acontecimientos que pruebe los cargos. Más parecería

parecería que el mundo accesible del autor es el que le corresponde por estratificación natural: el de la periferia y de acuerdo con ese grupo parecería exponer su punto de vista. Conoce fielmente ese mundo, describe sus costumbres, su comida, la bebida, las fiestas, las obscenidades sexuales manifiestas en el lenguaje, las reacciones ante muerte y los momentos de risa. De esta manera, el autor se manifiesta no como un fisgón que ve y oye a hurtadillas cómo viven los desposeídos, sino como parte misma de ese grupo. El fisgoneo, en cambio, funciona siempre en relación con las clases poderosas.

Sin embargo, llama la atención que el autor re-crea la vida de dos grupos sociales, de los cuales el grupo dominante, el que representa a la aristocracia, al estado y a sus instituciones, es el grupo menos favorecido en la obra, ante los ojos del lector, puesto que ellos toman la palabra en muy pocas ocasiones y cuando lo hacen no es para ser claros ni precisos, sino para reafirmar los estereotipos que previamente tenemos de ellos. De su palabra conocemos a través de sus subalternos que son parte del grupo periférico. En este sentido, el estilo de Icaza es subversivo, da la palabra directamente al proletario, al chulla, al vecino de barrio, al policía de la esquina, a la prostituta. Los personajes que representan al mundo burgués han sido marginados dentro de la obra; no solo son vistos como "los distintos" sino como "los peligrosos", como aquellos que están al margen de lo aceptable, mientras que el grupo marginal y pobre representa el grupo que purifica los actos oscuros, negativos del grupo del poder.

II. LA CONCIENCIA ESCINDIDA

Desde la primera página de *El chulla Romero y Flores* se percibe la polifonía, el plurilinguismo y el dialogismo que se manifiestan a través de las diversas voces y conciencias sociales articuladas en la novela.

La polifonía es evidente en las múltiples voluntades, en la pluralidad de discursos y de voces, y en conciencias independientes que se revelan frente a un acontecimiento. Sin embargo, no es solamente en las voluntades y voces sociales, y en las diferentes cosmovisiones de los personajes donde se proyecta la polifonía, sino también en la noción de la verdad, inmersa naturalmente en la ideología de los personajes y en la postura que adopta el autor frente a ella.

La *verdad* o la *idea de la verdad*, se revela en los discursos y en el comportamiento de los personajes y tiene relación directa con la realidad social en que viven. En *El chulla ...* la verdad se estructura sobre la conciencia de los múltiples personajes y se construye en la palabra que expresa el mundo burgués, en los parlamentos de los diferentes personajes marginales y, en palabras del narrador, a través de las cuales se puede percibir diversas maneras particulares de ver y conceptualizar el mundo.

Esta verdad estructurada sobre cada conciencia, es oída, comprendida y escondida por otras voces que se encuentran en diferentes posiciones, es decir, vive en permanente *dialogización*. Dialogización que está dada en la interacción por la afinidad o discrepancia de criterios, pero jamás por interferencia, pues ninguno de ellos es resultado de la reflexión del otro -a modo de espejo- ya que todos los personajes creados por Icaza en *El chulla...* son seres

son seres aparentemente autónomos, aunque no lo sean dentro de la estructura social a la que corresponden. En realidad, cuando los personajes expresan sus percepciones del mundo, lo hacen en tanto portadores de la cosmovisión de su grupo social y de acuerdo a ella falsean sistemáticamente la realidad.

Cuando Alfonso Romero y Flores enfrenta el problema de mantener a Rosario Santacruz, quien se encuentra embarazada, decide buscar un trabajo en una oficina pública. Pero, él sabe con certeza que es casi imposible conseguir un puesto de trabajo por las innumerables trabas que ponen los funcionarios de gobierno. Él se ha enterado:

Por las murmuraciones de los concursantes -acorralados en el salón de espera de la oficina donde trabajaba Guachicola- [...] de las esperanzas de cada cual. Nadie confiaba en su saber. [...]

"Nos torturan", repitieron mentalmente los diez o doce aspirantes fundiéndose en un coro de ataque y de defensa [...]

-Siete concursos. Siete felicitaciones. Soy contador-calígrafo, graduado en el Instituto. Pero siempre hay alguien que está igual. Surgen entonces las preferencias, las recomendaciones, los parentescos. Yo no tengo a nadie.. (p. 96; las cursivas son mías)

Desde esta realidad, Alfonso deduce que la manera de obtener un empleo burocrático es a través de la trapacería, y así decide actuar. El chulla se vale de su amigo Guachicola de quien obtiene una carta de recomendación, naturalmente apócrifa; cuando todo está listo y el empleo es prácticamente conseguido, una nueva complicación sobreviene, y entonces el chulla decide usar su ingenio, recurriendo a la postura aprendida de su padre Majestad y Pobreza

El último en entrar en el despacho del Gran Jefe [...] fue el chulla Romero y Flores. [...]

-¿Qué desea?

-¿Yo? ¡Ah! Este oficio [...]

-Absurdo. *El señor Ministro me ordenó por teléfono. El cargo no existe. Se dio a otro... ¡A otro!*

"¡Al pariente culateral... Me jodió, carajo... Después de tantas pendejadas. [...] Pero el espíritu de contradicción de Majestad y Pobreza -fecundo y oportuno entonces-, exclamó "Defiéndete... Amenaza,, No sabe nada de ti... Es un... En trance de lucha, Romero y Flores inventó la mentira. Instintivamente, acarició los viejos periódicos que llevaba en el bolsillo, miró con burla de duro cinismo -advertencia y desafío- a su interlocutor. Y , en un papel cualquiera, trató de tomar el número de oficio que había entregado.

-¿Qué hace?- interrogó con toda su autoridad el hombre que se parecía al Mono Araña.

-Tengo la copia del veredicto. Por asuntos de mi trabajo llevaré a los periódicos el dato. Soy periodista.

-¡Ah!

-Daré la noticia como la he vivido. ¿No le parece?

-Usted... Un momento,, Un momentito... Veremos cómo...-insinuó el Gran Jefe exhibiendo sin control el pánico de los pequeños seres al capricho cotizable de la prensa. [...]

El timbre sonó congregando a cuatro o cinco esbirros

-Hemos sufrido una equivocación

-¿Una equivocación ?

-Se la puede reparar desde luego. Cosas pasan...Usted irá a la Oficina de Investigación Económica. (pp. 98-99; las cursivas son mías)

Si para el chulla el intento de conseguir trabajo pone en juego su astucia, para los marginados la tarea es menos fácil. Ellos también conocen la verdad a la hora de buscar trabajo: tienen que averiguar por una vacante, conseguirse amigos o padrinos que los recomienden, tener experiencia que los acredite, haber hecho cursos, estudiado, etc., y aún así, casi nunca están seguros de conseguir el puesto.

Para los otros sectores de la sociedad quiteña, hombres conectados con el eje político, social, económico o religioso del poder, es cuestión de llamar al amigo, al pariente cercano, funcionario de alto nivel, para que "dé la orden", "cree" o "guarde" un puesto o una vacante. Ellos no se cuestionan si sus candidatos están calificados o no.

Don Ernesto Morejón Galindo, al revisar los oficios de la "superioridad", fue el único que hizo una mueca de disgusto. No se había contado con él. *Su primito quedaba desplazado, en espera de una nueva vacante. La recomendación era clara, precisa, delatora.*

-Yo pedí ...Pero... *¿Usted es pariente de Gran Jefe, verdad?* -interrogó don Ernesto en tono de ultimátum.

Luis Alfonso comprendió entonces [...] que si decía no, estaba perdido.

-Si en efecto -murmuró con fingido rubor.

-¡Ah! Comprendo. Le felicito, Puede empezar hoy mismo su trabajo. (p.100; las cursivas son mías)

El chulla no cree que está actuando fuera de la ley, ni cometiendo un fraude, como tampoco creen las clases poderosas, que no reflexionan sobre los comportamientos personales, cada cual actúa de acuerdo con su propia percepción del mundo que le rodea, sin siquiera imaginar que tal percepción no es individual sino propia de su clase.

El mismo falseamiento de la verdad se produce en la administración de "justicia" y en el ejercicio de las funciones represivas del estado. Para los integrantes de la oficina de Seguridad Pública, el tratamiento o atención de una denuncia depende de los intereses que acompañan al denunciante; es decir, si viene de los hombres conectados con el poder o de los políticos de turno que cuidan los "altos intereses de la patria" *existe "una clave" para encerrar a "todos los enemigos de la paz"* -entendiéndose como enemigos todos aquellos que no comulgan con los criterios del gobierno de turno, o los que han comprobado malversación de fondos o fraude en las declaraciones de impuestos de los funcionarios oficiales y de sus relacionados y son juzgados *como revolucionarios* y se convierten en *"los enemigos de la paz de la República"*. Así es tratado el chulla Romero y Flores por haber osado examinar las cuentas económicas del don Ramiro, el candidato a la Presidencia de la República.

Cuando los sectores del poder buscan la verdad por algún motivo, el pueblo les cuestiona: *"¿Qué les importa? La única verdad que defienden [ellos]*

es la verdad de sus intereses" (p. 120). Los marginados no pueden olvidar que *"los secretos de los de arriba no conocen los de abajo. Es pecado, crimen, traición;"*(p. 136) Cuando el chulla descubre las patrañas y engaños de las gentes poderosas, decide denunciarlos por la prensa, *mas "el celo patriótico en defensa del prestigio nacional e internacional del país-"* impidió que la noticia se hiciera pública. Más tarde se entera que ese silencio había tenido su precio. *"Precio que no lo cobró él. Precio que cobraron los intermediarios y los dueños de la libertad de expresión"*. (p. 121). Los que manejan "las verdades" en los medios de comunicación, aunque no son miembros del grupo de los poderosos, están a su servicio. puesto que tales medios, al fin y al cabo, no son servicios públicos sino empresas cuyos propietarios, a veces anónimos, pertenecen a la clase dominante.

El sentido de las palabra "autoridad" y "poder" parecería ser sinónimo de "privilegio". El poder está representado por los políticos que pertenecen a la clase social y económicamente aventajada -es decir, a la clase de los propietarios. Pero ese se confunde con ciertos *signos de distinción* que se notan a primera vista. Entre esos rasgos están el *rango social, la piel blanca; un apellido español, o una imitación del español; una marcada corrección lingüística en la expresión; un espíritu particularmente católico por tradición; todo esto unido a la posesión de riquezas, sin importar el medio de adquisición.* Todas estas características son tomadas como marcas de la "pureza de la raza", que les ha dado el derecho a ser merecedores del privilegios que se materializan en el disfrute del poder económico, lo cual revela la subsistencia de una estructura económica y social precapitalista, con claros rezagos feudales:

-Familias enteras. Doy nombres, carajo. De acuerdo al apellido se reparten el feudo nacional: la diplomacia. los bancos, los ministerios, las finanzas, la cultura, el comercio, la tierra, el aire, el sol (p. 93)

Para muchos de los desposeídos, la actitud autoritaria está "en los de arriba"; se confunden el poder económico y el poder político; los aristócratas, los funcionarios del estado, los militares y los religiosos, como se infiere del monólogo del secretario del candidato a la presidencia.

¡La actitud enérgica y desafiante del mozo [el chulla Romero DS] desconcertó momentáneamente al viejo empleado [el secretario privado del candidato a la presidencia de la república, SD] el cual, en busca de una explicación que esté de acuerdo con sus experiencias, pensó: *¿Qué le pasa a éste? Parece que alguien le empuja. Alguien le empuja. Alguien poderoso: Arzobispo..... General... Ministro... Hoy está abajo.. Mañana puede estar arriba....* Estos chullas prosudos son una friega... (p. 16; las cursivas son mías)

Los grupos de la burocracia y la aristocracia del Quito re-creado por Icaza parecerían aludir por semejanza a los antiguos terratenientes de Ecuador, por su carácter fundamentalmente coercitivo, que les lleva a reprimir los posibles brotes de insurgencia de los marginales, legitimando así las desigualdades e injusticias.

-¿Qué más quieren, carajo? Los indios eran atrevidos, rebeldes, cuatreros. Conmigo cambiaron. Por cada tres que desaparecían o por cada desplante castraba a un runa. Le sacaba los huevos suavito. ¡Qué operaciones! Al cabo de un año era de verles, daba gusto: gordos, tranquilos. ¿No hablan de mejorar el mestizaje con una buena inmigración? ¿No hablan de tantas pendejadas por el estilo? ¿Entonces qué? ¡Basta! ¡Basta de semen de longo! Y no me vengan con demandas, con indemnizaciones. (p. 108)

La agresión que comete Juan de los Monteros contra los indios, al castrarles, implica el desconocimiento de sus más elementales derechos, y es un intento de justificar la explotación de los indios: "al cabo de un año era de verles, daba gusto: gordos, tranquilos." y el supuesto mejoramiento de la raza. Sin embargo, el fin estaba claro: era simplemente el de mejorar la fuerza de trabajo. La colonia española parecería no haber terminado con la

Independencia, ya que los supuestos salvadores de la patria siguieron tratando a los indígenas como meros instrumentos de trabajo sobre los cuales tenían un derecho exclusivo.

