

Mayra Aguirre Robayo

Universidad Andina Simón Bolívar

El Palimpsesto Televisivo de los Imaginarios Étnico-culturales Abordados por la Literatura Mestiza Ecuatoriana

Primer Encuentro de LASA Sobre Estudios Ecuatorianos

18-20 de julio de 2002 Quito, Ecuador

****Expuesta en el XXIII Congreso de Lasa en Whashington 2001***

Gérard Genette en su obra *Palimpsestos La literatura en segundo grado* posibilita establecer comparaciones entre dos textos ficcionales. Denomina al texto base *hipotexto* y al texto que se deriva de él *hipertexto*. Su metodología de la *transtextualidad* da cabida a la categoría de la *hipertextualidad* que refleja un aspecto universal de la literalidad, que conceptúa a toda obra creativa evocadora, en algún grado, de otra lectura.

La *hipertextualidad* al ligar diferentes manifestaciones estéticas usa la antigua imagen del *palimpsesto* por la superposición de textos en el mismo pergamino sin ocultarse del todo; se deja ver por transparencia como un *bricolage* con la capacidad de hacer “*lo nuevo con lo viejo*”. Esta característica permite el encabalgamiento de la estructura antigua, a través de la *transmodalización intermodal* de lo *narrativo* a lo *dramático*. En el caso de mi investigación sobre el *palimpsesto televisivo de los imaginarios étnico-culturales abordados por la literatura mestiza ecuatoriana*, el *hipotexto* es la novela y el *hipertexto* es la adaptación televisiva.

Como estudio de caso usaré la adaptación televisiva de la novela, editada en 1958, de Jorge Icaza (declarado por la crítica como uno de los mejores novelistas del siglo pasado) *El Chulla Romero y Flores*, realizada por *Centauroproducciones*, transmitida por *ECUAVISA* y, dirigida por el

yugoeslavo-norteamericano Carl West, quien produjo varias adaptaciones de la literatura clásica ecuatoriana¹. Escogí esta obra para establecer las comparaciones estéticas entre la palabra de la literatura y la imagen cinematográfica que abordan la trayectoria de un personaje tradicional y contradictorio de la ciudad de Quito, conocido como *el chulla quiteño*.

Los productores de la miniserie optaron por la imitación seria del *hipotexto* al mantener la trama, el argumento, el tiempo y el espacio; categorías novelescas de singular importancia en este tipo de comparaciones. En las dos versiones se recreó a este personaje quiteño anacrónico.

El apodo *el chulla* es una palabra usada desde el siglo XIX y que significa *no tener nada y dársele de que tenía mucho*. Según el Diccionario de la Real Academia es un ecuatorianismo que significa sin valor.² A estos sujetos se los conocía como simpáticos, alegres, jugadores de cartas, mujeriegos, poco trabajadores, habladores y especialistas en matrimonios ventajosos. Al *chulla*, Icaza lo define como el hombre solo que va por la ciudad buscando formas de desarrollar sus capacidades.

Etimológicamente la palabra *chulla* significa *uno solo o uno de dos*. Equivale a *currutaco o chulla sin leva*. Desde el punto de vista semántico es una abreviación sin sustantivo y en términos culturales equivale a *chulla leva*; es decir aquel hombre que tiene una sola levita o una sola chaqueta para ponerse. Esta expresión popular ha adquirido un matiz peyorativo de *único* y describe pobreza. Sólo el término *chulla vida* es superlativo porque demuestra amor a *la uniqueta vida* que tenemos.

El diccionario quichua describe al adjetivo *chulla* como una cosa que tiene que ser apareada por ser impar. En Ecuador se dice caminar en *chullapata* que es igual que caminar en *un solo pie*. Al

¹A mediados de los noventa adaptó las obras: *A la Costa* de Luis A. Martínez; *Siete Lunas Siete Serpientes* de Demetrio Aguilera Malta; *El Cojo Navarrete* de Enrique Terán; *Los Sangurimas* de José de la Cuadra y *Cumandá* de Juan León Mera.

²Fernando Jurado Noboa, *El Chulla Quiteño*, Colección de Amigos de la Genealogía, Quito, 1991, p.17.

chulla se lo identifica con la frase: *yo te ofrezco, busca quien te de*, porque le encanta ir a las fiestas ajenas hacerlas suyas, embauca con ingenio; como pícaro no es amargado y no se achica. Su título de nobleza es la quiteñidad y no le corroe el tipo de sangre de sus venas.

En la actualidad el recuerdo de este personaje es rememorado cada 6 de diciembre con la celebración de la fundación de Quito. Existe, incluso, una canción popular denominada *El chulla quiteño*, que incorpora al personaje como patrimonio colonial. Podemos decir que los dos géneros artísticos: la composición musical y la novela tallan con sus medios expresivos la historia del mestizo urbano anacrónico. La letra de la canción es significativa de esta carga ancestral polémica y dice más o menos así:

yo soy el chullita quiteño la vida me paso encantado

para mi todo es un sueño, bajo este mi cielo amado.

Las lindas chiquillas quiteñas son dueñas de mi corazón ...

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

El sociólogo Agustín Cueva ve al *chulla* novelesco como un desarrapado burócrata que trata de aparentar y sacar dinero a como de lugar si sus necesidades personales lo ameritan. Lo mira como un mestizo acomplejado de sus prejuicios raciales, que se porta como un gamonal con los sectores populares cuando asciende socialmente.

En la literatura ecuatoriana versiones de diferente tipo han tomado el término *chulla* como burla política o denigración racial. A principios del siglo pasado articulistas costumbristas se burlaban de los jóvenes liberales caracterizándolos como *chullas* por ser arrogantes, enamoradizos, jueguistas e intermediadores de cargos públicos; o se los denigraba como cholos, mestizos,

plebeyos e hijos ilegítimos. Los antropólogos Costales ven en este personaje un sujeto social urbanizado, perteneciente a la clase media con gran capacidad de movilidad social y como un excelente dueño de la cultura de salón.

