

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA  
SEDE QUITO**

**CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Tesis previa a la obtención del título de: LICENCIADA EN COMUNICACIÓN  
SOCIAL**

**TEMA:**

**ESTUDIO DE LOS IMAGINARIOS DEL “CHULLA QUITEÑO” COMO  
PERSONAJE ARQUETÍPICO Y SUS TÁCTICAS COMUNICATIVAS**

**AUTORA:**

**GI SELA TATIANA SUÁREZ BASTIDAS**

**DIRECTOR:**

**GERMAN HUMBERTO CUESTA ORMAZA**

**Quito, junio del 2014**

**DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD Y AUTORIZACIÓN DE USO DEL  
TRABAJO DE TITULACIÓN**

Yo autorizo a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de titulación y su reproducción sin fines de lucro.

Además, declaro que los conceptos, análisis desarrollados y las conclusiones del presente trabajo son de exclusiva responsabilidad del autor.

Quito, junio del 2014

---

Gisela Tatiana Suárez Bastidas

1723705073

## **DEDICATORIA**

A mis padres, mis primeros maestros de vida que gracias a su esfuerzo y dedicación he construido este sueño. A mi hermana, mi niña, por su compañía y apoyo incondicional.

A mi familia, que a pesar de la distancia son mi fortaleza y mi ejemplo. A mi viejita querida, mi compañerita, mujer que supiste mantener tu alegría, siempre vivirás en mi memoria y en mi corazón.

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a mi tutor, por su paciencia y guía académica en la realización de este trabajo final. Además, agradezco a Johanna Escobar por su apoyo y a los docentes de la carrera de Comunicación Social por compartir sus conocimientos y experiencia con responsabilidad.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I</b> .....	4
<b>DE LA COMUNICACIÓN A LA CULTURA</b>	
1.1 Comunicación y personaje .....	4
1.1.1 Comunicación popular .....	6
1.1.2 Modelo de la acción comunicativa.....	10
1.1.3 Proceso comunicativo .....	14
1.1.4 Tipos de comunicación .....	16
1.2 Cultura.....	17
1.2.1 Definiciones y concepciones sobre cultura .....	18
1.2.1.1 Cultura popular.....	18
1.2.1.2 Cultura de masas .....	20
<b>CAPÍTULO II</b> .....	22
<b>EL CHULLA QUITEÑO, IMAGINARIO A INICIOS DEL SIGLO XX</b>	
2.1 Imaginario colectivo.....	22
2.1.1 Contexto histórico de Quito de inicios del siglo XX .....	23
2.1.2 Mestizaje y proceso de blanqueamiento .....	27
2.1.3 Imaginario del “Chulla Quiteño” del siglo XX.	
Características del personaje .....	30
2.1.3.1 Estética .....	30
2.1.3.2 Identidad.....	31
2.1.3.3 Discurso o lúdica.....	32
2.1.3.4 La “Chula Quiteña” .....	34

2.2 Arquetipos y literatura. “El Chulla Romero y Flores” .....	34
2.2.1 Contexto literario .....	38
2.2.2 Conformaciones arquetípicas en la obra: “El Chulla Romero y Flores” .....	40
<b>CAPÍTULO III</b> .....	44
<b>VISUALIZACIÓN DEL OTRO IMAGINARIO DEL CHULLA QUITEÑO</b>	
3.1 Mutación del imaginario del Chulla Quiteño.....	44
3.1.1 Imaginario de inicio del siglo XX vs. Imaginario de finales de siglo .....	45
3.1 Fiestas de Quito y presencia del icono urbano del “Chulla Quiteño” .....	56
<b>CONCLUSIONES</b> .....	63
<b>LISTA DE REFERENCIAS</b> .....	66

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Estrategias comunicativas de 1988-1992 y 2009-2014/ matriz Clemencia Rodríguez .....	51
Tabla 2: Resultados de las Elecciones Seccionales 2014 para la Alcaldía de Quito .....	54

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Representación del “Chulla Quiteño” (1988-1992) .....	49
Figura 2: Representación del “Chulla Quiteño” (2009-2014) .....	50
Figura 3: Fiestas de Quito 2013 y el “chulla quiteño” .....	53
Figura 4: Estadísticas de movilidad en Quito 2009 .....	55
Figura 5: Plan de emergencia vial en Quito 2011 .....	55
Figura 6: “La Chiva”. Fiestas de Quito 2013 .....	60