Mama Domitila, esa modesta mujer que representa a la mujer de los sectores más humildes de la sociedad periférica icaciana, tiene un concepto especial del poder y las clases que lo ejercen. Su ideología sobre los grupos que ancestralmente han maltratado a sus semejantes, se resume en el siguiente mensaje para su hijo: "Guagua Guagüito no les hagas caso. Así mismo son. Todo para ellos. El aire, el sol, la tierra, Taita Dios. Si alguien se atreve a reclamar algo para mantener la vida con mediana dignidad le aplastan como a piojo,"(p. 115)

La honradez, como valor, parecería no existir en este mundo. Los dos grupos sociales han oído de ella pero ninguno la practica. Un claro ejemplo de la concepción personal de la honradez se puede percibir cuando don Ernesto Morejón Galindo, director-jefe de la Oficina de Investigación Económica, tiene que elegir un fiscalizador que efectúe un "trabajo honesto".

Don Ernesto se considera un "hombre honrado" y como tal decide actuar en las fiscalizaciones del año, pues tiene serias dudas ocasionadas por las intrigas y los anónimos que le han llegado acerca de las cuentas de algunos contribuyentes morosos, de ciertas cartas de crédito, de los libros de contabilidad de ciertos caballeros sobre los que debía y no podía ejercer control y coactiva (p. 8). De cualquier manera, parece que don Ernesto ha encontrado al "personaje salvador, al personaje de sus esperanzas de juez incorruptible" (p. 8). El candidato ideal es desde luego el héroe de la novela: Alfonso Romero y Flores.

Para don Ernesto, el chulla era aquel mocito a quien tuvo que ceder el cargo que personalmente había guardado para su sobrino pues aparentemente no solo tenía recomendación del "gran jefe", sino que era "hasta su pariente" (p. 100). Lo que ante sus ojos lo ameritaba y hasta lo capacitaba, para ser el empleado más idóneo para tal tarea.

Para el narrador de la obra, por el contrario, el chulla es un joven vividor que llegó a la oficina "por arte de audacia y golpe de buena suerte, a última hora" (p. 7)

Para los empleados de la oficina, un grupo de burócratas temerosos, la elección del chulla arribista es un abuso de autoridad, pero nadie protesta; solo un coro de voces ocultas, silenciosas se levanta:

" ¿Por qué?", "¿Qué corona tiene el chulla?", " Yo.... Veinte años..... He acabado mi vida...." "Nada valen entonces mi honradez, mi caligrafía....," "Imbécil... Intruso... No sabe nada...., " " Perro de la calle no más es... Le conozco" (p. 9)

Y aunque su amargura y temor son profundos no se atreven a protestar. Su angustia llega a límites espantosos, pues se les vienen a la cabeza sus múltiples problemas futuros. Ellos, realmente, contaban con los recursos extras -una suerte de coimas, y propinas - que provenían del trabajo de fiscalización. Pero, ahora, "Uuu... Se jodió la pensión de los guaguas" (p. 10) . Los hijos de los burócratas estudian en escuelas particulares, de "la buena gente..." a cargo de las monjas y los curas que les acreditan no solo una mejor educación sino hasta la oportunidad mejorar su estatus social. Pobres niños, tendrán que salir a estudiar en las escuelas de los cholos, en las escuelas del estado. Su pena, preocupación y miedo les hace hacer promesas falsas: "Conmigo se estacan (sic), carajo... Pondré en juego mi poder, mi fuerza"; (p. 10). Irónico porque ellos saben que no tienen ni fuerza ni poder capaz de cuestionar una orden.

Amenazan con enviar "Cartas anónimas a los ministros, al señor presidente de la República.." (p.10) que aparentemente nunca llegan

El chulla, que conoce a su gente y a la gente de los ministerios, asegura a Guachicola "La honradez es de los pendejos...usted lo ha dicho más de una vez" (p. 95)

Pero jamás pensó que los "de arriba" mentían, engañaban, trampeaban tan inescrupulosamente. Cuando el aristócrata innominado, que huele olor a tabaco rubio intenta sobornarle, Luis Alfonso, aturdido, no sabe cómo actuar pues

"una especie de dignidad en la sangre -Majestad y Pobreza en trance de regateo-, apartó la vista de los billetes. "A mi no me joden con pendejadas ... Las manos sucias no podrían... Pero este nada tiene que ver con los otros... En defensa del grupo,, Los compromisos sociales... Los parientes....."

[...]

-Un momento esto es suyo- advirtió el caballero perfumado indicando al joven el abanico de billetes. (pp. 106-107)

Alfonso se siente envuelto, dirigido y ordenado por aquella presencia omnipotente y en su indecisión escucha la voz de mama Domitila

" Agarra no mas guagua. Corre como longo de hacienda sin decir gracias. Como si fuera robado. Antes de que se arrepienta el patroncito!... " (p. 107)

Sin embargo, el chulla murmura "-¡Eso no me pertenece!" . Más tarde, falsos remordimientos le acompañaron en el camino a casa, y se repite

Total ... ellos me recompensarán por mi honradez ¿Ellos? ¿Quiénes? Don... Don Carajo. ¡Son todos los mismos! ¿Entonces que hacer? ¿Lo que hice? (p. 108)

Es cuando se da cuenta de que está evolucionando, de que un elemento nuevo está interfiriendo su vida "*Eran las toxinas de la honradez -*" (p. 108)

Algo ha transformado su vida. Algo que "tomó cuerpo y se fue ensanchando poco a poco, a fuerza de hallar crímenes, robos incorrecciones en los

en los fiscalizados. No perdonó a nadie. No se vendió a nadie." (p. 108)

Alrededor del mundo marginal, se puede reconocer una serie de instituciones del gobierno, y especialmente los miembros de la policía, que agreden impunemente a las clases populares cuya miseria parecería ser un castigo divino.

Solo el licor parecería ser un aliado para desahogar las frustraciones de los pobres, para denunciar el autoritarismo, de los intermediarios del poder, equivocadamente tomados como el objeto final de su rencor, Tal es el caso de Humberto Toledo, pequeño secretario de la oficina de investigación económica quien aprovecha el alcohol para exteriorizar sus sentimientos y protagonizar una caricatura de rebelión contra Don Ernesto:

-Quiero que se arrodille y me pida perdón por las pendejadas que me dicta. Yo le hago todo. El no sabe nada. El se lleva las felicitaciones, la plata, las rebuscas. los trabajos extraordinarios, las plazas supuestas... (p. 102)

También el chulla procede de este modo la primera vez que acepta un chantaje de manos de Juan de los Monteros. El chulla tolera aquel "obsequio porque el caso se hallaba al margen de los números, de la evidencia aritmética". Con la conciencia atormentándole, olvidó el incidente después de una tremenda borrachera en la que afloraron sus resentimientos y " pudo ejercitar a grandes voces su altivez de caballero, su ansia morbosa por ocultar lo que tenía de mama Domitila."

-¡Soy Romero y Flores! ¿Quién me dice que no? ¿Quién carajo? ¿Quién es el que me jode?

[...]

-La vieja cara de caballo de ajedrez. la vieja desgraciada me mordió la sangre.

[...]

-En la sangre, En nuestra sangre, carajo. Porque todos somos ...Ji....Ji...Ji.. Le aplastaré como a un gusano, como una babosa. Juro por Dios...(109)

La policía y sus instituciones, a pesar de estar compuesta por gente que proviene del pueblo se constituye en uno los mayores medios de represión de los pobres. Si son policías ejerciendo su labor autoritariamente; si son burócratas, tratándolos con prepotencia. Los desposeídos combaten esa anarquía de las más variadas formas, porque han sido testigos de los

Espectáculo[s] que a fuerza de experiencias en carne propia -desalojo por alquileres impagos, allanamiento por raterías colectivas, embargos por viejas deudas, persecución por pecados propios y ajenos-, (p. 135, las cursivas son mías)

Entonces, cuando el chulla es perseguido, todos los vecinos del barrio, identificados por la misma condición de víctimas de la opresión y la injusticia se unen porque "les ardía en la sangre" la agresión de la gente de su mismo estrato social y esa solidaridad espontánea se convierte en "un diálogo de odio sin palabras", que oculta su "deseo de golpear a sus verdugos" y de gritar "en favor del caído" (p. 135). Vale anotar que dentro de un mismo sector social, el enfrentamiento de dos grupos que se definen por su forma de relación con el poder, determina una "dialogización" de sus respectivas concepciones sobre sus deberes y derechos lo cual les hace aparecer como seres en eterno conflicto: los miembros de las instituciones estatales que se convierten en instrumentos del poder, y, los desposeídos que son el blanco contra el que disparan las clases dominantes.

Ciertamente, las contradicciones videntes en que viven sumidos los grupos del poder y los desposeídos muestran en la obra la manipulación de la autoridad y sus instituciones por parte de los primeros, y la incapacidad, para los segundos, de pensar siquiera en llegar al poder o alcanzar la justicia, si no lo hacen por sus propias manos. Los dos grupos viven en total confrontación en

la obra, *es decir se comunican dialógicamente*. Si los grupos del poder intentan aplicar represivamente toda su autoridad, como cuando buscan al chulla con el pretexto de que es un revolucionario, los pobres intentan siempre romper la ley creada por los poderosos, bien sea engañando a la autoridad o protegiendo a los que la han quebrantado:

Afuera entre tanto, dominados los agentes, reinaba una especie de discusión en voz baja:

-Si nos hubieran dicho de a buenas.

-De a buenas mismo les dijimos, cholitos.

-¿Cuándo, pes?

-Queríamos ayudar a la vecina. La pobre..... es hembra y tiene derecho a parir.

-Todos tenemos derecho a algo.

-*Ustedes nos comprenden. Somos de los mismos.*

-*De los mismo ... Ji...Ji...Ji..*

-*¿Acaso nosotros no tenemos derecho a trabajar en lo que nos dio la suerte?*

-Nadie dice que no.

-Cumplimos órdenes.

-Órdenes sin corazón, pes-

-No es nuestro gusto.

-Gusto de la plata será.(pp. 155-156; las cursivas son mías)

Si para los pobres el pago del impuesto es una obligación estipulada por la ley, para los hombres importantes como don Ramiro, el candidato oficial para la Presidencia de la República, sus cuentas personales y el pago de los impuestos son asuntos privados que deben tratarse con reserva y que están sujetos a su voluntad. Es más: la ley parecería incapaz de intervenir en sus negocios o hacer cuenta de sus ingresos. En el momento en que es enviado a fiscalizar la cuenta del candidato *Ramiro Paredes y Nieto*, el chulla está inicialmente convencido de que don Ramiro debe ser un caballero, lleno de virtudes y méritos: "*debe ser culto, generoso, honrado, bueno...El primer ciudadano de la Patria....* " (p. 14) No obstante, se da cuenta de que hay

problemas en sus declaraciones y piensa que le mintieron en la oficina de Paredes y Nieto, en un intento de hacerle quedar mal al candidato.

-¿La cuenta?

-Si, señor. La cuenta para revisarla, para fiscalizarla, para.....

-Está lista. Listita. Sesenta páginas a máquina. Todo en perfecto orden.

[...]

-*Los comprobantes de la partida quinientos ochenta y cinco* -exigió de pronto el chulla al recordar algo de lo que le advirtieron en su oficina. [...]

-No puedo, señor.

-¿Cómo? ¿Se niega?

-*Usted quizá no sabe. Es la partida de los gastos reservados. De los gastos secretos. Es la defensa de la paz interna.* [...]

-¿Sagrado?

-*Sagrado para nosotros. Para el pequeño contribuyente, para el hombre de la calle. para el chagra. para el cholo, para el indio.*(p. 18-19; las cursivas son mías)

Cuando el chulla habla con doña Francisca, en un intento de recabar los documentos que justifiquen los gastos de la liquidación que están presentado, ella le hace entender que "*esos documentos ya no existen. Podrían comprometer[nos] y volaron. Desaparecieron. El Tribuna de Revisión y Saldos [...] Quemó hace unos meses toda esa basura*" (p. 24). Y enfatiza de acuerdo con su sentido de "la verdad" y "el derecho" que le da "su clase" porque "*cuando el honor nacional exige.... Cuando la política... Cuando mi marido Cuando alguna persona de gran importancia como el señor presidente de la República cree necesario*" los documentos no pueden, no deben aparecer, son peligrosos. Este es el extraño sentido de la verdad en esta ideología. Los comprobantes que pertenecen a las instituciones del estado y que deben ser documentos públicos, en el mundo del poder son "privados", no se deben conocer, son secretos de "seguridad nacional".

Pero el diálogo del chulla y la matrona no termina ahí; doña Francisca ha malentendido y malinterpretado las actitudes del chulla. Ella está convencida que no ha cometido ningún error; su marido no ha robado ni engañado; ella

engañado; ella tiene ciertos derechos y privilegios con los que creció que le fueron concedidos naturalmente como a todos los de su "clase". Por tanto, está dolida porque el empleado del gobierno ha intentado dudar de su "honradez". En consecuencia, decide vengarse de Alfonso, y lo hace de la manera más efectiva: descubriendo la verdad de los ancestros del joven delante de todas las amistades que asistían a los acostumbrados cocteles de las tardes:

-Olvidé de presentarles a ustedes. *El caballero es hijo de Miguel Romero y Flores [...] .Pobre Miguel. la bebida, las deudas, la pereza y una serie de complicaciones con mujeres se unieron para arruinarle.* Le encontraron muerto... Muerto en un zaguán del barrio Aguarico. Completamente alcoholizado. .. [...]... Los amigos le perdonamos todas sus flaquezas, menos la última .. [...]... El concubinato público con una chola. Con una india del servicio doméstico. ¿No es así, joven? -interrogó la informante con ironía de bofetada en el rostro. (p. 28 ; las cursivas son mías)

El chulla se siente, entonces, "desnudo, desollado", humillado en lo más profundo "de su alma", pero hizo la promesa de luchar:

"Lucharé, carajo. Conmigo se han puesto" (p. 31) [...] Desconocidas circunstancias y absurdas pasiones en red de odios, de rubores, de responsabilidades, envolvieron al mozo y a sus fantasmas, agravando el orgullo de Majestad y Pobreza y la testarudez humilde de mama Domitila. [...] Tanta amargura había fermentado en su alma que, con disciplina increíble, se puso a trabajar por las noches en el informe - una denuncia escalofriante contra el candidato a la presidencia de la República y su esposa- .(p. 104)

- **La figura del protagonista**

Icaza re-crea en la figura de Alfonso Romero y Flores la conciencia más caótica y más importante de ese mundo representado. Efectivamente, el héroe muestra desde el comienzo de la obra una conciencia escindida que no le permite tomar una perspectiva personal de vida, de valores o de propósitos. En su conciencia existe una ambigüedad catastrófica, representada por las dos

voces sociales de sus ancestros que dialogizan y que lo perturban enormemente; producto de ella es precisamente su falta de identidad. Cada pensamiento del chulla es una réplica del diálogo de sus padres y por eso su pensamiento será siempre inacabado.