El historiador y geneólogo Fernando Jurado Noboa en su obra *El chulla quiteño* ve en el *chulla* a un hombre de la clase media con un alma mestiza en la sangre; aquel que rompió la ley ibérica y se río de sí mismo, y por no tener miedo a la crítica de nadie no buscó gloria, fama ni poder, ni empleos, ni dignidades, y tan serio fue en esto, que cuando los consiguió dejó de ser *chulla*.

El *chulla* fue un sujeto suigénereis, tuvo miedo al desprecio y cuando esto sucedía inventaba el chascarrillo o el chiste como dardo vengador, y creía que la elegancia y el buen porte debían ser practicados por estética y por conveniencia. Se burlaba del provinciano, del chagra por considerarle rústico y grosero. Rompió el mito del duelo caballeresco y buscó las trompizas a puñete limpio, tomando el elemento villano de su estirpe ibérica y mestiza.

Jurado le ha puesto once características al *chulla quiteño* para identificarlo sin ninguna duda. El *incumplimiento* fue una costumbre aldeana, sólo los indígenas, recaderos, mandaderos debían ser cumplidos. El *cinismo* y la *fabulación* les creó una fantasía que les hacía soñar aquello que quería tener. El *chulla* fue especialista en hacer creer a sus contertulios y a sus enamoradas que tenía parentescos con personajes importantes en latifundios de límites desconocidos, que viajaba por los mejores casinos y cabarets de París. Sectores de las clases populares admiraban mucho al *chulla* por su capacidad fabulatoria, que se depositaba hasta en la *poesía*, la recitación y la canción. Uno de sus poemas preferidos era aquel que recalcaba que *amaba lo que está lejos de él y nunca ha de ser suyo*.

Su *imaginación* funcionaba a toda máquina y se volvía un duende. La vida quiteña no era tan difícil hasta los años 50, pero el *chulla* igual hacía trampas, préstamos y pedía favores. La poca plata que tenía se acababa entre sus amigos, tenía que hacer múltiples llamadas a los acreedores,

amenazas, imprecaciones y ruegos; y como *duende* se escondía en todas las esquinas, sótanos, buhardillas, terrazas y acantilados. Era el rey de los dichos, sentencias, ocurrencias y chistes. El quiteño fue especialista en dar la vuelta a las cosas; decía que es preferible morir de contado que vivir del crédito, pero el *chulla* prefería vivir del crédito, antes que morir de contado. Tenía *magia* para trocar los frascos vacíos en botellas llenas, pues era un gran imitador histriónico por naturaleza social de sobrevivencia. Su capacidad *anecdótica* entretenía a la audiencia, pues comentaba episodios verídicos de personas con nombres y apellidos; entretenía a la gente con gracia y originalidad. Todas estas garantías originales no le privaron de la pobreza al *chulla*; si se empleaba dejaba de ser tal, y se le acababa la bohemia, pues necesitaba ser asiduo de una cantina y por lo tanto ser pobre, en ella se escondía de sus acreedores.

El *chulla* quiteño icaciano recoge estas diversidades y enfatiza el complejo de inferioridad y el sentimiento de inseguridad de no ser decente y lo pinta en un proceso claro de arribismo por un deseo grande de blanqueamiento. Está sometido a un laberinto doloroso que se debate en las memorias encontradas de sus padres. La pseudoaristocracia quiteña le recordaba que es hijo de un concubinato cholo. Bastardo de un noble español Miguel Romero y Flores (*Majestad y Pobreza*) y de una india empleada doméstica Domitila. Su madre se quejaba porque él estaba atravesado por la daga metonímica de su padre y le suplicaba que no la desprecie porque ella le hizo crecer mientras su padre *el diablo blanco* prefería que muera.

La novela que he tomado de ejemplo para escenificar *los imaginarios étnico-culturales de la literatura mestiza ecuatoriana* configura los sentidos del mestizaje, de la picaresca y de la vida burocrática, expresados, a través del personaje central y redondo Luis Alfonso Romero y Flores. Estos motivos literarios son resaltados en el palimpsesto audiovisual con la sátira, lo irónico y lo polémico; formas expresivas que destaca Genette como *tipos de relaciones circulares de la transtextualidad literaria o trascendencia textual*, que mi investigación demuestra que son parte

de la idiosincracia quiteña preñada de contradicciones sociales, políticas y culturales de fines del siglo XIX y principios del siglo pasado; época de los inicios de la burocracia estatal en Quito³.

Tanto la novela como la miniserie son narradas *in medias res* y con la *omniscencia* tradicional en tercera persona; característica de las novelas realistas. En este sentido la adaptación conserva aquello que Genette denomina la *prolongación de los sentidos* del *hipotexto* al *hipertexto*.

La *imitación reductora* de la producción televisiva al retomar la *historia* y el *discurso* de la novela revaloriza en las imágenes los motivos literarios enunciados del mestizaje, la picaresca y la burocracia; lo que significa que la adaptación se da por un proceso de *motivación simple*.

Esta relación se da, a través de una taxonomía de interlenguajes que ordena paradigmáticamente lo escrito, lo hablado y lo gestual produciéndose la contaminación icónica, que en el guión cuenta con escenas y secuencias ordenadas de los personajes en su tiempo y espacio.

Estas comparaciones entre dos géneros artísticos se dan precisamente por sus diferencias. La televisión no se priva de los diálogos, mientras que la novela goza, fundamentalmente, de una organización verbal, que en el montaje permite el *palimpsesto televisivo* con nuevas figuras de representación que retan la comunicación y la cultura.