## **RESUMEN**

El “chulla quiteño” es un personaje arquetípico de origen popular que ha sobrevivido hasta la actualidad debido a un proceso de construcción y reconstrucción de significados que han generado una diversidad de imaginarios colectivos relacionados con la identidad quiteña. Sin embargo, esta mutación de antihéroe y actor crítico de su contexto de inicios del siglo XX a icono de la ciudad de Quito, se produce por tres giros en su protagonismo: su exposición mediática y literaria, la muerte simbólica del “chulla” como sujeto y la utilización de su imagen como representante de la cultura popular en las estrategias comunicativas del Municipio de Quito en los años de 1988-1992 y 2009-2014, durante las alcaldías de Rodrigo Paz y Augusto Barrera, respectivamente.

De esta manera, mediante el análisis comunicativo y cultural sobre el “chulla quiteño” se puede visualizar como las tácticas cambian una imagen mental colectiva por otra, de un “antihéroe” por un “héroe”.

## **ABSTRACT**

The "chulla quiteño" is an archetypal popular origin character that has survived to the present day due meanings construction and reconstruction process that have generated a collective imaginary variety identity-related ideas of Quito. However, this anti-hero and critical actor change in the early 20th-century Quito icon context, is produced by three turns in their role: their media exposure and literary, the symbolic death of the "chulla" as the subject and his image use as popular culture representative in Quito municipality communication strategies during the years 1988-1992 and 2009-2014, in Rodrigo Paz and Augusto Barrera mayoralties, respectively.

In this way, through the communicative and cultural envelope analysis of "chulla quiteño" you can display the how the tactics change one collective mental image for another, from "anti-hero" to "hero".

## INTRODUCCIÓN

El “chulla quiteño” es un personaje recordado como un hombre que se esforzaba por ser elegante, distinguido, un mujeriego, un borracho y un pícaro; con una irremediable actitud alegre frente a la vida. Sin embargo, pasó de ser un sujeto para transformarse en una herramienta dentro de una estrategia comunicativa del poder político mediante un proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de imaginarios, entendidos como un conjunto de significaciones que permiten a los individuos formar imágenes mentales para diferenciar un objeto de otro, un grupo de sujetos de otros y una sociedad de otra.

Por lo tanto, partiendo desde la línea teórica estructural-funcionalista, esta investigación cualitativa pretende desarrollar la problemática en el ámbito comunicacional desde un enfoque analítico descriptivo para interpretar los imaginarios del “chulla quiteño” contruidos desde la percepción de identidad quiteña y su acción social dentro de las transformaciones de la cultura, de las estructuras sociales, y en la utilización del personaje arquetípico como herramienta comunicativa. De esta manera se evidenciará la mutación simbólica de elementos culturales bajo objetivos comunicativos y la intervención de los medios de comunicación, entendidos como instituciones sociales distribuidoras de significaciones culturales. Es así que este análisis servirá de aporte no solo en el ámbito de los estudios culturales, sino también a los efectos y a los mecanismos de elaboración de una estrategia comunicativa basada en la identificación cultural de sus destinatarios.

En el primer capítulo se tratará la construcción del “chulla” como sujeto, como actor comunicativo dentro de un orden social postcolonial que dará origen a un estrato social mestizo en medio de dos grupos sociales antagónicos y conflictivos. De esta manera se deja de lado la idea de un solo individuo hacia la configuración de un grupo de “chullas” conformado por hombres y mujeres que comparten un mismo plan de acción para penetrar en la aristocracia, alejarse de lo “primitivo”, de lo indígena, mediante la negación de esta herencia cultural y del emprendimiento de un proceso de

blanqueamiento. Sin embargo, la identidad del “chulla” es una mezcla difícil de ocultar, por lo cual ciertos patrones culturales provenientes del mundo indígena se insertaron en el lenguaje, en sus creencias, en sus costumbres, convirtiéndose así en un prototipo de la cultura popular quiteña.

Posteriormente, en el segundo capítulo la desconstrucción del imaginario del “chulla quiteño” se originó a partir del crecimiento urbano de la ciudad, la muerte del “Terrible Martínez” quien es catalogado como el chulla con más fama y la exposición de su plan de acción en el libro de Jorge Icaza “El chulla Romero y Flores” y en las apariciones mediáticas de “Don Evaristo Corral y Chancleta”, un “chulla” interpretado por Ernesto Albán. En medio de este ambiente de popularidad es cuando se hacen notar sus cualidades lúdicas y su efectividad en la aceptación e identificación del pueblo quiteño con el personaje. Es así que se iniciará un proceso de fragmentación de los atributos del “chulla” para configurar un sujeto nuevo que no critique a la aristocracia sino que trabaje a su lado en el objetivo de “progreso” y bienestar ciudadano.