Aquel diálogo que le acompañaba desde niño irreconciliable, paradójico - presencia clara, definida, perenne de voces e impulsos-, *que le hundía en la desesperación y en la sociedad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama*, arrastró al chulla por la fantasía sedante de la venganza.(p. 30; las cursivas son mías)

Su conciencia fragmentada hace que, a veces, él se manifieste como un soñador que tiende, aunque no puede, a reflejarse o identificarse con el grupo del poder; es decir con aquellos que no solo poseen autoridad-poder sino también prestigio y dinero.

Y al cruzar la Plaza Grande, un desprecio profundo por las gentes que tendían al sol su plática cotidiana (sic) de quejas y memorias -militares retirados, políticos en desgracia, conspiradores que acechan de reojo el momento propicio para trepar las puertas y ventanas al palacio de gobierno -le obligó a estirarse en bostezo de gallo. "Mi importancia.... Mi honradez..... Me llevarán muy lejos... *Amigo y protector de un candidato a la presidencia de la República..... A la presidencia.... Ji...Ji....Jl....*(p. 14; el resaltado es mío)

Cuando Luis Alfonso intenta relacionarse y sentirse parte de "los de arriba", su actitud frente a ellos es humilde, se abochorna no solo por su propia presencia, sino también las arrogantes posesiones.

Luis Alfonso *sintió que se le relajaba el coraje, que los espejos de cuerpo entero, las cortinas de damasco, los candelabros de plata [...] se burlaban de sus prosas de juez incorruptible.* [...]

Sorpresivamente como en los cuentos de brujas y aparecidos surgió por una puerta una señora alta [...]"Doña Francisca... [...]

-¿El señor fiscalizador?

-A sus órdenes.. *Yo creí..*

-Está bien. Siéntese. (p. 23; las cursivas son mías)

Así de dura y firme la mujer del candidato, *le ordenó* sentarse. El chulla, humillado por el ambiente y la imagen de la mujer empezó con disculpas:

"Gracias. Muchas gracias. Tengo que pedirle disculpas..." Intenta pero no encuentra la forma de mostrarse seguro.

Más tarde, ante "*lo merjorcito de la sociedad*", en casa de doña Francisca, se sintió abandonado, ultrajado a pesar de todos sus esfuerzos por demostrarles que se sentía parte de ellos y que era Romero y Flores, un fiscalizador con todas las "extraordinarias".

En otras ocasiones "*Desde su pedestal de un orgullo extraño a todo lo que era su viejo anhelo de caballero, poderoso, el chulla Romero y Flores pasa revista a sus compañeros.*" (p. 11) de trabajo. Mas, no solo los mira despreciativamente, sino que recuerda con ironía los sobrenombres que les había "asignado":

A Gerardo Proaño	<i>longo de buen provecho</i>
a Timoleón López y Antonio Lucero:	<i>chullas futres no más son</i>
a Pedro Castellanos	<i>momia histórica</i>
a Jorge Pavón Santos	<i>momia política</i>
a Julio César Benavides	<i>pobre perrito</i>
Gabriel Montoya	<i>fracasos en funda de paraguas</i>
a Nicolás Estupiñán	<i>zorro del chisme y la calumnia</i>
a Fidel Castro	<i>chagra para ministro</i>
a Marcos Avendaño	<i>cuatro reales de doctor</i>
a Humberto Toledo	<i>omoto vinagre</i>
a Juan Núñez	<i>pantano de rencores sin desagüe</i>
a José María Chango	<i>cholo portero no más</i>

(p.11-12; las cursivas son mías)

Alfonso se convierte de esta manera, en un juez implacable de los burócratas, y en un desertor de sus filas, pues a pesar de ser tan crítico y haberles puesto sobrenombres tan burdos que traducían la superioridad que en su imaginación le distanciaba de ellos, en su interior, en su soledad, en su fuero íntimo, se daba cuenta "con repugnancia indefinida que él, frente a esos hombres, no era sino un pobre diablo cargado de inexperiencia y de vanidad". (p. 12)

Cuando el chulla conoce una persona, no se le escapa ni un solo detalle de su físico y registra inmediatamente sus defectos que quedan grabados para siempre en sobrenombres con que los nomina. Un ejemplo claro es el apodo que usa para nominar a doña Francisca, esposa del candidato a la Presidencia de la República, "cara de caballo de ajedrez", remoquete que no solo habla de la fealdad de la mujer sino también de la frialdad y altanería que posee como cualquier miembro del grupo del poder.

Todos esos apelativos, algunos muy ofensivos, expresan el modo que ha encontrado Alfonso Romero para vengarse del mundo que tantas veces le ha despreciado. No olvida nunca aquella ocasión en que un compañerito de escuela lo llamó "*hijo de perra guiñachishca*(sic)"³⁰, es decir, hijo de perra sirviente, pero lo que más le dolía y le avergonzaba -era- lo de *guiñachishca* (sic) que lo de perra" .

En esas ocasiones en que afloraba su imagen subterránea, se da cuenta de su fracaso, de su frustración, de su impotencia para controlar los dos mundos que lo presionan y le dejan referencias sociales y sin identidad, . Si a veces intenta imitar al grupo de su padre, especialmente cuando quiere impresionar a las gentes de barrios marginales, enseguida sufre una ruptura y la imagen de su madre le impulsa a tomar la posición contraria. Cuando está a solas, inconscientemente, tiene actitudes que se asemejan a la de los indígenas; inmediatamente que se da cuenta, se avergüenza. "Con trote de indio avanzó por la vereda, hacia abajo. Un chispazo de rubor le hizo notar que había caído en ridículo -diligencia de longo de mandados" (p. 14)

³⁰ Niza Fabre-Maldonado. Op. cit., el término aparece registrado como *guiñachisca*.

Cada pensamiento del chulla se convierte en su conciencia en una réplica del diálogo de sus padres, de manera que su pensamiento siempre se manifiesta inacabado. Dicha conciencia fragmentada en casi toda la obra, deviene al final como una conciencia "otra", acabada, asumida y totalmente definida como fruto de su trágica experiencia. Según escribe Bajtín al definir el cronotopo de la emergencia, tal conciencia *no es producto de la reflexión de la conciencia del autor, tampoco es producto del momento, ni una reacción contra el grupo social con el que está tratando, como era al inicio de la obra*, sino como la asunción de una nueva identidad fruto de la experiencia: ha sido humillado por las clases dominantes; ha recibido el apoyo y la solidaridad de aquellos pobres a los que tanto despreció; ha sufrido la pérdida de la mujer a la que amó

"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" (p. 141; las cursivas son mías)

desde ese momento, se siente aliado de Rosario y por medio de ella, de un grupo social al que hasta entonces había despreciado y en el que reconoce cualidades y valores nunca estimados:

Se sentía otro. Por primera vez era el que en realidad debía ser : un mozo de vecindario pobre con ganas de unirse a las gentes que le ayudaron.- Extraño despertar de una fuerza individual y colectiva a la vez, (p. 151; las cursivas son mías)

- **Voz e ideología del narrador**

La voz autorial de Jorge Icaza parecería estar presente en la voz del narrador. Dicha voz, distanciada, irónica, paródica o morbosa, se manifiesta

como la de un ser que emite su visión del mundo en cada momento del relato, ya sea para introducirnos en el narración misma, o a través de las pequeñas digresiones, a modo de *bivocalidad* dentro del texto, que no solo aumentan la información del personaje o del acontecimiento, sino también que se manifiestan como una crítica autorial del comportamiento social.

[Doña Encarnita, la dueña de casa, SD] Teñíase el pelo en negro verdoso. Le gustaba hacerse copetes altos, fuera de moda [...] Desde la muerte de su marido, don José Gabriel Londoño *-usurero de profesión, fundador y propietario de la casa de préstamos "La bola de Oro"-*, la vieja creyó borrar la afrenta y el pecado de su herencia con misas, novenas y comuniones, por un lado, y pregonando rancio abolengo, por otro. Lo primero lo subsanó con buena parte de sus rentas *-todo gasto era mezquino para ganar el cielo-*, y el segundo, evocando a cada momento la memoria de un antepasado español *-tahúr, fanfarrón, aventurero-*, del cual *hablaba -signo en ella de aristocracia-* frunciendo los labios, entornando los ojos, y moviendo las manos en beatíficos giros. p. 69; las cursivas son mías)

Doña Encarnita es un magnífico ejemplo de la falsa arrogancia que exhiben algunos personajes de la obra, a quienes, cualquier pariente extranjero les reviste de prestigio, más aún si es un antepasado español que hace olvidar fácilmente el inventario de conquistadores llegados a América: *tahúres, fanfarrones, aventureros, etc.* Si se trata del esposo de doña Encarnita, es un típico sanguijuela, que como el nombre de su negocio lo indica, *Bola de Oro*, se *volvió rico usufructuando con el hambre y las necesidades de los pobres.*

La ideología del narrador difiere tanto de la visión que tiene el chulla como de la de los demás personajes. Ante todo, la voz del narrador expresa claramente un *sentido de superioridad* frente a los dos grupos sociales que están inmersos en la narrativa. En efecto, cuando se inicia la lectura de la novela de Icaza, llama la atención el uso de un lenguaje desdeñoso para describir tanto a los personajes como a los diferentes espacios sociales de la acción. A través de ese lenguaje es fácil percibir la perspectiva desde la que se expresa el autor

el autor y su cosmovisión. Si bien es cierto que Icaza da la palabra a sus personajes para que hablen directamente, no es menos cierto que no los crea ni los considera como sus iguales sino como seres inferiores; a los de la clase alta, por su falta de ética, a los marginados, por sus burdas costumbres. El narrador parecería reservarse el poder para juzgarlos, y al hacerlo, lo hace tan groseramente como se pronuncian sus personajes de la periferia. Ciertamente, retratos como el de la primera página abundan en la obra icaciana, en éste plasma su repudio a los burócratas en la figura de don Ernesto, a quien califica con epítetos grotescos, muchos de los cuales remiten, por su connotación, a formas sociodialectales de la cultura suburbana.

Era don Ernesto un señor de carácter desigual. Completamente desigual. Cuando estaba de buen humor exageraba su donjuanismo resbalando por libidinosas confidencias *de chola verdulera*, de chagra recién llegado. Con gráfico y pornográfico gesto de posesión sexual, solía murmurar al oído del confidente de turno: "Qué noche de farra, *cholito*. Me serví *tres hembras*. *Dos resultaron doncellas*. Ji...Ji....Ji.. *Todo gratis*" (p. 7; las cursivas son mías)

Para los ecuatorianos no es muy difícil deducir el significado de "confidencias de chola verdulera". La palabra "chola" se usa con frecuencia como calificativo denigrante que implica "gente baja, ruin, soez". Si partimos de ese calificativo peyorativo, fácilmente se puede deducir que la palabra "confidencias" -tan formalmente añadida- significa chisme o cuento. El calificativo de "chagra recién llegado" nos remite a ese apelativo negativo que suelen usar los capitalinos para referirse a los ciudadanos ecuatorianos nacidos fuera de Quito, haciendo alarde de su candidez, inocencia o ignorancia en el arte de conducirse en la capital. Entonces, el narrador describe a don Ernesto como un empleado sin modales, que gusta de los chismes falsos, groseros o de mal gusto que se cuentan en su oficina. E Icaza añade:

Mas, si tenía que reprender en público a sus *esbirros*, epíteto de *gasto íntimo al referirse a sus subalternos*, se hinchaba de omnipotencia y distribuía amenazas sin orden ni conciencia. En aquellos momentos - *explosión de prosa gamonal*- se subrayaba en él todo lo grotesco de su *adiposa figura: mejillas como nalgas rubicundas, temblor de barro tierno* en los labios, baba biliosa entre los dientes, candela de diablo sus pupilas. (p. 7; las cursivas son mías)

Expresiones duras que dan una imagen estereotipada del empleado público ecuatoriano que posee un cargo medianamente importante dentro de un ministerio; un pobre hombre que abusa de la autoridad, maltrata a sus empleados, usa un lenguaje falso, en su intento de imitar a los "gamonales", a los adinerados, a la gente del poder, como si así pudiera desquitarse de su insignificancia social. Por la descripción de su figura se puede presumir que es un hombre poco cuidadoso de su salud: su cara es redonda, por sus labios morados resbala saliva, y sus ojos enrojecidos son testimonio evidente de la borrachera del día anterior. Típica imagen del empleado público que si en la actualidad asiste con frecuencia a compromisos sociales en los que "su posición" le obliga a participar, en la época de la novela no pasaba de la reunión con sus iguales en la trastienda de cualquier figón de mala muerte.