Según los especialistas, la novela acumula hechos y circunstancias sirviéndose de las palabras, para existir tiene la necesidad que el lector le preste su imaginación; en el filme, por el contrario, le da por prestada y adquirida.

En la miniserie el tiempo y el ritmo son diversos en la acción; no dan lugar a los diálogos largos; estos deben ser lacónicos y dar fuerza expresiva a la acción de los actores, lo que demanda precisión en los nexos visuales. Estas diferenciaciones no significan que los lenguajes no sean

³ La burocracia quiteña en los 30 empleaba a profesores, militares, ex obreros, artesanos y pequeños propietarios, los que se volvían arribistas, manipuladores cargados de ideologías seudo-coloniales. Después de la revolución liberal de 1895 disminuyó la influencia directa de la Iglesia y del gamonalismo terrateniente, y la burocracia se constituyó en un factor importante de la nueva organización estatal al sostener a nuevos sectores elitistas urbanos industriales, banqueros y comerciantes.

relatos, pero en la literatura existe la mediación del autor que provoca un tipo de narrador; en el serial el narrador permanece fuera de la historia y da lugar a la representación. Al estar las dos modalidades formadas por lenguajes y códigos y ser parte de un discurso textual, sea este lingüístico o icónico, buscan siempre un destinatario que exija a la transposición de la literatura a la imagen una reelaboración analógica del proyecto de comunicación originario.

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

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

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

Este discurso que maneja el serial le da al espectador la posibilidad de ser la mirada unificadora del personaje y sus circunstancias objetivas e inconscientes que cuajan en la historia; usando el tiempo y el espacio en las diferentes escalas de observación que proyecta la cámara, colaborando con la ambientación y con el orden psicológico de los panoramas y de los personajes.

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

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

En la trama del *hipotexto* se descubre la picardía del chulla Luis Alfonso Romero y Flores para emplearse como fiscalizador en la burocracia, a través del chantaje a su amigo Guachicola, a quien le firmaba recibos falsos a cambio de unos cuantos sures. Como fiscalizador el chulla pretende denunciar a Ramiro Paredes y Nieto, ricachón, corrupto y candidato a la Presidencia de la República, situación que provoca su despido intempestivo en momentos que requería dinero para atender el embarazo de su mujer Rosario Santacruz, quien está por dar a luz, por lo que él se ve obligado a girar un cheque robado sin fondos de su ex-jefe Ernesto Morejón Galindo; deslizado aprovechado por sus enemigos para tomarlo preso. Se salva de la cárcel sólo por la solidaridad de

sus amigos, a quienes él los consideraba pobres y sin ancestros de clase y de sangre española; pues el personaje vivía atado al recuerdo aristocrático de su padre Miguel Romero y Flores, apodado Majestad y Pobreza por el narrador, y desdeñaba a su madre indígena Domitila, de quien heredó su color moreno de piel y la vergüenza de no ser totalmente blanco, sino de compartir la herencia española y la indígena; contradicción que lo convertía en un personaje paradójico y ambiguo, siempre aparentando aquello que no era.

Si le observamos desde Genette a este personaje novelesco vemos que su *máscara* opera como un *delirio*; una locura que lo transforma en un antihéroe en la realidad objetiva y le impide percibir la diferencia entre la *ficción* de su apariencia como sujeto anecdótico, fabulador, dicharachero, mago, duende, histriónico e imitador de su *realidad* social y cultural proveniente de su esencia ancestral hispánica e indígena. A esta enajenación Genette la ubica en la *parodia*, donde el héroe adopta formas cómicas que lo estigmatizan como un sujeto social divertido y problemático.

El tiempo de la narración está en los años 30. Según el crítico literario Ricardo Descalzi, esta obra es autoreferencial. Icaza ficcionaliza parte de su experiencia como burócrata, antes de ser actor, director de teatro y escritor afamado fue empleado de la Pagaduría Provincial y tenía un jefe con apellidos aristocráticos que en alguna ocasión se candidatizó a la presidencia de la república. Otro de los personajes Miguel Romero y Flores, al que apoda Icaza (como ya nos referimos anteriormente) Majestad y Pobreza, padre del protagonista, hace referencia a un hombre muy popular del Quito de los 30, conocido como Patas y Orejas. Era huesudo, caminaba erguido, vestía una chaqueta llamativa, zapatos grandes y llevaba un bombín en la cabeza. Otro de los personajes referenciales es Bellahilacha; en la novela es dueña de un cabaret y se solidariza con el *chulla* cuando es perseguido por la policía. Se dice que existía una prostituta muy conocida por los quiteños libidinosos de principios del siglo pasado. También se relaciona a Rosario

Santacruz, mujer del chulla novelesco, con una enamorada del escritor con quien tuvo un hijo y luego lo reconoció antes de su matrimonio con la actriz de teatro Marina Moncayo.

El tiempo de las aventuras no es lineal, sino que fluye en *anacronías narrativas* - formas de discordancias entre el orden de la historia y del discurso -. La historia novelesca se inicia cuando el *chulla* está empleado en la burocracia; sólo en el cuarto capítulo se narra el chantaje a su amigo Guachicola para ingresar al trabajo. Al final, con la muerte de su mujer el personaje se mira a sí mismo y acepta su mestizaje en nombre del amor a su hijo y a sus vecinos, que en medio de su humildad y cholería son sujetos sociales, solidarios y afectados también por la desigualdad social y la corrupción política.