En el último capítulo del análisis, la reconstrucción del imaginario del “chulla” es realizada por el poder político de la ciudad. El Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, durante la alcaldía de Rodrigo Paz, retomó la imagen del “chulla” para llevar a cabo una estrategia comunicativa que sensibilice a la ciudadanía sobre el cuidado del medio ambiente, de la conservación de espacios de valor histórico y recreativo, de la limpieza de espacios públicos para el mejoramiento de la calidad de vida. Aquí, el “chulla” se transforma de sujeto comunicativo a herramienta comunicativa mediante la conservación de su actitud alegre, de su lúdica para expresar un defecto o mala conducta sin provocar la ira en el oyente; pero por otro lado, falta a su rol de crítico sobre el accionar del poder político y de la aristocracia formando parte de su plan de acción.

Por otro lado, se mantienen elementos propios del personaje como constancias de lo que fue como sujeto activo inmerso en un contexto histórico y social. El mestizaje y la identidad quiteña configurada por un mundo externo que disfraza la situación interna, la alegría y la habilidad lúdica se mantienen o se rememoran en espacios culturales como

en las fiestas de Quito, cuando la idea del autentico “chulla” toma fuerza. Sin embargo, la importancia de la presente investigación radica en la visualización el rol de la comunicación en procesos discursivos, simbólicos que forman parte de cambios sociales a veces imperceptibles pero influyentes en el comportamiento de una sociedad. Pero también se realiza una crítica ante los mecanismos de legitimidad del poder político que puede desfigurar la cultura popular de un pueblo mediante la aceptación y negación de elementos simbólicos.

# **CAPÍTULO I**

## **DE LA COMUNICACIÓN A LA CULTURA**

### 1.1 Comunicación y Cultura

Este capítulo, planteará un análisis de la comunicación a partir de dos ópticas distintas: según Mario Kaplún, como la transmisión de información de un emisor hacia un receptor; con el fin de “moldear su conducta, respondiendo a parámetros establecidos previamente” por un estrato socio- económico dominante y con la utilización de conocimientos ya adquiridos por los destinatarios (Kaplún, 1985, pág. 33). Y entendiéndola como un diálogo entre sujetos, para poner en común conocimientos e interpretaciones de la sociedad. Bajo este último lineamiento, la comunicación popular surge con el principio democratizador de la opinión, transmisión e interpretación de mensajes dentro de este proceso.

De esta manera se analizará al personaje del “Chulla Quiteño” en estas dos directrices: en el sentido de interpretación de sus orígenes y de sus características en la construcción de imaginarios sobre él, en contraste temporal de inicios y finales del siglo XX, sin dejar de lado la modificación que sufrió debido a la muerte de los verdaderos “chullas”, la exposición de la dinámica de actuación del personaje dentro de la sociedad quiteña en el libro “El Chulla Romero y Flores” y en las “Estampas Mi ciudad” con “Don Evaristo Corral y Chancleta”; y, finalmente, con su posicionamiento como ícono de la ciudad a través de su protagonismo dentro de las campañas del Municipio de la capital. Este último cambio responde a la intención de la política de comunicación del Ilustre Municipio de Quito para intervenir en el comportamiento de los ciudadanos.

La comunicación, entendida como un diálogo formado por sistemas semióticos que dan cabida a un proceso de codificación y decodificación de signos, construidos desde una serie de patrones culturales. Manuel Espinoza Apolo menciona que los patrones culturales de un sujeto son los articuladores de una conciencia individual que los transforma en individuos activos, apropiadores de nuevos símbolos culturales y nuevos