Cuando el narrador, en otra parte de la obra, nos presenta a don Guachicola, lo describe con la misma fuerza,

viejo dipsómano, archivo de sucias anécdotas, memoria fotográfica para lo criminal del cholerío encopetado y de la burocracia donde pasó su vida -y a sus amigos- chullas de billares, de las cantinas, de los figones, de las trastiendas - para que le informasen sobre las virtudes y milagros del candidato a la presidencia de la República y su familia.

Don Guachicola, *saboreando venganza y amargura de vencido, en pleno monólogo de borrachera*, hizo al mozo una síntesis biográfica de don Ramiro. (p. 21; las cursivas son mías)

Duro retrato de don Guachicola. Icaza logra en este pequeño párrafo reunir no solo los principales defectos del personaje sino enfatizar su carácter peligroso,

dado que se ha constituido en el baúl de secretos, de anécdotas y de pecados cometidos tanto por los personajes "de buena familia", los encopetados, como por los burócratas, que lo convierten en "un tío" de poco fiar.

A través de la voz de Guachicola nos enteramos de la vida "íntima" del candidato a presidente de la república, el gran ausente de la obra:

-Llegó hace muchos años de un pueblo perdido en la cordillera. Llegó con esa irritación de arribismo de todo chagra para doctor. ¡Flor de provincia! No pudo o no quiso concluir la universidad... En cambio aprendió maravillosamente a explorar lo superficial del talento y lo ventajoso de la soltería. Sin ser un adonis, indio lavado, medio blanquito, las mujeres le ayudaron a vivir. (pp. 21-22)

Parecería que Doña Francisca se casó con Ramiro para cubrir así "más de un escándalo de su fogoso temperamento" (p. 22). Pero eso no era lo importante, don Ramiro "había entrado de golpe al mundo de los patriotas, de los amos, de las minorías mandonas". Su apariencia desde entonces era como la del chulla, "de chaqué, de bombín, de botainas y de bastón"... "Pura copia de revista europea. Todo un disfraz. "Hizo amistades y descubrió parientes en la oligarquía conservadora". De su vida matrimonial se sabe poco, pero se conoce que "muchas y bellas fueron sus concubinas" Como era un gran orador, un buen lector pues conocía de filosofía y poesía, pronto se involucró en la política. Dicen que cometió desfalcos grandes pero "como el personaje no era de poncho", sino parte de la oligarquía quiteña, las autoridades declararon su falta como "descuido, falta de experiencia"(p. 22)

Otros personajes corroboraron el informe del candidato, quizás con menos pasión. En contraste, a través del diálogo del secretario de don Ramiro con el chulla, conocemos que el candidato es un funcionario muy ocupado pues "desempeña siete cargos importantes"; "siete sueldos": "un patriota". Es un hombre muy inteligente y quizás sea "uno de los más grandes patriotas del

Continente" Quizás el único defecto suyo sea su debilidad para los amores: es un chivo para las hembras." Sin embargo, "en otro sentido es el campeón de la moral cristiana en los discursos. (p. 17)

No obstante, el secretario pensaba para sus adentros que *Don Ramiro* era, tanto para él como para la mayoría de las gentes, un misterio que gobernaba desde las altas esferas económicas del país, pero en la invisibilidad.

Muchas veces encontramos, junto a la voz del narrador, otra voz, que desarrolla un discurso representativo cuyo efecto es matizar los significados, ya sean enfatizando las cualidades del personaje, ya sea parodiando alguna característica. Pero esta voz se coloca a distancia del relato, lo que permite que el objeto del que se habla adquiera mayor significado. Cuando Icaza dice "amo patrón" en una descripción, alude a un significado segundo, ya no se trata de aquella expresión indígena que suele identificar al dueño y señor de la hacienda; en la voz de Icaza adquiere un carácter peyorativo, irónico. "Romero y Flores [...] sin consultar a nadie -violencia de su transformación- se entrevistó con director de un periódico -'patrón grande, su mercé' de la publicidad" (p. 120). Lo mismo ocurre en otras expresiones como -prosa gamonal. Un buen ejemplo tenemos cuando el narrador habla de don Ernesto: "En aquellos momentos -expresión de prosa gamonal- se subrayaba en él todo lo grotesco de su adiposa figura". (p. 7)

- **La imagen de la mujer**

Cuando el narrador hace un retrato de Rosario Santacruz, la conviviente del chulla, le imprime un imagen estereotipada. Según él, Rosario cree tener garantizado un buen matrimonio porque posee piernas ágiles -delgadas en los tobillos, suaves a la caricia en las rodillas, apetitosas en los muslos- senos rebeldes, labios sensuales, vientre apretado, rizos negros - a propósito de los cuales hace un comentario agudo, picante, que es un buen ejemplo de bivocalidad- "milagro de trapos y rizadores-" (p. 33) : No obstante, Rosario Santacruz demuestra que es mucho más que un cuerpo atractivo cada vez que enfrenta la realidad. Por ejemplo, ella no acepta la violencia sexual en el matrimonio, a pesar de vivir en una sociedad que impide a la mujer cuestionar ciertos comportamientos masculinos, y entre ellos sobre todo el sexual. Ella no solo se subleva ante la brutalidad que sufrió en sus primeros encuentros amorosos con su esposo, sino que le objeta a él directamente su falta de habilidad como amante. "No supiste hacerme tu mujer- le dice- Desde la primera noche" (p. 33). De esta manera, Rosario rompe y desacraliza la imagen estereotipada que pretendía asignarle el narrador. Proclama una verdad, que cientos de mujeres pretenden ocultar ante sus maridos, pues desde el punto de vista religioso y de la "buena moral" burguesa una mujer no debe sentir goce sexual, y mucho menos reprochar al hombre su incompetencia para ofrecérselo.

De ella parte la idea de divorciarse por tal motivo; no le importa la opinión de su marido ni la de su madre, peor aún la del conglomerado social que le rodea.

Para la madre de Rosario, por el contrario, la imagen de la mujer casada es muy frágil, más aún si está separada. Ella sabe, conoce, le han contado, que en el exterior las mujeres tienen otra oportunidad si han tenido un fracaso. Pero en Quito, tanto la sociedad como los hombres no dejan de ensañarse con las mujeres "con experiencia" a las que califican sin ninguna reflexión de *carishinas y corrompidas*:

Una mujer que ha roto los lazos de la Santa Madre Iglesia, que es joven, que es buenamoza, que no tiene los recursos suficientes para vivir, que¡Jesús! ¡No quiero ni imaginarme! *Claro que hay algunas carishnas que consiguen marido gringo después de rodar medio mundo. Pero gringos no siempre hay...* Además yo ...Yo no puedo, me faltan las fuerzas. El montepío no me alcanza para nada. (p. 35; las cursivas son mías)

En la percepción de la madre de Rosario está inmersa toda la ideología de la sociedad marginal de aquella época concerniente a la imagen de la mujer. Tener ideas liberales, es decir, "herencia alfarista" era muy peligroso. Las mujeres solteras debían ser o simular ser buenas, puras, bellas en lo posible y castas. Aquellas que disfrutaban de las continuas fiestas eran tomadas como "chullitas", es decir como mujeres ideales para una relación de "medio pelo".

Sin embargo, Rosario prefiere enfrentar a la sociedad, aparentemente sin miedo, porque todavía se siente lastimada por la violencia sexual que sufrió en las primeras noches de su matrimonio y por los gritos de su marido que la llamaba "corrompida". Cuando conoce a Alfonso Romero y Flores, huye de los primeros intentos de seducción:

-¡Suélteme!- gritó.

-Es que...

-¡Suélteme! -insistió Rosario luchando por defenderse y caer a la vez en la desesperación jadeante del macho.

-Le quiero..

-Ayayay.

-Amor,

-Atatay (p. 43)

Pequeños gritos desgarradores, no comprendidos, que las mujeres ecuatorianas suelen emitir cuando enfrentan una situación semejante.

Unas páginas más adelante, Icaza nos permite penetrar en el mundo íntimo de Rosario, quien ahora habla desde su naturaleza de mujer que disfruta el encuentro amoroso-sexual con el chulla, "No....No soy una corrompida, Dios mío....Soy feliz" (p. 59). Por primera vez, Rosario es capaz de reconocer la dicha de una relación normal de pareja, que no solo la hace sentirse realizada, sino *reconciliada con el mundo.*:

Quando pudo encerrarse en su cuarto, un deseo noble de estar en el secreto de las cosas y de las gentes ajenas, prendió a la muchacha tras los vidrios rotos de su balcón. Todo lo halló distinto: el sol exaltaba con un brillo cegador los colores y las formas de la ladera de cerro próximo, el viento barría juguetón las calles [...] las disputas y los gritos de los rapaces [...] Una especie de compasión superior, nueva en ella, le inyectó de pronto alegría extraña egoísta: ganas de cantar, de correr por un prado florido, de hundir los pies en el remanso cristalino de un río. de esconderse en un árbol, de besar a un niño. [...] de todo aquello que descubrió en un segundo, Con cuánta rapidez había pasado. Fugaz, loco, sin retorno. Desperzándose voluptuosamente se tendió sobre la cama. (p. 61)

A partir de este acontecimiento, Icaza recrea en Rosario la actitud de la mujer-amante firme, decidida, entregada, poco reflexiva que va en busca de su pareja dispuesta a enfrentar la falsedad de las apariencias del chulla, y las pobrezaas que adivina, pero sin temerlas. Enfrenta a doña Encarnita, la dueña de la casa en que vive del chulla, y le hace entender que en su mundo privado ella no puede intervenir.

Solo al final de la obra, cuando está sola en su habitación, a pocos instantes de su alumbramiento, vuelve a enfrentar la violencia sexual. Pero esta vez es la violencia verbal que viene del poder, cuando los policías no solo la maltratan privándole de tener la compañía indispensable para su

alumbramiento, sino expresándose en forma libidinosa, sin respetar su situación:

Asustada al ver frente a ella a cinco desconocidos, Rosario no pudo gritar. Le faltó la voz. No pudo moverse. Le temblaban las piernas Enloquecida por el miedo, agotada por los dolores que a esas alturas eran más frecuentes, pensando en lo peor [...] sin oír bien ni poder decir otra cosa "Mamitica ... Mamitica... Mamitica [...] .[...]

-Nosotros cumplimos órdenes, señora. Calle no más.

-No le ha de pasar nada. Estando como está. ¿quién pes?

-Semejante bombo. Imposible aprovechar el ricurishca. Lástima de barriga.

-Lástima de piernas.

-Lástima de cuerpo.

-De todo mismo. Chulla bandido. No dejar nada para el prójimo. (pp. 133-135)

Rosario se convierte, así, en el elemento purificador de la obra. Con ella, la rebeldía, la decisión, amor y la muerte se reúnen para que Icaza cree un personaje que gravita en forma decisiva en la vida del chulla hasta provocar su transformación final.

El porvenir o la salvación del chulla, mediante la expiación o el sacrificio de Rosario, es la clave de la obra. Para que el chulla se salve, para que asuma su verdadera identidad, Rosario muere. Ella constituye una figura esencial dentro de la novela, porque a través de ella, por el amor que el chulla descubre gracias a ella, es posible la salvación y liberación del héroe de la novela.

Llama la atención la violencia sexual que Icaza recrea de forma tan natural y que se repite a través de toda la obra ya sea con carácter físico o sexual. Las mujeres, desde luego, siempre hacen en el papel de objeto.

Cuando Icaza le da la voz a Don Ernesto Morejón Galindo, nos permite conocer la pobre visión del mundo que tiene este burócrata, cuando como cualquier ente falocentrista tiende a *hiperbolizar* la noche de "farra" que dice

haber disfrutado: "*Qué noche de farra*" (p. 7). En su concepción de la mujer como objeto, fruto del recalcitrante machismo que vive el pueblo ecuatoriano de esos años, se ha *servido* nada menos que *tres hembritas*. *Hembrita* es una forma despectiva y vulgar de llamar al sexo femenino. Y este funcionario del gobierno no termina su discurso hasta no añadir aquello que en los ojos de sus congéneres le da "prestigio": *dos resultaron doncellas*, y enseguida agregar aquello que "la viveza criolla", llama la cultura ecuatoriana "*todo gratis*". (p. 7)

La voz del narrador siempre está marcando, y con especial énfasis, la libidinosidad que vive el grupo de la periferia.

Quando la chola- *ancas pomposas, alelado mirar, cabellera empolvada de ceniza, carne amasada con tierra de monte y suavidad de tembladeras; olía a sudadero de mula, a locro, a jergón de indio; despertaba sórdidos antojos; morderle los senos de oscuro pezón, los pómulos pronunciados, los labios gruesos, bañarle en sangre, herirle, y hundirse como un cerdo en su hedionda morbidez-* colocó una cuchara y una taza frente al chulla, el Mono Araña baboso de lujuria le aprovechó acariciándole los muslos bajo los follones. (p. 21; las cursivas son mías)

La presencia de las mujeres, los niños, los hombres pobres y los indígenas marginales es esencial al final de la obra, pues el movimiento que ellos provocan logra transformar el abandono y miseria de Rosario en un lugar cálido y lleno de preocupaciones:

"Ahora, carajo,", "Qué hacemos aquí parados como fantasmas?", "Hemos venido por nuestra propia voluntad", "Tiene que parir", "Como las indias entre la maleza del monte, a la orilla de algún río, en la soledad de la choza", "Como animal", "¡No! Debe parir como gente blanca", "Su grito me duele en el vientre, en la cadera, en lo que tengo de mujer" (p. 154)

Ellos, producto de la más variada condición social y económica, son quienes llevan la iniciativa para ayudar a Rosario en su parto. Sobre todo las mujeres son quienes desplazan a los policías con su fuerza de grupo.