Esta técnica de inversión es nueva en la composición novelística de Icaza, donde el *narrador omnisciente* explota la polifonía de la voces para teatralizar las máscaras, los miedos y las rabias en medio de coros, monólogos, soliloquios y diálogos directos. Este cambio y la expresión narrativa mantuvieron en el *hipertexto* los guionistas cubanos Chely Lima y León Serret al elaborar la *transmodalización intermodal* de lo narrativo a lo dramático, sometiéndose a la práctica cultural audiovisual, cuyas instancias narrativas se montan para teatralizar el espacio y tiempo de los acontecimientos en su espectacularidad y representación.

Toda adaptación es variada y conflictiva ya que plantea *límites expresivos* por los valores sociológicos, culturales y por el manejo del lenguaje expresivo de las diferentes formas narrativas. El *hipertexto* se centró en las acciones del chulla; manifestándose un esfuerzo por resaltar la idiosincrasia criolla de un sujeto social esquizofrénico, doloroso y cargado de frustraciones que se vanagloria por pertenecer a la pseudo-aristocracia quiteña, y sin embargo, sufre por sus desdenes y humillaciones cuando lo acusan de ser hijo de una indígena dedicada a los quehaceres domésticos.

El *espacio* como componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia en relación con el personaje, el *tiempo* y la acción de la obra. La ficcionalidad del espacio crea la ilusión de la realidad y funciona como una condición subjetiva de la intuición externa mientras recibe del tiempo un sentido interno.

En la novela picaresca cuenta, considerablemente, los espacios intimistas del personaje, sus miserias presentes y su nostalgia por las ideas de sus ancestros. En tal sentido, seguramente, Bajtin afirma que el *espacio* es parte de la organización narrativa. En la adaptación de *El Chulla Romero y Flores* el *espacio dramático* valoriza al protagonista y da vida a los sujetos y objetos que le rodean; convirtiéndose en el centro de todas las acciones de los personajes de la obra.

Según la naturaleza de los espacios se describe el centro colonial de Quito con la finalidad de completar lo dramático y dar realce a la acción de los personajes. Se rescata la arquitectura colonial cuando el *chulla* piensa en sus ancestros indígenas, huyendo de los polizontes o enamorando a Rosario.

En los espacios interiores se muestra el cuartucho viejo de Luis Alfonso, que arrendaba a doña Encarnita - vieja bufona dada a grandezas y envidiosa de los aristócratas -. Se aprecia, también, los ambientes pequeños y oscuros de los burócratas y la casa de Francisca Montes y Ayala - esposa pintarrajeada y prepotente de Ramiro Paredes y Nieto, candidato a la Presidencia de la República -.

El novelista en el *hipotexto* revive en los espacios y tiempos a sus personajes con narraciones filosóficas e irónicas particulares evocadoras de contradicciones sociales y míticas literarias. El personaje novelesco como un fenómeno literario refleja la condición humana como un sustrato del novelista con su realidad. El *chulla* icaciano psicológicamente racionaliza sus sentimientos, pasiones y deseos íntimos sin reducirse a su interioridad, sino que transmite como portavoz las estructuras sociales y mentales de grupos sociales problemáticos serranos. Siendo un antihéroe

proyecta su picaresca hasta lograr un sentido ético y solidario de su individualidad; recargando, de igual manera, en su imagen la posibilidad de formas distintas de imaginarios étnicos, políticos y culturales. Icaza como buen novelista posee un *excedente de visión* al comunicar un estado ideal del mundo exterior. En este sentido el personaje *chulla* no sería un antihéroe epopéyico, ya que no oye sólo el idiolecto del autor, sino que refleja todas las voces sin despersonalizar a los otros personajes que simbolizan diferentes imaginarios culturales, estatus sociales, posiciones políticas, rangos laborales, patrones religiosos de carácter urbano-regional con tradiciones rurales.

El *chulla* burócrata como segmento novelesco expresa el abominable y vulgar arribismo del empleado y de la jerarquía institucional. Ernesto Morejón Galindo, jefe de Luis Alfonso Romero y Flores, es libidinoso y prepotente con los subordinados. Max Weber al referirse al principio de jerarquía funcional da a entender que parte de su cualidad es imponer a los sujetos de puestos inferiores un sistema de trabajo con atribuciones oficiales fijas. La burocracia en el Ecuador se constituyó en un factor importante de la nueva organización estatal en la medida que el gamonalismo disminuía su influencia política nacional. Las tareas laborales se tornaron sagradas, y eso evoca el narrador cuando Luis Alfonso Romero y Flores recibe la orden de fiscalizar a todo evasor de impuestos. Weber considera que el tipo de dominación racional en la burocracia demanda precisión, continuidad, disciplina, rigor, confianza y calculabilidad. Y esta realidad envuelve al *chullita*, quien aprovecha esta circunstancia para explotar su resentimiento y venganza contra los políticos que le menospreciaban por ser medio indio. Y se lanza para frenar la corrupción en la perspectiva de ser *otro hombre*. No cedió a las coimas del empleado del candidato presidencial ni de su esposa Francisca Montes y Ayala. No escuchó la voz sumisa de su madre Domitila que le susurraba al oído

*Agarra no más, guagua. Corre como longo de hacienda sin decir
gracias como si fuera robado antes de que se arrepienta el patroncito.*⁴

La psicología binaria del *chullita* le enredaba frágilmente, pretendía jugársela por la justicia y la incorruptibilidad para ascender como algún cholo amigo de la burocracia o por tener jerarquía para evitar pensar en su condición social de subordinado. Pero todos en puño conspiraron para revertir a semejante *feroz revolucionario*⁵: el Presidente de la República, la alta jerarquía burocrática y la prensa amarilla. A principios del siglo XX los burócratas eran *proletarios de levita y comediantes de saco y cuello*⁶. Se dice que eran amables en su oficina si el visitante tenía alguna importancia social y política. El primero de febrero de 1930 la Caja de Pensiones realizó un censo y determinó que existían 14.986 empleados administrativos en Quito; la mayoría realizaban tareas de fiscalización, los otros eran municipales y los demás pertenecían a la banca. Los sueldos oscilaban de 50 a 100 sucres, sus viviendas eran lamentables y su alimentación estaba concentrada en las harinas, grasas y muy pocas vitaminas. El 70 por ciento de los empleados usaba poncho y sólo el 10 por ciento calzaba zapatos.