sentidos, mediante la utilización del lenguaje para fijar parámetros objetivos, que basados en el reconocimiento de sí mismos, establecen un contacto o relación con “otro”; determinan la identidad de una colectividad que la diferencia de otras. (Espinosa Apolo, 2000, págs. 13-14). Por ejemplo, el Vicealcalde Jorge Albán Gómez señaló en el diario “La Hora”: “Creemos que ‘Don Evaristo’ es un personaje identificado con los quiteños y, a la vez, con el que los quiteños están identificados” (Vuelve "Don Evaristo", 2010); es decir, la preservación del personaje del “Chulla Quiteño” se lleva a cabo debido a su importancia en la de identidad quiteña de los ciudadanos de la ciudad. Esto se debe a que el “chulla” personifica valores, como la sal quiteña, fundamentados por el recuerdo e influencia de su aparición hace casi un siglo; en la obra de Jorge Icaza, “El Chulla Romero y Flores” y en las interpretaciones de “Don Evaristo Corral” y Chancleta de Ernesto Albán. Estos tres escenarios, no solo encapsularon la esencia de todo un grupo de personas que se caracterizaban por su lúdica y picardía, sino también, mantuvieron fresca la memoria de una época postcolonial, formando un vínculo de reconocimiento entre el ciudadano y el personaje.

Entonces, además del enfoque comunicativo, este análisis hará referencia a la cultura como “una totalidad de prácticas y producción simbólica o material como resultados de la praxis que el ser humano realiza en sociedad, dentro de un proceso histórico concreto” (Guerrero Arias, 2002, pág. 9), mediante la revisión de tres momentos, el origen del personaje, su muerte simbólica y su protagonismo actual; y como fueron influenciando en el imaginario colectivo de la ciudad. Es aquí, donde la identidad cultural es observada desde un orden objetivo que contiene aquellos elementos específicos y comunes que componen un núcleo de semejanzas que diferencian un grupo de otros o un miembro de otros.; y desde un orden subjetivo que se cimienta en el “Yo grupal”: la conciencia y la memoria colectiva. (Espinosa Apolo, 2000, pág. 12)

Es decir, el diálogo y la praxis, entendida como el accionar definido por la cultura del sujeto; entre miembros de una sociedad serán los ejes fundamentales donde la comunicación y cultura popular se sustentan, pero también son los ejes transversales que configuran patrones culturales complejos que crean personajes evocadores de memoria e

identidad colectiva, transformando al personaje en modelo de lo “popular”, como el “Chulla Quiteño” que encierra en sí mismo el conflicto de lo “racial” y económica, como aspecto determinante para el acceso a una posición social. Sin embargo, el crecimiento de la sociedad quiteña y los cambios que enfrenta debido a procesos de orden social, económico, cultural, generacional e ideológico; promueven la continua transformación de las concepciones y cosmovisiones entre los miembros de esa colectividad, por ende, ciertos elementos de su identidad como la diversidad de significados sobre ese modelo de lo “popular” también son modificables. De hecho, es en esta dinámica donde los medios de comunicación ejercieron una influencia dirigida desde las elites o estratos sociales dominantes para configurar nuevas maneras de mirar a dichos patrones culturales, mediante la estrategia comunicativa promovida desde el Municipio de Quito en 1988-1992.

#### 1.1.1 Comunicación Popular

La comunicación popular nace bajo una concepción contraria a los postulados teóricos clásicos sobre una comunicación lineal, vertical, unidireccional, configurando una alternativa donde el receptor deja de lado un estado pasivo de acumulación de información para transformarse en un sujeto activo y protagonista en el acto comunicativo y en la sociedad; es decir, la comunicación popular se fundamenta en considerar la importancia de los elementos que constituyen a los sujetos/ receptores: la construcción subjetiva del receptor, el ámbito cultural, la apropiación de bienes simbólicos culturales y en el diálogo entre individuos que coinciden en la utilización de un mismo canal y código, por los cuales se logra un conocimiento y la configuración de nuevos sentidos. Por esto, “la comunicación popular se reconoce como una práctica de intercambio cultural y simbólico entre actores sociales de las más diversas características culturales, y cuyo proceso de recepción se define más bien como apropiación determinada por las diferencias”. (Dubravcic Alaiza, 2002, pág. 52)

Ahora bien, dicho conocimiento y construcción de sentidos están condicionados por los elementos que constituyen la formación humana y la configuración social donde se



desarrollan los sujetos y sus grupos<sup>1</sup>. Es aquí cuando hablamos de una diversidad de conocimientos; para lo cual, la comunicación popular propone romper el monopolio de la palabra mantenido por los medios de comunicación tradicionales y el autoritarismo en la comunicación, para generar un proceso liberador, capacidad crítica y fortalecer la participación de los individuos; donde los comunicadores dejan de lado su presencia dominadora y ajena a la sociedad para convertirse en facilitadores, voceros de la comunidad y de sus intereses.