"Hay que socorrerle", "Puede torcer el pico la pobre", "Tenemos que pasar sobre los hombres que la cuidan", "Podemos..... Somos muchos,,
Somos fuertes Estamos unidos... ", "Ahora carajo". (p. 154)

Las voces de las mujeres se manifiestan en coro -a modo de coro griego, como la voz de la conciencia y la memoria del pueblo- en el que exteriorizan su rechazo a la autoridad; gritan contra el poder; se solidarizan con Rosario y el chulla sin temor;

- Tiene derecho a parir.
- Conozco. Por el grito ya está coronando en guagua.
- No hay nadie con ella.
- Es terrible.
- No tienen corazón
- Una que ha parido sabe... Sabe que se ve palpablito la muerte, pes
- Ya mismo es el grito grande. (p. 153)

Ellas son también quienes buscan el auxilio médico para salvar la vida del hijo:

- Es varoncito.
- Flaco está.
- Cuidado se resbale. Se resbalan no más.
- Lo que somos. Un adefesio, pes.
- Después santos o demonios. Todo mezclado.
- Mezcla de taita Dios.
- O de uno mismo.
- ¡Bañen breve al guagua!
- Breve estamos haciendo (pp. 157-158)

Son las que gritan su dolor sin vergüenza; y las que, por último, dan un sepelio decente a la pobre mujer abandonada por la suerte. En sus voces están inmersas sus creencias, sus debilidades, su filosofía de vida, y hasta sus ideas mítico-religiosas. Expresan en sus discursos corales sus frustraciones, las angustias que sufren como sujetos colectivos y sociales.

- **El carnaval**

Algunas de las anécdotas de la obra tienen un tinte carnavalesco, como aquella en la que el chulla logra cambiar un cheque robado a su antigua oficina. En ella convergen la incredulidad y la sed de ganancia de los negociantes que tropiezan con la pillería y el engaño del chulla, quien no consigue dinero, sino que lleva a los dos dueños de los negocios como títeres en una escena de lluvia.

Cuando el chulla huye por los arrabales del Quito viejo, la escena tiene lugar en un prostíbulo. Todo está arreglado para que al entrar los policías confundan al chulla con un cliente en plena actividad sexual, mientras el verdadero cliente es tomado por el chulla. La situación es cómica; el lector se siente cómplice de la fechoría del chulla; los policías atrapan al reo equivocado y se muestran frustrados, y su agobio se incrementa cuando se enteran de que el gobierno ha decidido dejar en suspenso la acusación contra el chulla, pues *"la alta política ... había cambiado totalmente en las últimas veinte y cuatro horas. ... en tales circunstancias las órdenes de la víspera... debían ser olvidadas, rotas sin escándalo"* (p. 177; las cursivas son mías)

En la obra icaciana, hay un grupo de la sociedad en la obra icaciana que llama la atención al lector porque tiene un marcado afán de simular, de imitar y de pertenecer a un grupo social que no le corresponde. Grupo social que, en los ojos de Eduardo Contreras, dueño de la casa de alquiler de trajes, todos son gente sencilla que

llegan del campo oliendo a sudadero de mula, a chuchaqui de mayordomo, a sangre de indio, a boñiga, y quieren que yo.... Tengo que acomodarles la corbata, los broches, las medias... Tengo que limpiarles las uñas, enseñarles a llevar en buena forma los guantes.... Tengo que indicarles cómo deben sentarse (p. 49)

Es decir, tiende a usar aquel vestuario al que no están acostumbrados pero que les podría proporcionar prestigio y elegancia " para cubrir a medias el vacío angustiosos de las gentes que no se hallan en sí" . (p. 49).

Gentes que tienen tan marcado el afán de convertirse en señores, aunque sea en las fiestas, que no dudan en usar coronas de los reyes, los copetes y el armiño de las princesas, la aureola de los santos, las antorchas, los botones y las charreteras de los héroes; los laureles, las medallas y los títulos de los sabios y de los intelectuales. Indudablemente, la ciudad de la época vive de las apariencias, de la consideración a la gente por sus recursos económicos.³¹ Reunirse con "gente bien", da prestigio a los pobres, es decir ser amigo de aquellos que tradicionalmente han usufructuado de su trabajo y de su esfuerzo; ser amigo de aquellos que inventaron "los apellidos de las buenas gentes", que dividieron a la sociedad y los dejaron al margen. De aquellos que han impuesto la regla del tener dejando la del ser para los grupos marginales.

Para Contreras, el tiempo no ha pasado en vano, porque aquello que significó prestigio antes, como el de usar "la cáscara típica", ha pasado de moda. "Nadie quiere saber nada con los disfraces de su propia pequeñez. Lástima de dinero, ¿verdad?" (p. 50) Ante los ojos aterrados del chulla y los del lector desfilan los trajes típicos de nuestros indígenas, en otro tiempo usados con orgullo, ahora despreciados porque nos recuerdan el mestizaje. Más grave es todavía cuando el dueño de la tienda hace un inventario de las actividades que hoy realizan los indígenas, los que ayer fueron los dueños de la tierra. Todos ocupando los trabajos más rudos y peor pagados: ahí están la cocinera,

cocinera, la sirvienta, la guaricha, la vendedora del mercado. Los indígenas en el campo son los mayordomos, los arrieros, los partidarios, los arrieros, etc.; en la ciudad, ellos son los pobres peones, albañiles y cargadores que deambulan por la ciudad en busca de trabajo,

Parecería que para la sociedad quiteña creada en la obra, todo lo negativo está relacionado con los grupos marginales; las cholas son carishinas, putas, divorciadas; tienen mal gusto, son pecadoras, locas, corrompidas. Los "otros" posiblemente consideran que lo que les pasa a "las otras" son errores, de juventud, de apreciación, etc., pues en obra jamás se habla de una blanca de doble apellido y que sea "carishina"...

Si la descripción de los personajes en la voz del narrador es grotesca, la descripción de los ambientes no es menos vulgar. Parecería que el narrador se complace en describir los ambientes con tosquedad, como cuando habla del momento de esplendor de la fiesta en que se conocieron Alfonso y Rosario. *"La fiesta entre tanto se había caldeado en epilepsia de chistes verdes, de zapateados folklóricos, de murmullo hecho de cien retazos de risas histéricas* (p .39). Pero la crudeza del lenguaje no contradice la realidad del momento. Parecería típico de la sociedad ecuatoriana en general, que en el momento de mayor alegría del baile, los participantes se deleiten con movimientos de apariencia epiléptica producto de la desinhibición producida por el alto consumo de licor; efervescencia que se manifiesta también en el goce que les produce contar "cachos" -chistes- "de alta y estereotipada connotación sexual", en la que los hombres siempre hacen el papel de sementales, y las mujeres el de objetos, Tales cachos van acompañados de risas histéricas, y de movimientos en el

³¹Sobre este punto, véase Fernando Tinajero, "Para una teoría del simulacro", en *Signos del futuro, Quito, Oficina Española de Cooperación Intelectual, 1991. p.49*

en el baile que imitan los rituales de los danzantes folklóricos.

Esta actitud tan poco fina de la gente del barrio marginal, no difiere de la forma en que terminó la fiesta de los embajadores. En el punto culminante de alegría de la fiesta, los invitados "poco a poco se desprendieron, se desvirtuaron -broma del maldito licor" (p. 56). Olvidaron sus trajes de tules, de sedas, de los encajes y se manifestaron "en inoportunidad de voces y giros olor a mondonguería, en estridencia de carcajadas, en tropicalismo de chistes y caricias libidinosas" (p. 56) posiblemente como lo hacen habitualmente en su vida diaria. Entonces, "los chagras con plata, cholo medio blanquitos, indios amayorados", gentes que viven obnubilados en su mundo de falsa nobleza, mostraron su real naturaleza: "Rodaban por los rincones, por el suelo, sobre sillas y divanes", el salón decorado con gusto europeo parecía una "plaza de pueblo después de la feria semanal, [...] Solo su excelencia se retiró a tiempo, antes de sentirse desbarnizado, antes de que su aliento empiece a oler a *mayordomo, a cacique, a Taita Dios.....*(p. 56)

Es la primera y la única vez en que los dos grupos sociales coinciden en una conducta, justamente, en aquella que no es predecible, cuando se sienten alcoholizados y desinhibidos de las formas sociales, o sea, cuando ambas se quitan la máscara habitual, en aquel proceso que ha sido magistralmente analizado por Octavio Paz³²

- **La ciudad**

³² Cf. Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Por otro lado, Icaza describe la ciudad que en la que habita el chulla intercalando incisos dentro de las oraciones principales, de modo que hace objetivamente visible ese fenómeno que Bajtín denomina *bivocalidad*, "el misterio del paisaje de la ciudad -casas trepando a los cerros, bajando las quebradas- (p. 42). Hábil forma de describir en forma poética, la geografía de una ciudad en cual las casas se encuentran ubicadas desordenadamente sobre las laderas de las montañas: las casa *trepando* o *bajando* como usualmente se mueven sus habitantes. Siempre en una actitud dialógica, continúa la descripción relacionando las características de una ciudad *mestiza* en la que conviven los elementos barrocos de raíz hispánica con aquellos otros *que provienen de la cultura indígena*: arquitectura de chozas en medio de chaquiñanes lodosos, con olor a huasipungo oreado con el viento del páramo, interrumpida con los gritos del arriero, con los carajos de los latifundistas y combinada con edificaciones de cúpulas, tejas y campanarios rodeadas de veredas de cemento y callejuelas antiguas, interrumpida por los llamados de misa de alba, inundada por el humo de fábrica y alegrada por el alarido de ferrocarril , una ciudad, en fin, que es

"mezcla de 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 latifundista, de chaquiñanes lodosos y veredas de cemento, de callejuelas antiguas. (p. 42)

Aunque el narrador no hace una descripción de la geografía de los sectores de la ciudad que pertenecen a la clase dominante, se deduce que ellos tienen una arquitectura especial que permite decorados extravagantes, con cortinas de terciopelo, muebles Luis XV, alfombras que calientan los ambientes, óleos y fotografías. En la obra, los espacios parecerían dialogar de

de alguna manera. Se describe al grupo del poder entre la luz "de los bombillos eléctricos" (p. 54), la limpieza que se refleja en el orden y el olor a perfumes franceses; los adornos europeos importados y en la comida sofisticada, y aunque a Rosario el caviar le sepa a "betún baboso", (p. 57), estos detalles parecerían marcar la diferencia de clase.

Por el contrario, los espacios de los pobres no tiene el olor a limpio ni aquel que enmascara el perfume natural de los cuerpos; "huele a medias sucias, a tabaco, a sarro de orinas, a bodega de monturas" (p. 64), no existe fluido eléctrico sino velas; su comida es pobre y a veces miserable. Las fondas son siempre iguales "fogón a la calle, marco de hollín a la puerta, montones de aguacates y cazuelas con ají sobre el mostrador teñido de mugre" (p. 72)

- **Los lenguajes sociales**

La desvalorización de los indígenas se manifiesta en la voz de mama Domitila, que de manera elocuente se expresa en la novela por medio de un discurso humilde, sumiso, frustrado. Se manifiesta también en la voz del narrador, que con mucha frecuencia usa palabras como *cholo* con carácter denigrante. Se nota además el cambio de significado que sufren las palabras *indio*, *cholo*, *longo* dentro de los discursos de los personajes y en la voz del narrador: no remiten a un grupo social con una identidad cultural, sino que se convierte en calificativos degradantes: ser *indio*, ser *cholo*, o ser *longo* es pertenecer al paradigma de los negativo. En este desplazamiento lingüístico se puede articular el conflicto de intereses que opone a los dos grupos sociales: a los poderosos y a los marginados; y a la vez, el papel importante que

que desempeña la lengua dentro de este mundo conflictivo.

Dentro del entramado de la obra icaciana es posible advertir varios registros de lenguaje que provienen de las diferencias de edad, de clase social, o, otros factores como los que corresponden a los códigos particulares de carácter familiar, profesional o regional, que de una manera u otra, en un contexto u otro, dialogizan entre ellos en diferentes grados.

En efecto, a lo largo de la obra se puede percibir una compilación de diversos sistemas de lenguajes, tipos de discurso y voces individuales que se articulan en los diálogos de los diversos grupos sociales, y en los que se puede identificar distintos sistemas de habla o códigos lingüísticos. Es necesario recordar que cuando una persona habla está reforzando la estructura social de la que es parte y restringe, al mismo tiempo, su identidad social.