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

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

⁴ Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Guayaquil, Clásicos Ariel, 19975, p.72.

⁵ Ibid, p.74.

⁶ Cecilia Durán, *Los burócratas de los 30*, Quito, Tesis de la PUCE, 1992, p.36.

La heterogeneidad discursiva que plantea Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire*⁷ sobre la narrativa icaciana se refiere a la configuración de una novela mestiza y de un lenguaje cholo que asimila sin timidez formas del quichua, reproduciendo abiertamente el castellano plebeyo de la ciudad. Este crítico peruano considera que este tipo de construcción literaria está cargada de *no estilo* y que es propio del realismo social literario, porque abstrae profundidades socioculturales con el propósito de establecer coherencia entre las palabras y las cosas para rescatar el lenguaje popular.

Polar considera que Icaza legitimó de una manera lingüística el gozo plebeyo e imperfecto de un lenguaje que busca una representatividad nacional y que permite al narrador de la obra presentarse como un conocedor del mundo que textualiza para exponerlo como una manifestación popular.

Icaza relacionó el vínculo de la escritura literaria con el habla popular al demostrar cómo el quichuismo de las capas bajas de la sociedad da impulso a la vida cotidiana dialectal, produciéndose la *oralización de la escritura*.

Mauricio Ostria González⁸ considera que la incorporación del indio a la literatura plantea problemas de orden lingüístico, semiológico y hasta de antropología cultural, porque el habla popular urbana convierte a la narrativa icaciana en una escritura heterogénea, cuya intertextualidad cultural-social subvierte la cultura del colonizado. Cornejo Polar visualiza una dramatización étnica andina. La heterogeneidad que apunta *al otro y diverso* remarca el proceso interactivo del empate entre la literatura y lo popular.

⁷ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Perú, Horizonte, 1994, p. 171.

⁸ Mauricio Ostria González, *Ficcionalización de las lenguas amerindias en el discurso literario hispanoamericano*, Argentina, Memorias de Jalla Tucumán, 1995, p.202.

El narrador icaciano patentiza el mestizaje lingüístico en toda la novela. Señala el afán por rasgar las eres y purificar las elles y resalta el uso de quichuismos histriónicos. Además, se nota el mestizaje cuando describe las características físicas raciales indígenas de ciertos personajes.

La cosmovisión consuetudinaria del indígena sometida a la naturaleza tiene creencias animistas y mágicas a las que se aferran. Los animales y las plantas aparecen en su mentalidad dotados de profunda espiritualidad. En la novela se presentan metaforizando despectivamente a sus personajes con apodos que resaltan el quichuismo. Al burócrata Nicolás Estupiñán le dicen *boca de hocico de rata*; a Ramiro Paredes y Nieto se le conoce como *pico de oro* y *águila de museo*; a Francisca Montes y Ayala se le apoda cara de caballo de ajedrez; al *chulla* Luis Alfonso Romero y Flores le agreden al decirle *alacrán rodeado*.

Raúl Bueno⁹ observa que pensar en las culturas regionales y locales implica malos entendidos supuestos, ya que la unidad cultural representa una falacia en sociedades visiblemente heterogéneas, donde el mestizaje como imaginario social parecería lograr un equilibrio táctico bajo una homogenización cultural en medio de la modernidad, sin tomar en cuenta que este proceso hace más compleja la sobrevivencia de lo diverso en el mismo tiempo/espacio. Estas posibilidades de análisis brindan a la novela de Jorge Icaza el valor de un *ideologema* como unidad de creencia cultural, a través del cual se legitiman prácticas ancestrales. Con la marginación de los mestizos y los criollos se impidió la fragmentación de lo que restaba del colonialismo tradicional en el siglo XIX. Las ideas republicanas e igualitarias partieron de concepciones oligárquicas decimonónicas. Sólo desde la revolución liberal de 1895 el mestizo se apuntaló políticamente hacia el poder. En este sentido el narrador juega con el *chulla-personaje paradójico* como imaginario concentrador entre los cholos y los blanco mestizos

⁹ Raúl Bueno, Indagaciones conceptuales sobre la cultura y literatura, Argentina, Memorias, de Jalla, Tucumán, 1995, p. 303.

La novela escenifica una construcción nueva mestiza con imaginarios distintos al Reino de Quito y a la colonia. Enfoca lo cultural sin obviar la modernización social y estatal que incorpore a los nuevos grupos urbanos subalternos. Icaza con *la letra* desvirtúa el prejuicio racial para rescatar una *comunidad imaginaria*. Benedict Anderson¹⁰, precisamente, cree que la imaginación de una comunidad, independientemente de la desigualdad y de la explotación que puede prevalecer, mantiene en su consistencia cultural la idea de que la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal. En el Quito de los 30 los sectores dominantes susedoaristocratizantes pretendían ser ajenos al país donde habitaban; su comunidad imaginada esta en España y Francia y los mestizos preferían olvidar que son rurales y con genes indígenas.

El fenómeno de *cholificación* afirma Espinosa¹¹ se da cuando el grupo mestizo ocupa el espacio sociocultural que dejó el grupo hispano criollo. En la *cholificacación* se alude al desarrollo de formas in extenso de la hispanización indígena, ya que la urbanización violenta y desarraiga al mestizo y lo agrede con el imaginario del blanqueamiento, que desvaloriza su tendencia laboral a la agricultura, a los trabajos manuales y a sus tradiciones vernáculas. Benedict Anderson ilustra que el racismo tiene su origen en ideologías de clase más que en la idea de nación, sobre todo en las pretensiones de divinidad de los gobernantes de poseer sangre azul y de declararse blancos puros para justificar la represión y la dominación interna.