En *El chulla...* se incorpora el lenguaje de los grupos dominantes que no solo imprimen en su habla su prepotencia y la fuerza de su autoridad arbitraria, sino que emplean ciertos códigos lingüísticos orientados a señalar su estatus; es decir que los diferencia de otros sectores sociales. En su habla, se podrá reconocer, por una parte, una preocupación por la estructura lingüística, es decir el hablante tiende a escoger opciones sintácticas y léxicas; y por otra, es más fácil determinar la intención concreta del mensaje. El habla de este grupo es pausado y posee una tendencia a la corrección. Un buen ejemplo de este sector es Don Ernesto Morejón Galindo que cuando está con sus empleados en plano autoritario tiene "un afán desmedido y postizo por rasgar las erres y purificar las elles" (p. 8)

El lenguaje formal, autoritario es posible escucharlo en las voces de doña Francisca, y también en aquel caballero que el narrador no lo nombra pero que nos da la idea de ser un fiel representante de su grupo social, pues huele a *tabaco rubio, a corcho de champaña, a mujeres clandestinas,*

Quando uno de los esbirros, de los muchos que le rodeaban, le anunció al oído la visita del representante de la Oficina de Investigación Económica, limitose a murmurar en tono de quien afirma, *déjenme con el bicho:*

-Que tome asiento y espere ..[..]

-Diga-

-!Ah!

-¡Diga! insistió el personaje que despedía *aristocráticos olores.*

-Soy el fiscalizador.

-Él fiscalizador ...Bueno ...*Tiene que firmar* el informe y llevarse una copia, Todos está listo, Todo le tenemos en orden.

-Yo quisiera..

-Sí comprendo ... Siempre hemos hecho lo mismo ..[..] Entre tanto el servicial burócrata había colocado encima del escritorio del jefe unos papeles y un sobre donde surgían, en abanico de baraja, cuatro billetes de a cien sures.

-*Retírese.* (p. 105)

Quando los grupos periféricos son los que toman la palabra, es posible detectar el uso de códigos restringidos que ejemplifican sus características sociales. y en los cuales la estructura verbal no responde a una sintaxis ortodoxa, de manera que recurren a un sinnúmero de fórmulas rutinarias como dichos, expresiones, lugares comunes, adagios, etc. He aquí algunos ejemplos:

"la ley es solo para los de poncho" (p. 22)

[el chulla] silbó -a Rosario- como un soldado a su guaricha, como un arriero a sus mulas" (p.53)

"lo que me debe será cutules?" (p. 90)

"¡Que no me busque el bandido! Yo como buena, buena, buena. Como mala, mala." (p.94)

"tú comprendes querido cholito" (p. 100)

"no se haga el shunsho" (p.112)

"ojos que no ven corazón que no siente" (p. 123)

"Dios se lo pague" (p. 126)

"hechos lo pendejos hemos de estar" (p. 134)

"no se metan en pleito ajeno" (p.135)

"crimen ha sido guardar basura " (p. 136)

"por donde se peca se paga " (p. 151)

"La prosa de los pendejos. Culo verde no más... " (p. 156)

"¿Adónde *da* esa puerta? "(p.166)

Existe una gran cantidad de expresiones coloquiales que enriquecen nuestra visión del grupo marginal de la obra; a través de ellas nos enteramos de su filosofía sencilla pero llena de experiencia de la vida del gran conglomerado. Para el grupo marginal, la estructura del lenguaje cuenta en la medida en que puede engalanarse de significado, no de elegancia ni corrección, aunque a veces ganan fuerza expresiva y aún intensidad poética. No intentan ganar prestigio a través de la lengua. Quizás ignoran, al revés de las clases sociales altas, que a través de un determinado uso lingüístico se gana o se pierde prestigio. Es por tal motivo que su lenguaje está salpicado de quichuismos en los que encuentran los verdaderos y más pertinentes significados. En palabras como: *guagua*, *carishina*, y en el uso de ecuatorianismos como, clavar el pico, pendejada; muestran su sencillez, humildad y falta de educación formal que dialogiza con el lenguaje oficial.

El lenguaje de la burocracia, es decir de los jefes y de los empleados que representan a la administración pública, es un mezcla del lenguaje de los grupos dominantes y del lenguaje coloquial del grupo social al que pertenecen. En realidad, cuando los empleados cumplen con sus funciones de trabajo su registro de lenguaje es una imitación del lenguaje formal de los

grupos del poder. Mas, si están con sus amigos en una charla informal, o hacen un monólogo interior, su habla da muestra de estar salpicada de vulgarismos, de mala intención, de burla, etc., de gran significado para su grupo social:

" Descubrió desde el primer instante, por la forma desusada de empezar el trabajo, que el dichoso fiscalizador no sabía donde estaba parado..."Se hace el que... *No guambrito.. No es así... Esta orinando fuera del pilche...Ji...Ji...Jl..* " (pp. 18-19)

Típica expresión ecuatoriana que califica la total falta de propiedad de una persona para tratar un asunto determinado

El grupo más populoso, el proletariado emplea modos de hablar muy variados, en los que se nota un contagio natural del quechua. Por ejemplo, se percibe la tendencia de confundir las vocales e por i, o por u. Otros detalles que se pueden determinar y que tienen que ver con lo morfológico, son el voseo; el uso frecuente de indigenismos: partículas como *pes*, *el uso del sufijo -ito o -ico*; *voces como guagua, carishina.*

"Hice todo lo que sabía. Hice todo lo que pude. Pero cuando *Taita Dios..* " (p. 22)

"*Si el chusshi llora, si el perro ladra, el indio muere*" (p.122)

"-¿Que haremos *mamitica?* " (p.158)

"-¡Báñen *breve* al guagua!" (p. 158)

Hay expresiones propias del narrador, quien con un tono irónico y paródico suele describir a sus personajes:

"*patrón grande su merce*" (p.10);

"*un hombre de sonrisa de bailarina de cavaret*" (p. 97)

"*caballero con buena dosis de indio en la pie cobriza, en los pelos cerdosos, en los pómulos salientes, en las uñas sucias*" (p. 131)

Estas expresiones son parte de la ideología popular; otras son metáforas propias del narrador.

Cuando el narrador hace la descripción de la cocinera de doña Camila "*follones de bayeta, pañolón a los hombros, trenzas amarradas con pabito, hediondez de refrito de cebolla-*, (p. 38) no solo que detalla la realidad sino que no deja de incorporar ese comentario mordaz *hediondez de refrito de cebolla* que no está alejado de la realidad, pero que incomoda al lector.

Si el chulla tiende a nominar a sus conocidos por sus falencias, el narrador tiene una especial predisposición para "poner motes" a sus personajes de acuerdo con el estrato social que les corresponde. Se vale normalmente de términos del castellano o del quichua, o simplemente recurre a los "ecuatorianismos":

El "*palanqueta Bolaños*", *palanqueta*: en realidad es, por decir, así una doble metáfora, puesto que en principio, es el nombre de una palanca pequeña, y se usa en el Ecuador para nombrar un pan de forma alargada; pero en un giro literario, el narrador nombra de esta manera a un individuo de alta estatura.

El Mapahuir Durango, *mapahuir*: remite al color que tiene la grasa de cerdo después de haber sido frita; por lo cual significa que Durango tiene el color de piel morena.

El Sapo Benítez; *sapo* alude a la "viveza criolla" del personaje

El *Chaguarmishqui* Robayo, *Chaguarmishqui* remite al agua lechosa y dulce que se extrae del tronco del cabuyo; expresa que el personaje es de color blanco, sin dejar de ser mestizo.

El zapatero es nominado como *el mediasuela*, o sea, la suela puesta hasta la mitad de la planta de un zapato para prolongar su vida útil: típico recurso de los pobres

La obra incorpora, además, un registro de lenguaje que subyace en el inconsciente del hombre ecuatoriano, es decir, es un registro propio de los ecuatorianos. Expresiones en las que aparecen palabras apocopadas, que nos remiten a los sectores humildes, indígenas y marginados.

" -Ave María [dijo la cocinera] Casi me asustó pes. Yo creí que era la niña *Carmilita*", por *Carmelita* , rezago de la pronunciación quechua que, como sabemos, carece de la vocal e y la transforma en el fonema i (p. 41)

¡Al pariente *culateral*... que es una deformación de colateral y se aplica al hermano de la concubina, neologismo, ecuatoriano que no se registra en los diccionarios de ecuatorianismos ni los americanismos pero de gran popularidad en las clases marginales.

Dentro del discurso de las gentes del barrio se puede extraer ciertas creencias mágicas que se asimilan probablemente a las prácticas míticas medicinales.

Luego ordenó *sahumar el cuarto quemando ahucema*, cáscara de naranja, romero bendito. *Había que ahuyentar al demonio* que estrechaba cruelmente el útero de la concubina del chulla. (p.156)

Dentro de la narración del novelista hay momentos que dejan percibir un realismo mágico incipiente, que aunque no con la fuerza de García Márquez, no se puede dejar de reconocer en estilo propio de Icaza. Cuando relata los primeros síntomas de parto que siente Rosario, y al mismo tiempo, el chulla huye de la policía que lo quiere atrapar por "terrorista", el rumor, la noticia corre inmediatamente por el barrio disfrazada de "silencio hipócrita" que se extiende

"a lo largo y ancho del barrio", "llenando los patios de mama Encarnita". (p.152) parecería que la noticia se esparciera quedamente por el aire, entrara por las ranuras de las puertas, por los hendijas de las puertas, enterando a todos aquellos que compartían los patios de doña Encarnita.

El parto de Rosario, en sí mismo, está visto desde la perspectiva de un hombre, del narrador Jorge Icaza, y no desde la percepción de una mujer:

las caderas abriéndose en los huesos, en los tendones, en los nervios; el vientre latiendo en los riñones, en el corazón, en la garganta, en las sienes; el sudor frío empapando los muslos, la espalda, la frente (p.153)

La obra parecería remitirnos a dos mundos: la oposición de los grupos del poder y los grupos marginales; el primero caracterizado por el fingimiento y la ausencia de amor; y el segundo, por la sinceridad, solidaridad y amor. La obra incluye alusiones históricas a la figura de Eloy Alfaro y la revolución liberal, como un proyecto rebelde y peligroso. También tiene huellas de hechos históricos que podrían hacer referencia al presidente Arroyo de Río, por la importancia que en su gobierno tuvieron las fuerzas represivas, la institucionalización de fraude electoral tácitamente aludido bajo la figura de don Ramiro, y la función de los esbirros naturales del gobierno que hacen alarde de adulaciones..

Los grupos del poder reafirman a través de la obra su posición antagonica y prepotente. Tanto los burócratas y otros funcionarios del estado, como los policías, que son parte de los grupos periféricos, son desenmascarados finalmente: son víctimas de los entes estatales y se convierten en esbirros para poder sobrevivir.

La descripción de la huida del chulla por el barrio marginal del Tejar y San Juan se convierte en una suerte de inventario de la cruda pobreza, de la

lastimera humildad y la falta de recursos de un sector de la población que vive ausente en las mentes de los políticos de turno, pero al mismo tiempo de la solidaridad que desarrollan los pobres.

Se confiere al apellido en tanto símbolo de patrimonio familiar, de la superioridad o de la pureza de sangre: connotaciones que incluyen un conjunto de valores que concretan, por una parte, la exclusión de los grupos sociales menos favorecidos económicamente, y especialmente de los indios, y por otra parte, la necesidad imperiosa de mantener la diferenciación social. Desde esta perspectiva, *El chulla Romero y Flores* resulta significativo, primero porque hace una denuncia lacerante de una sociedad escindida en falsos complejos, y segundo porque nos hace reconocer a los latinoamericanos que todavía nos hace falta crear identidad cultural, con los ingredientes hispanos e indígenas, salpicados con mayor o menor frecuencia de rasgos negroides. Esos ingredientes que, lejos de transformarnos en seres menos capacitados, nos hacen mayormente capaces de intuir, de comprender, de asimilar y de aprender de diferentes culturas o manifestaciones culturales; y especialmente hábiles para aprender otras costumbres, otros idiomas. Esos ingredientes que nos permite adecuarnos a los más diversos climas, y hasta producir arte, ya sea pintura, escultura, cine, y sobretodo literatura con especiales y diversos significados.

En definitiva, parecería que tanto Alfonso Romero, Jorge Icaza devienen al final de la obra en que se re-encuentran y se unen con el propósito de aliarse a "algo auténtico; en el caso del chulla con el propósito deamar y respetar por igual en el recuerdo a sus fantasmas ancestrales y a Rosario, defender a sus hijo, e interpretar a sus gentes...." (p. 188)

Conclusiones

Primera.

Como estaba previsto en la introducción de este trabajo, la utilización de categorías bajtinianas en el análisis de *El chulla Romero y Flores*, ha permitido descubrir la obra como *texto vivo*, en la medida en que no se trata simplemente de estudiar estructuras lingüísticas y semánticas, sino de explorar la presencia de una sociedad concreta en el texto, con todas las complejidades de sus relaciones internas, sus instituciones, y sus lenguajes e ideologías.

Segunda.

Aunque en el campo de las ciencias sociales y de la producción teórica, el tema de la identidad y la conciencia ha ocupado un lugar privilegiado de las preocupaciones ecuatorianas, en el ámbito estricto de la literatura no ha sido percibido con toda claridad, pese a encontrarse presente en algunas obras del presente siglo, y sobretodo en las que se han publicado después de 1960. La perspectiva abierta por Bajtín demuestra que es posible restituir a ese tema toda la importancia que tiene, y darle una nueva actualidad, puesto que el análisis permite encontrar, como en el caso de *El chulla Romero y Flores*, la objetivación más idónea de los problemas realmente vividos.

Tercera.

Pese al esfuerzo por llegar a través del análisis a conclusiones definitivas respecto a la novela de Icaza, la relectura de los análisis precedentes parece demostrar que ellos han quedado inconclusos. Más allá de las limitaciones que en sí mismo puede tener este trabajo por ser la primera experiencia en la aplicación de este método, esta sensación de discurso no terminado corresponde más bien a la esencia misma de dicho método, que permite descubrir el carácter siempre abierto de la obra literaria, por el cual ella se mantiene siempre como una incógnita o un desafío, y lo hace porque reproduce la verdad de la existencia humana, que siempre queda incomprendida después de todos los discursos que se elaboren sobre ella.