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

¹⁰ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p.25.

¹¹ Manuel Espinosa Apolo, *Los mestizos ecuatorianos y la señas de identidad cultural*, Quito, Tramasocial, 1997, p.18

Hernán Ibarra¹² afirma que en el siglo XIX la cultura aristocrática construyó el concepto de raza para procesar la idea de que las diferencias raciales y étnicas son formas biológicas, por eso cuando se referían al indio hablaban del *buen salvaje*. En el siglo XX el cholo era el migrante que se mestizaba como los artesanos, obreros, operarios, aprendices, jornaleros y burócratas poseedores de ciertos rasgos físicos de los blancos. Los antropólogos Costales indagaron que cholo viene de *chulu=silencio*. Entonces cholo alude a lo solapado, por eso acholarse en el Ecuador es avergonzarse.

La picaresca del personaje *chulla* se metaforiza en el tercer capítulo con un Luis Alfonso Romero y Flores que se inspira en su padre Majestad y Pobreza para modelar su propia máscara y crear microuniversos de aventuras y costumbres: su disfraz de caballero inglés refleja la farsa del Ecuador mestizo por no poseer poder, riqueza y estatus y esconderse en la risa social y burlesca. Su clavel en la solapa, el prendedor de piedra falsa en la corbata y el rollo de recibos y facturas de sus prestamista ocultan su farsa de vagabundo desclasado y su existencialismo de sobrevivencia. Fingió un matrimonio con Rosario Santacruz, quien ya se había desposado con Reinaldo Monteverde. Hizo hasta lo imposible por asistir al baile de Círculo de las Embajadas para lo que alquiló un frac a cambio de un abrigo plomo robado en una de las casas a las que siempre iba sin ser invitado. Con las acciones del protagonista Icaza revela el alma social de los quiteños: los poderosos vinculaban el manejo del poder estatal con el enriquecimiento personal y la corrupción política; los humildes se debatían entre la pobreza social y el cuestionamiento de la injusticia de los ricachones. De esta manera la novela picaresca cumple el papel de expresar, a través de su protagonista el mundo que rodea a todos los personajes.

El montaje hipertextual, como habíamos dicho, es imitativo, excepto al inicio: aparece la figura picaresca del *chulla* Romero y Flores vistiéndose de manera minuciosa con su traje típico quiteño

¹² Hernán Ibarra, *Indios y cholos orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*, Quito, El Conejo, 1992, p.100.

frente al espejo de su dormitorio. La cámara proyecta sus ojos en el espejo, acercándolo a un primerísimo plano cuando el personaje se manipula una espinilla. Él tose y carraspea varias veces, posteriormente se frota las botainas negras con un paño y se coloca las yuntas en los puños blancos de la camisa, se acomoda una corbata y le añade un prendedor de pedrería vistosa. Descuelga el terno de casimir, se pone las botainas, acomoda su pañuelo, toma el sombrero negro y arregla un clavel rojo mustio en el ojal de la solapa.

La *transmodalización intermodal* toma el punto de vista y la voz narrativa del protagonista *chulla*, mantiene un *estilo noble* porque narra la interculturalidad de las clases media y popular urbanas y conserva los quichuismos. En la temporalidad del relato la regulación de la información narrativa abrevia la duración de la acción con fundidos, disolvencias y anacronías para que el espectador capte la relación entre la historia y el discurso narrativos. El narrador asume la *focalización cero*, que según Genette, es una ausencia de perspectiva narrativa propia del narrador omnisciente y ubicuo del relato, que permite conocer todos los puntos de vista posibles, ya que es una visión orientadora de la historia que hace que el espectador asuma el relato desde su propio mirar.

Los *diálogos* como mimesis se adecuan a la diégesis (espacio/tiempo) narrativa favoreciendo a la acción. En las obras dramáticas audiovisuales se ubican en el universo de las creencias, sentimientos, actitudes, valores y pautas de conducta. En la adaptación son fundamentalmente de escena porque informan los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes remitiendo a los referentes lingüísticos de la vida cotidiana; explotando el habla popular y plebeya en medio de la polifonía de la burocracia y de la vecindad del *chulla* Romero y Flores. Los *diálogos de razonamiento* mas bien provocan sometimiento y resoluciones; se dan, entre otros, cuando Ernesto Morejón Galindo demanda en los burócratas más que respeto bastante miedo. Los fantasmas de los padres del *chulla* le atraviesan con la prepotencia colonial/española

y la humildad indígena. Los *monólogos* son simples y se dan cuando el protagonista se debate entre el dilema de su mestizaje al enfrentar a sus padres como figuras simbólicas de los conflictos culturales que presenta la novela icaciana.

La adaptación no fue de las mejores, pero como un reto diverso de producción televisiva tiene un gran valor simbólico. Sin embargo, cabe decir que la voz narrativa es difusa, la recreación de los personajes es débil ya que no expresó el drama profundo de una obra recreada en la resistencia popular a la desvalorización de la identidad cultural. No existe en el país una escuela o un oficio de actores de televisión y cine y esto influyó para que la representación no haya proyectado las diferentes facetas sociales y psicológicas de los personajes y ambientes culturales. El espacio narrativo, el vestuario y el maquillaje si favoreció el factor representativo y desde el espectador cumplió con el cometido de recrear estéticamente la conflictividad del mestizaje y demostrar que se pueden hacer buena televisión nacional en el Ecuador.

Desde el *punto de vista del lector* el montaje de esta ficción *hipertextual* en un miniserie de cuatro capítulos, transmitida los domingos en la noche con un elevado rating televisivo en Quito significa la introducción de un relato audiovisual nuevo y emergente, ya que se torna interesante difundir en forma masiva personajes singulares, urbanos, llamativos y contradictorios como el *chulla quiteño* por su carácter representativo de la paradoja racial, cultural y regional de parte de la historia ecuatoriana.

Desde punto de vista teórico Anibal Quijano afirma que la idea o el imaginario de *raza* como forma de relación fue un modo de otorgar legitimidad a la dominación impuestas por la conquista y a las ideas y prácticas de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes, convirtiéndose la *raza* en un criterio fundamental para la distribución de la población en rangos,

lugares y roles en la estructura de poder de la sociedad americana.¹³ En la ruptura de estos patrones mentales y conductuales colaboran estas producciones audiovisuales por su naturaleza pragmática y poética al colocarnos como televidentes frente a textos subversivos en imagen, contenidos y formas de relato que están preocupadas de no establecer diferencias obsesivas y válidas entre poderes, estatus socio-económico y razas como signos de fuerza y debilidad social y cultural.

La dinámica de la recepción fue positiva, la audiencia se elevó al 21 por ciento, sobrepasando el rating noticioso televisivo. El personaje *chulla Romero y Flores*; sujeto aparatoso que vive en la tragedia que le impide desembarazarse del desequilibrio psíquico que le causa ser parte del cholerío quiteño; de sentirse mestizo, marginado, pobre y sin mayor alternativa, se reía de sí mismo. Fernando Jurado nos recuerda que hasta muy entrado el siglo pasado el quiteño solía decir:

*Nuestros defectos los debemos a España
y nuestras virtudes a nosotros mismos*¹⁴

Al televidente el drama le da mayor rango de ambientes, estilos de vida, imaginarios culturales, conocimiento de épocas históricas, de visiones individuales de la cotidianidad alejadas de la violencia, el consumismo, la homogenización de hábitos de vida de las metrópolis de donde se importan los enlatados televisivos. Desde 1996 no se han producido dramas de calidad por los contenidos en el Ecuador, no sólo por falta de recursos económicos, sino por la inexistencia de una política comunicacional televisiva privada y estatal.

La mayoría de las producciones nacionales se han centrado en la emisión de lo que se ha dado por denominar en Ecuador como *telebasura*, que en nombre del rating se ligan sin más con el mercado del entretenimiento: potencializando el dolor humano, la delincuencia, la exhibición

¹³ Anibal Quijano, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2000, p.203.

corporal de la mujer, el travestimiento político, que sin mayor ética ni criterio estético no aportan al televidente más que diversión pueril, sin preocuparse de interiorizar valores positivos sobre el individuo, la vida y el devenir histórico democrático del país.

Según últimas investigaciones los canales de televisión transmiten semanalmente 75 programas enlatados. Una hora de telenovelas cuestan entre 700 y 1000 dólares; las películas extranjeras ascienden su costo hasta 6 mil dólares. La inversión total en la compra de enlatados de los canales más sintonizados va de 600 mil dólares a 900 mil dólares.

Jesús Martín Barbero considera que los intelectuales son puntillosos con la crítica televisiva, porque no toman en cuenta que en América Latina nos toca compartir con los medios audiovisuales como uno de los avatares culturales, políticos y narrativos que descubren las fracturas de la modernidad otra¹⁴, aquella que fusiona la cultura oral con la imaginería de la visualidad electrónica, que topa la teatralidad de la política, la corrupción, la guerra y la paz, pero no abandona totalmente la memoria de los pueblos, sus imaginarios, a través de las telenovelas y los melodramas cinematográficos que se enlazan creando nuevas formas de simbolización y ritualización que van más allá de la razón, la imaginación, la ciencia, el arte; abriéndose nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible, donde la diversidad cultural es parte de la massmediación televisiva.

La ficcionalización televisiva de la literatura clásica fabrica en el telespectador intereses subjetivos alternos al sexo, al poder, al dinero como ejes de sobrevivencia y da cabida a la proyección de lo que se conoce como el *cine del autor*. Más aún, en el tercer milenio, cuando la televisión, según Martín Barbero, se constituye en una metáfora real de los grandes relatos por la absorción de los discursos informativos, pornográficos, financieros, publicitarios, demanda que

¹⁴ Ibid, p.21.

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

obliguemos de ella mayor goce estético, y es precisamente las adaptaciones de la literatura que proyectan imaginarios nacionales y andinos de ese estilo.

El Chulla Romero y Flores narrativiza los sentimientos, las tensiones sociales, las aspiraciones de nuestra gente, las derrotas políticas y las esperanzas de ser distintos, únicos y globales a la vez, sin perder la identidad ni el carácter de subalterno en una país polarizado no sólo por la diferencias regionales, sociales, sino por los imaginarios de superioridad e inferioridad como de centro y periferia que se maneja en los prejuicios, en las ideología dominantes en sociedades donde la heterogeneidad cultural en vez de ser una salida para superar o limar los conflictos sociales se convierte en un asuntos más de confrontación.

La adaptación de la novela de Icaza incorpora una significación ampliada al introducir mediaciones nuevas entre la cultura, el lenguaje y la comunicación, porque da otra importancia a la percepción del espectador; le permite que se individualice, se historicice, y que pueda desde su presente mirar sus tradiciones urbanas y los conflictos culturales generados con la conquista y la colonización española de hace quinientos años.