Cuarta.

Teniendo en cuenta la pluralidad y diversidad de los elementos que constituyen la sociedad ecuatoriana, parece necesario que el análisis de los textos literarios abandone la visión de personajes y lenguajes como meras funciones del texto, y aborde su estudio como seres actuantes que siempre desbordan los límites de la obra para reaparecer en la vida real. De ahí la pertinencia de la metodología bajtiniana.

Quinta.

Bajtín nunca elaboró una teoría sistemática, con su cuerpo de principios y sus métodos. Su trabajo consiste en una constante exploración que muchas veces vuelve a sus mismos conceptos para pulirlos y encontrar en ellos nuevas aristas. Por esa razón la aplicación consecuente de la teoría presenta múltiples

dificultades, como se puede apreciar en el trabajo precedente, donde ha sido casi imposible encontrar una mayor sistematización. Por esto aunque la teoría es sumamente rica, todavía es necesario elaborar una metodología que la haga mayormente aplicable, sobre todo en el ámbito de la docencia de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

I. Primaria:

Bakhtin, Mikhail. *Dialogic imagination*. Trad Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin, University Texas Press, 1992.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky Poetics*. Trad Caryl Emerson. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthetique et théorie du roman*. Trad Daría Olivier. Paris, Gallimard, 1978

Bajtín, M. Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad Tatiana Bubnova. México, Fondo de cultura económica, 1986

Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. Trad Tatiana Bubnova. México, Siglo veintiuno, 1979.

Clark, Katerina, y Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. USA, Harvard College, 1975

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

Icaza, Jorge. *El chulla Romero y Flores*. Quito, Clásicos Ariel, # 37. (sin fecha).

Icaza, Jorge. *El chulla Romero y Flores*. Quito, Libresa, 1985.

Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin, Creation of Prosaics*. California, Stanford University, 1990.

II: Secundaria

Angenot, Mark, y varios autores. *Teoría Literaria*. México, Siglo veintiuno editores, 1993

Cueva, Agustín. *Lecturas y Rupturas*. Quito, Planeta, 1992.

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, FICA, 1989.

Kristeva, Julia, *El texto en la novela*. Barcelona, Lumen, 1981.

- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. España, Tusquets, 1994.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Perus, Françoise. "El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (Lima, Berkeley), N° 42. 1995.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del Texto Literario*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- Reyes Graciela y otros. *Teorías literarias de la actualidad*. Madrid, Arquero, 1989.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Carnaval/ antropofagia/ parodia", *Revista iberoamericana*, N° 108-109, julio-diciembre, 1979
- Tinajero, Fernando. "El sustento sociocultural de las relaciones entre Perú y Ecuador", en *Ecuador y Perú; vecinos y distantes*, Quito, CORDES/ PNUD, 1993.
- Tinajero, Fernando. "La teoría del simulacro", en *Signos del futuro*, Quito, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991
- Wallace Martin. *Recent Theories of Narrative*. USA, Cornell University Press, 1983.

ANEXO

El ensayo sobre Goethe y el Bildungsroman: La prehistoria de devenir

por

Gary Saul Morson y Caryl Emerson

(Traducción de "The essay on Goethe and the Bildungsroman: The prehistory of becoming" en *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*)

El estudio de *Las formas del tiempo y el cronotopo* de Bajtín fue aparentemente escrito entre 1937 y 1938 y su estudio de *Goethe y Bildungsroman* entre 1936 y el 1938. Debido a que solo un pequeño fragmento del ensayo de Goethe ha sobrevivido, y parte de él, parece ser por su forma, un prospecto o un cuadro sinóptico, es difícil aseverar *la relación precisa* entre estos dos estudios, pero lo que si es claro es que los dos están íntimamente conectados. En efecto, ellos se leen como dos diferentes partes de un mismo estudio- como si el ensayo de Goethe demandara clarificación de los conceptos claves , o que el ensayo del cronotopo, que termina con Rabeáis, demandara una continuación. Como ha llegado a nosotros, el ensayo de Goethe, frecuentemente usa el término *cronotopo* pero nunca lo explica, una omisión que en retrospectiva obliga a leer este trabajo como otro capítulo del ensayo del cronotopo.

El tema básico del ensayo de *Bildungsroman* es *la emergencia en el tiempo de Goethe*, y especialmente en el trabajo de Goethe, de un sentido genuino del devenir. Para Bajtín, tal sentido involucra por los menos los tres siguientes elementos:

1. los individuos deben crecer genuinamente; su identidad debe desarrollarse y deben ser los sujetos capaces de desarrollarla. La identidad concebida de esta manera no solo desnuda o revela algo que ha estado de alguna manera implícito.
2. lo mismo es cierto en la historia ; el presente, el pasado y el futuro tienen que estar unidos por un proceso de genuino crecimiento, lo que significa que no cambia por un capricho arbitrario (no solo porque tiene que pasar). El crecimiento genuino también significa que los procesos tampoco pueden ser exclusivamente explicados por la operación de fuerzas impersonales, ni por leyes de causalidad mecánica, ni por un todo de secuencias determinantes.

En resumen, el devenir histórico genuino involucra tanto la continuidad como la creatividad (cada uno dentro de sus límites). Nosotros podemos percibir en este argumento la misma lógica esencial que usa Bajtín para describir la relación del género de la memoria con los textos potenciales para el futuro.

3. Los dos procesos -el devenir individual e histórico- no son ni versiones individuales como tampoco toda una formación independiente. El crecimiento individual es decisivo pero no como un todo adaptado a las fuerzas históricas y sociales, las cuales no son una simple experiencia. Un entendimiento de la personalidad y su crecimiento requiere del concepto de anacronismo histórico. Al mismo tiempo, los individuos no están conscientes de que todo es reducible a productos de su era; ellos retienen la capacidad de la sorpresa, y la suerte de la sorpresa es, en realidad, lo que finalmente produce el cambio histórico. El hombre interno, las esferas de lo privado y lo íntimo tienen una integridad relativa por sí mismos. La lógica que utiliza Bajtín se asemejan a las descripciones de la historia de la lingüística.

Sin estos tres elementos -cada uno de los cuales permite variaciones complejas - no puede haber sentido genuino histórico ni tampoco de sentido tiempo total; tampoco pueden ser entendidas como si ellas si fueran verdades individuales. Bajtín dice:

The main theme of our essay is the time-space and the image of a person in the novel. Our criterion is the assimilation of real historical time and the assimilation of the historical person that takes place in that time, This problem is mainly theoretical and literary in nature, but no theoretical problem can be resolved without concrete historical material...Hence our more specific and special theme -the image of *a person in the process of becoming in the novel*.³³

Bajtín empieza por clasificar la ficción antes de proponer el sentido genuino del devenir en *novelas sin emergencia* (ver el cuadro). Esta clasificación es en efecto un grupo de supercategorías, cada una de las cuales

³³El tema principal de nuestro ensayo es el tiempo-espacio y la imagen de una persona en la novela, Nuestro criterio es la asimilación de tiempo real histórico y la asimilación del tiempo histórico personal que tiene lugar en ese tiempo. Este problema es principalmente teórico y literario en la naturaleza, pero ningún problema teórico puede ser resuelto sin material histórico concreto....De manera que nuestro tema específico y especial es la imagen de la persona en el proceso del devenir, en la novela. [BSHR, p. 19] "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)." In SG {The problems of the speech Genres}, pp. 10-59. Russian text in thw 1979 Russian collection, pp 188-236.

incorpora algunos géneros relacionados. El identifica tres grandes clases de *novelas sin emergencia*; cuando leemos su clasificación en el contexto del ensayo del cronotopo, surge la evidencia de que cada clase incluye uno de los tres cronotopos de la antigüedad como si fueran géneros tardíos en relación con estos tres géneros.

La primera gran clase es *la novela de vagabundeo*, en la cual él incluye el *Asno de Oro* (la maravilla de Lucius), el *Satiricón* (la maravilla de Encolpius), las novelas picarescas (*El lazarillos de Tormes*, *Francion*, *Gil Blas*) ; las *novelas de aventuras picarescas* de Defoe (*Captain Singleton*, y *Moll Flanders*) (BSHR, p. 10) y Smollett's *Rodeic Random*, *Peregrine Pickle*, y *Humphrey Clinker*, así como un número de otros trabajos. En este tipo de narrativa, el héroe "es un punto en movimiento en el espacio" y "no tiene características de distinción esencial, y él mismo no es el centro de la atención artística" (ibid.) Por el contrario, el autor usa las aventuras para describir la diversidad social del mundo.

Esta diversidad es entendida ahistóricamente, lo que nosotros damos es " una concepción puramente espacial y estática de la diversidad del mundo. El mundo es una contigüidad espacial de diferencias y contrastes" (BSHR, p. 11). De manera que, "las categorías temporales son desarrolladas extremadamente pobres." (ibid,) y no hay el sentido real histórico o el desarrollo individual. El crecimiento del héroe y también la edad están completamente ausentes o solamente mencionadas por consideración a la forma, sin ningún efecto modelador. Estos trabajos se basan primordialmente en el tiempo de la aventura, sus determinaciones temporales que son aquellas que miden el tiempo técnicamente, dentro de los límites de la aventura. Manifestando contrastes sociales, este tipo de novela con frecuencia enfoca lo exótico. Describiendo gente estática en un mundo estático, "no es reconocida la emergencia del ser humano y su desarrollo" (ibid), Aún si el héroe cambia su estatus de pordiosero a hombre rico por ejemplo, "él mismo [como persona] permanece sin cambio"

La segunda gran clase es *la novela de prueba*; es descrita como una de las categorías que posee el mayor número de trabajos, en efecto, "el mayor número considerable de todas las novelas [europeas alguna vez] producidas" (ibid) Esto incluye a las novelas de Grecia y a las *novelas de Caballería*, las

Hagiográficas del temprano cristianismo (especialmente de los mártires) y dos tipos de *novela barroca*, la *novela de aventuras heroicas* de Radcliffe, Lewis, Walpole y otros, y la *novela del Pathos plena de lo Sicológico, Sentimental* (Rosseau, Richardson) (BSHR, p. 14) En el corazón de esta categoría existe la idea de prueba del héroe. Como ya lo hemos visto, esta clase de historia entiende a la identidad como completa, no cambiante y dada en adelante; cualidades que están afirmadas y verificadas, pero que no emergen o se desarrollan. En la perspectiva de Bajtín, el potencial de esta categoría fue interpretado en la *novela barroca*, con lo cual fue posible dibujar desde las ideas de la prueba todas las posibilidades de la trama y soporte de la construcción de novelas de gran escala (BSHR, p. 13)

La más importante contribución de la *novela de puesta a prueba*, especialmente desde las versiones barrocas, fue el rico sentido del tiempo psicológico. Tales tiempos vienen a colocar "una palpabilidad subjetiva y durable" (BSHR, p. 15), por ejemplo, en la descripción de reacciones ante el peligro, del suspenso de la agonía, y de la pasión. Sin embargo, esta clase de tiempo psicológico no está unido orgánicamente con algo más, no aún con el resto de la vida del héroe.

En este tipo de novela, la vida diaria tiende a ser menos importante que en la *novela de vagabundeo*. El mundo social aquí, en contraste con el de la novela del siglo XIX, es una mera experiencia. El héroe nunca afecta ni es afectado por el mundo de una manera profunda, no busca el cambio; en general, se podría decir que "el problema de la interacción entre el sujeto y el objeto, el hombre y el mundo, no fue erigido en la *novela de puesta a prueba*. Esto explica por qué la naturaleza del heroísmo es tan improductiva y sin creatividad en este tipo de novela (aún cuando los héroes históricos están descritos) (BSHR, p.16)

A pesar de todo, la idea de prueba fue efectiva en la organización de la novela alrededor del héroe y, cuando combinaba con los conceptos de emergencia desarrollados en *Bildungsroman*, fue posible hacer contribuciones importantes en la forma de las grandes novelas del siglo XIX.

La tercera clase de novela en la gran categoría "sin emergencia" es la *novela biográfica* "que realmente no ha existido en su forma pura" (BSHR, p.17). Es así, igual que en la biografía antigua y en la autobiografía en el

ensayo de Cronotopo, es, en realidad, una clase de novela extraña. Incluye los trabajos de biografía antigua, las confesiones del cristianismo temprano, y , la más importante, la *novela de biografía familiar* del siglo XVIII. El único ejemplo que Bajtín menciona es *Tom Jones*. Este tipo de novela se preocupa de toda la vida del héroe, no solo de algunas aventuras de ella; en otras palabras, ella muestra un sentido de tiempo biográfico (ibid). Los acontecimientos en una vida son consecuentemente "irrepetibles e irreversibles" (BSHR, pp 17-18) Más aun, la concepción biográfica de una persona introduce la idea de generaciones de una manera profunda. Porque la idea organiza "la continuidad de las vidas que tienen lugar en varios tiempos" (BSHR, p.18); estos trabajos son un gran paso hacia un entendimiento del tiempo histórico real, a pesar de que ellos nunca alcanzan realmente a entenderlo. El exotismo desaparece en este período, así como el tiempo social del mundo comienza a ser considerado más allá de la idea de una mera experiencia. Mientras que en la *novela picaresca*, las posiciones sociales fueron solamente máscaras, en éstas adquieren un esencia de vida determinada (ibid,)

Un nuevo héroe aparece que tiene características más reales y concretas, ambas positivas y negativas; el héroe no es [pasivamente] probado, pero lucha por resultados reales, (BSHR, p. 19) Sin embargo, estas características son hechas y dadas en adelanto. El héroe permanece esencialmente sin cambio a través del trabajo. Los acontecimientos pueden formar su destino, pero no pueden tocar su identidad.