Estas características cumplen con las funciones de imagen que demanda la hipertextualidad: - en lo *cognitivo* está el valor literario que rescata la diversidad cultural y el conflicto racial y colonizador de la conquista española; - en lo *taxonómico* se señala el valor ficcional por sí mismo, aquel que nos conmueve con los valores universales de solidaridad, libertad y democracia, - en lo *iconológico* la miniserie subraya la simbología cultural y social del *chulla quiteño*; fruto histórico de la revolución liberal que independizó al Estado de la Iglesia, dio vida a las clases medias urbanas, fue un preámbulo del nacimiento de la burocracia, la banca, la democratización de la educación, del voto femenino y el futuro desarrollo de los partidos de izquierda como grupos contestatarios; en la *poética* encaja al longo, al cholo y al chagra como sujetos subalternos, que van concientizando su fuerza como sujetos distintos al Estado, al

gobierno y a la prensa alienantes, y en la función *pragmática* el palimpsesto televisivo anuncia al destinatario un nuevo tipo de mensaje con otros imaginarios comunicacionales ligados a la tradición y a la historia de sus ancestros.

Bibliografía

- Acosta, Luis, *El lector y la Obra*, Madrid, Gredos, 1989, p. 323.
- Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 2da. ed., p. 315.
- Anderson, Imbert, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, México, 1991, FCE, p. 519.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, España, Taurus Humanidades, 1991, p. 519.
- Baldeli, Pío, *El cine y la obra literaria*, Habana, ICAIC, 1966, p. 366.
- Barbero, Jesús Martín y Germán Rey, *Los ejercicios del ver Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 157.
- Barbero, Jesús Martín y Germán Rey, *Matrices Culturales de las telenovelas*, México, Centro Universitario de Investigaciones Sociales, s.f., p. 137-196.
- Benítez Claros, Rafael, *Existencialismo y Picaresca*, Madrid, Atenea, 1958, p. 38.
- Bergson, Henri, *La risa Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Biblioteca Contemporánea, p. 164.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, p. 282.
- Bustos, Guillermo, *Enfoques y estudios históricos de Quito a través de la historia*, Quito, Tramasocial, 1992, p. 163-188.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso La estructura narrativa en la novela y en el cine*, España, Taurus Humanidades, p. 299.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, España, Cátedra, 1991, p. 323.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Perú, Horizonte, 1994, p. 245.
- Corrales, Manuel, Jorge Icaza *Fronteras del relato indígena*, Quito, PUCE, 1974, p. 274.
- Cueva, Agustín, *Lecturas y Rupturas*, Quito, Planeta, 1992, pp. 209.
- *Literatura y Conciencia Histórica en América latina*, Quito, Planeta, 1993, p. 167.
- Descalzi, Ricardo y Renuad, Richard, *El Chulla Romero y Flores*, España, FCE, 1996, p. 322.
- Umberto Eco, "Indagación semiológica del mensaje televisivo", *Revista di Estetica del Instituto de Estética de la Universidad de Torino*, (Italia), fasc. mayo - agosto, (1996): p. 51 - 58.
- *Lector in fábula*, Madrid, Lumen, 1987, p. 345.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Quito, Tramasocial, 1997, p. 287.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 302.
- Chalupa, Federico, "El ideologema étnico y su representatividad narrativa en el Ecuador", Documento ponencia para Memorias de Jalla, Tucumán, 1997, p. 325 -333.
- Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983, p. 180.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa Audiovisual*, España, Cátedra, 1993, p. 422.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 122.
- *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 338.
- *Palimpsesto La literatura en segundo grado*, Madrid, Tauros, 1989, p. 519.
- Giddens, Anthony, *El Estructuralismo, El Poste-Estructuralismo y la Producción de la Cultura*, Madrid, Alianza Universitaria, p. 254-289.
- Gimferrer, Pérez, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 153.

- González Requena, Jesús, *El discurso televisivo; espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 167.
- Ibarra, Hernán, *Indios y cholos Orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*, Quito, El Conejo, 1992, p. 55.
- Icaza, Jorge, *El Chulla Romero y Flores*, Guayaquil, Clásicos Ariel, 1975, p. 204.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, p. 357.
- Jurado Noboa, Fernando, *El chulla quiteño*, Quito, Artes & Gráficas Asociados, 1991, p. 344.
- Mazzotti, José A y Zevallois U. (coords.), *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Filadelfia, Asociación Internacional de Peruanista, 1996, p. 525.
- Murdock, Graham, *Fabricando Ficciones: elementos para el estudio de la producción de dramas televisivos*, Madrid, Universidad de Colima, sf., p. 67- 93.
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, España, Cátedra, 1992, p. 222.
- Quijano, Anibal, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 200, p. 201-242.
- Renaud Richard, "Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa icaciana anterior a El Chulla Romero y Flores (1958)", España, Fondo de Cultura Económica, p. 179 - 210.
- Rodríguez Carucci, Alberto, "Discursos literarios y retórica del mestizaje", Documento ponencia de Memorias de Jalla, Tucumán, p. 311 - 316.
- Silverstone, Roger, *Televisión y vida cotidiana*, Argentina, Amarrortu, 1994, p. 313.
- Trujillo, Paulina, "Arte o telebasura lo bueno, lo malo y lo feo", revista *Vistazo*, (Guayaquil) No. 763, (junio-10-99), p: 28 - 32.
- Vetrano, Anthony, *La problemática psicosocial y su correlación lingüística en la novela de Jorge Icaza*, España, Vagos S.A., 1974, p. 154.
- Vilches, Lorenzo, *La televisión Los efectos del bien y del mal*, México, Paidós, 1993, p. 206.
- Weber, Max, *Economía y Sociedad Esbozo de Sociología Comprensiva*, México, FCE, 1997, p. 1103.
- Vídeo**
- El Chulla Romero y Flores*, Centauroproducciones, Carl West y otros, color, serial, cuatro capítulos, Quito, Ecuavisa, 20H00, 1995.