LAS NOVELAS DE EMERGENCIA

La *novela de biografía familiar* en la variante del siglo XVIII fue un importante paso hacia el sentido total y genuino del devenir. El siguiente paso fue tomado por la *novela de la educación*. De acuerdo con Bajtín, Goethe fue la figura clave quien pensó en el tiempo completo y marcó de esa manera el desarrollo esencial de la novela del siglo XIX; la forma de la narrativa adquiere entonces un sentido más completo del tiempo y del devenir en la historia de Europa. Si todo el estudio de Bajtín fuera posible proyectarlo, sería probablemente claro que en sus pensamientos estuviera un gran triunvirato de figuras de la literatura, que serían Dostievski, Rabeáis y Goethe.

Después de examinar las *novelas de vagabundeo*, las *novelas de puesta a prueba*, y *novela biográfica*, Bajtín se vuelve a al más extraño e incomparable tipo de producción literaria (BSHR, p. 21) cuyo nombre es *novela de la emergencia de la persona* (o del devenir: roman stanovleniia cheloveka) (ibid). En sus muchas variantes de este tipo de novela, el héroe y la imagen del héroe cambian, se transforman, se desarrollan; mucho más, esos cambios en el héroe mismo (como oposición a los cambios que solo alteran el estatus del héroe) "adquieren un *significado en la trama*, y debido a esto la trama entera de la novela es reinterpretada y reconstruida (ibid). Tales novelas manifiestan la manera como la gente desarrolla su identidad, más que solo revelarla. La entelequía no es más la modeladora de la identidad. Al contrario, "el tiempo es introducido en una persona, entra en toda su imagen, cambiando fundamentalmente de manera significativa todos los aspectos de sus destino y vida" (ibid,)

La idea que la gente emerge genuinamente de esta manera es profunda, pero aquí, también, uno puede distinguir grados de profundidad (así como formulaciones alternativas) en la concepción de cómo la emergencia sucede. Bajtín intenta enfocar sobre una importante variable, la cual él usa como base para identificar cinco tipos de *novelas de emergencia*. Esta variable es "el grado de asimilación del tiempo real histórico" (ibid,), por el cual Bajtín se refiere al alcance de un tipo de novela dada con relación a la actitud de los individuos frente a los cambios sociales e históricos. La más profundas novelas de emergencia, como nosotros hemos sugerido, representan no solo una transformación individual pero también una transformación social; y en ellas se representan estos dos procesos como irreductibles el uno del otro, sin embargo, estrechamente relacionados.

El primer tipo de la *novela de emergencia* usa el cronotopo de idilio cíclico. Aquí la emergencia es vista como una consecuencia del advenimiento y de los años la progresión cíclica de la infancia, la juventud, la vida adulta y la vejez. Es cíclica porque se repite lo mismo en cada vida, prescindiendo de dónde y cuándo la vida tiene lugar. Consecuentemente, carece de un sentido real histórico, deviniendo, como oposición a lo individual. Tal como sucede, este cronotopo no existe en forma pura, pero está combinado con otros -por ejemplo, en el "trabajo de los idilios del siglo XVIII y en los trabajos de los escritores de

escritores de regionalismo" (BSHR, p. 22), como también en Sterne y Tolstoy, cuyos trabajos son principalmente guiados por otros cronotopos.

Un diferente tipo de tiempo cíclico identifica al cronotopo de la segunda clase de *novelas de emergencia*, el Bildungsroman en el sentido más ceñido (ibid). Aquí Bajtín sugiere que para su propósito, es valioso adoptar este entendimiento ceñido del Bildungsroman, puesto que una clasificación más amplia -incluyendo todo desde la *Cyropedia* a *Vanity Fair*- podría oscurecer los rasgos distintivos de la subclase que él tiene en mente. En la Bildungsroman "la clásica *novela de educación* en la segunda mitad del siglo XVIII (ibid,) no es el ciclo de la edad de la juventud que forma la identidad, pero es sendero que conduce desde el idealismo al escepticismo y la resignación. La vida es vista como una experiencia y como una escuela "por la cual cada persona debe pasar y derivar otra, con el mismo resultado: uno deviene más sobrio (ibid,) Los ejemplos de Bajtín son *Wieland* y *Wetzel*, y él identifica elementos de este tipo de cronotopo en *Hippel*, *Jean Paul* y *Goethe*. Aquí, también, la germinación histórica de la transformación no es evidente.

El tercer tipo distribuye cíclicamente; la emergencia es vista en términos de cambios individuales e irrepetibles. "La emergencia aquí es el resultado de la totalidad de los cambios de las circunstancias y acontecimientos de la vida, de la actividad y del trabajo. El destino del hombre es creado (antes que hecho) y él mismo, su carácter es creado junto con él (ibid,) *David Cooperfield* y *Tomes Jones* son ejemplos de este tipo. (Bajtín no aclara como Tom Jones puede simultáneamente ser una *novela sin emergencia* - *novela de biografía familiar*- y *novela de emergencia*.)

La *novela didáctica-pedagógica* rastreada en *Cyropedia* e incluyendo *Emily*, constituyen el cuarto tipo. Elementos de este cronotopo pueden ser encontrados en *las novelas de Rebeláis* y *Goethe*. Bajtín realmente no describe este tipo, quizás porque la lógica de su clasificación parecería dictar que muchos de estos trabajos fueron asignados a una categoría de *novelas sin emergencia*. En general, uno podría rechazar la clasificación de Bajtín por algunas inconsistencias en estas clasificaciones. Una vez más, nosotros podríamos detectar este hábito de Bajtín, evidente desde "El autor y el héroe", de elaborar un grupo de categorías a partir de una idea; entonces elaborar con

ellas mismas un monumento que producen inconsistencias que pueden o no pueden ser notadas y resueltas"³⁴

La principal preocupación de Bajtín es el quinto tipo, la *novela histórica de emergencia* la cual exhibe una de los más profundos cronotopos. Lo que distingue este tipo, y que difiere de todas las otras clases y subclases de las novelas alguna vez escritas, es la asimilación del tiempo real histórico (BSHR, p23). Las primeras cuatro categorías de *las novelas de emergencia*, el hombre realmente se desarrolla, pero su desarrollo fue "su asunto privado", como si este fuera, y que los resultados de esta emergencia fueran también privados y (puramente) biográficos en su naturaleza. (ibid) Cada persona cambió y se desarrolló pero el mundo en que él o ella vivían fue representado estático; el héroe, por ejemplo, aprendería a adaptarse el mismo a las leyes inamovibles de la vida. La experiencia suplida por el mundo modeló al héroe en el Bildungsroman, pero el mundo mismo permaneció sin alteraciones, "inamovible y hecho, dado" (ibid,) Un sentido del tiempo total real podría ser logrado solo cuando el impulso modelador de un cronotopo específico concibiera el mundo no como un hecho dado (dan) ni previamente hecho (gotov) pero como uno creado por los esfuerzos humanos en la vida real, por gente específica.

Este paso tomado por el quinto *tipo de novela de emergencia*, es el que más explota el potencial del género. "Aspectos de este (cronotopo) histórico de emergencia pueden ser encontrados en casi todas las novelas realistas (BSHR, p 24) Las novelas de esta clase representan el punto más alto de entendimiento del tiempo real histórico alcanzado.

En las novelas de *emergencia histórica*, la persona emerge junto con el mundo y él refleja la emergencia histórica del mundo mismo. (BSHR, p. 23) . Por ejemplo, él puede "estar en el punto transitorio" entre dos épocas históricas, en cuyo caso la transición mismo "es alcanzada en él y a través de él (ibid.). El tiempo histórico satura su identidad, pero él mismo retiene la iniciativa y no es producto del tiempo histórico. En tal cronotopo, por primera vez, la fuerza

³⁴Aquí también, el problema podía ser resuelto si los editores de la antología soviética hubieran descrito realmente como ellos produjeron la publicación del texto (sobre la cual la versión inglesa está hecha). En general, la erudición de Bajtín podría ganar muchísimo si hubiera una descripción comprensiva de los archivos de Bajtín cuyo acceso es limitado.

vez, la fuerza organizativa es sostenida por el futuro, es por lo tanto extremadamente grande (ibid.).

Por el futuro, entiende Bajtín, un futuro que no es entendido puramente en términos biográficamente privados, y segundo, un futuro que no es una utopía ni es escatológico, pero si inmediato y concreto. Este tipo de novela entiende el futuro -el reino en el cual lo real, las decisiones individuales son hechas, como la zona próxima de desarrollo-" Este futuro tiene especial importancia, y las novelas de este tipo valoran en el más alto grado que otra forma literaria ha valorado antes.

Como la gente vive en este futuro, nuevas clases de personajes e identidades emergen con su mundo y con la forma construida del mundo de emergencia. Este tipo de novela entiende el anacronismo y su relación con la personalidad, esto es, entiende por qué los tipos de personas no son repetibles, de edad en edad, y de cultura en cultura.

Finalmente, y quizás lo más importante de este tipo de novela "los problemas de la realidad y el potencial humano, los problemas de la libertad y de la necesidad; y el problema de la creatividad empiezan a elevarse en su verdadera magnitud. ((BSHR, p 24) Hay que recordar que la preocupación de toda la vida de Bajtín fue la de concebir un modelo del mundo en el cual la creatividad y el potencial puedan ser reales. Para ser real, la creatividad ha tenido que ser mucho más que "extraer las raíces cuadradas", y lo nuevo no solo es un mecanismo o un resultado inevitable del pasado. La gente tiene que hacer lo nuevo con sus propios esfuerzos , y no como un vehículo pasivo a través del cual las innovaciones tienen lugar. El cronotopo de la novela de la emergencia histórica , con su rico entendimiento de la libertad, iniciativa y potencia humano son para Bajtín justamente el modelo de gente en el trabajo creativo.

CLASIFICACIÓN DE LA NOVELA EN EL ENSAYO DEL BILDUNGSROMAN

I. Novelas sin emergencia (la imagen del héroe carece de desarrollo).

A. La novela de vagabundeo

1. Incluye a "la novela de aventuras habituales en el ensayo de cronotopo (*El Asno de Oro*, el *Satiricón*).
2. Otro ejemplos; la novela picaresca (*Gil Blass*); la novela de aventuras picarescas de *Defoe*; las novelas de *Smollett*.

3. Usan el tiempo de la aventura.
4. El héroe se mueve en el espacio.
5. Enfoca en la diversidad del mundo y en lo exótico.
6. Las categorías temporales se debilitan.

B. La novela de pruebas

1. Incluye el Romance Griego y la Novela de Aventuras descritas en el ensayo del cronotopo.
2. Otros ejemplos: las hagiografías del Cristianismo temprano (especialmente de los mártires); dos tipos de novelas barrocas, la novela de aventuras heroicas de *Radcliffe*, *Lewis*, *Walpone* y la de los "pathos. psicológicos, novela sentimental" de *Rousseau* y *Richardson*.
3. Incluye la mayoría de novelas escritas.
4. La trama básica es "la prueba". La identidad del héroe es formada pero no emerge o desarrolla.
5. Es una de las variantes que mejor ha explotado el potencial del género, principal contribución es el sentido de el tiempo psicológico.
6. El mundo social es solo un pequeño fondo.

C. La novela biográfica

1. No ha existido en forma pura.
2. Incluye la novela biográfica antigua como se ha descrito en el ensayo del cronotopo.

3. Otros ejemplos: las confesiones cristianas, hagiográficas, y la novela de la biografía familiar del siglo XVIII. (*Tom Jones*)
4. La entelequía estructura una vida.
5. Trabajos en tiempo biográfico y sentido de una vida toda, quizás de generaciones.

II. Novelas de emergencia (la imagen de la persona se desarrolla). Muchas más raras que las novelas sin emergencia.

A. Tipo uno; El cronotopo del idilio cíclico

1. El cronotopo no existe en forma pura pero solo en combinación con otros.
2. Puede ser encontrado en los idilios del siglo XVIII y las novelas regionalistas; en *Sterne*; en *Tolstoi*.
3. Tiempo cíclico: la emergencia como un resultado de una vida cíclica desde la niñez hasta la edad vieja.

B. Tipo dos: El Bildungsroman en el sentido estrecho.

1. Incluye la novela clásica del siglo XVII de educación (*Wieland, Wetzel*).
2. Tiempo cíclico; el sendero desde el idealismo a la sobriedad forma la vida.

C. Tipo tres (sin nombre)

1. Incluye *David Cooperfield* y *Tom Jones*.
2. Distribuye el tiempo cíclico.
3. La experiencia forma cambios; el destino y la imagen de la persona creada por la actividad de personaje mismo.

D. Tipo cuatro; Novelas didáctica-pedagógicas.

1. Vestigios en la *Cyropedia* y concluye con *Emile*.
2. No descrita.

E. Tipo cinco: Novela de la emergencia histórica.

1. La principal preocupación de Bajtín.
2. Aspectos de este cronotopo pueden ser encontrados en casi todas las novelas realistas.
3. El único cronotopo que asimila el tiempo real histórico.
4. El héroe emerge con su mundo; incluye cambios individuales y sociales cada uno.