Sin embargo, según Martha Dubravcic la comunicación popular se ha practicado en tres contextos distintos, en donde las condiciones modificadas por las leyes de la economía, reglas sociales y culturales; han hecho que la comunicación sea entendida a partir de ellas: el primero está marcado por la concepción de “desarrollo” del mundo capitalista. Por mantener siempre a la vista la meta de “progreso”, tanto la comunicación como la educación respondieron con la formación de individuos según las exigencias de este orden social. Es entonces cuando en el proceso comunicativo, el emisor es quien conoce las “reglas civilizadas” que deben ser comprendidas por receptores pasivos, pertenecientes a un origen rural, campesino, inferior. Los medios de comunicación son las herramientas manipuladoras y transformadoras de hábitos, de comportamientos en los receptores dentro de la lógica de funcionalidad en el sistema capitalista.

Bajo este primer contexto es importante analizar las maneras de emitir aquellas reglas “civilizadas” que promueven la convivencia. Se puede pensar en las propagandas gubernamentales a nivel de ciudad que evocan reglas de comportamiento urbano, visibilizan las obras públicas para el progreso de la ciudad y su crecimiento, cooperación ciudadana para la realización de actividades de mejoramiento de espacios públicos a través de la utilización de signos culturales que apelan a la identificación del ciudadano como perteneciente y responsable de aquellos espacios. Por otra parte, es la ciudad el destino de migrantes que deben habituar sus hábitos y sus comportamientos a los establecidos por la sociedad urbana.

---

<sup>1</sup> Entendidos como los espacios donde cada ser humano y cada sociedad tienen características únicas y diferentes.

En este caso, hay elementos en común, compartidos y aceptados por una sociedad como suyos y como parte de ellos. Es así que, de manera específica, la imagen del “chulla quiteño” se convierte en un referente del ciudadano que vive y pertenece a la ciudad de Quito como signo cultural (Vuelve "Don Evaristo", 2010), es quien enuncia mensajes sobre cuidado, preservación y respeto hacia espacios públicos e históricos; y hacia otros quiteños o residentes de la ciudad.

En el segundo contexto, la comunicación popular está condicionada por la lucha de clases y la lucha política, es decir, hay dos ejes transversales que rigen procedimientos y comportamientos sociales; por un lado, las lógicas de estratos sociales posesionados según su poder adquisitivo y, por otro lado, esos mismos estratos sociales posesionados según su poder e incidencia política sobre un Estado. Sin embargo, no deben ser vistos como elementos separados, sino como un conjunto de lineamientos complejos que se entretejen para constituir lo que es una sociedad. En este conjunto, los medios de comunicación son instrumentos ideológicos que ignoran a un receptor activo que ya no recibe mensajes y los acepta, sino que es un sujeto que se cuestiona, reflexiona y es ejecutor de reacciones con orientación revolucionaria.

Los “chullas” presentan un doble proceso dentro de un espacio-tiempo postcolonial: la lucha por distanciarse del cholo<sup>2</sup>, indio y chagra<sup>3</sup>, y estar preocupado por buscar inclusión y reconocimiento por parte de la gente decente<sup>4</sup>. El “chulla” buscaba la distinción y el reconocimiento de los demás para asemejarse a la elite social con tintes aristocráticos con la construcción de los apellidos y linajes, como todo un caballero; pero por otra parte, significaba la evolución del caballero, del estereotipo, que consistía compartir tu humor, en exponer sus embaucamientos, sus imitaciones con prudencia.

---

<sup>2</sup> Mestizo o mestiza que acepta serlo.

<sup>3</sup> Persona que proviene de una provincia o algún área rural

<sup>4</sup> Se denominaba “gente decente” a las personas o grupo de personas que eran consideradas honorables, no solo por sus antepasados o linaje de apellidos renombrados, sino también por su influencia económica y política en la sociedad quiteña.

Entonces se entiende por qué la representación actual del “chulla quiteño” ha intentado suprimir la condición de lucha social y política que libraba el personaje en inicios del siglo XX, por su afán de ascender en la pirámide social, ocultando su situación económica. Es aquí cuando la significación peyorativa de “chulla”, referente de pobreza, de pertenencia a una clase social inferior y arribista, es sustituida por una significación de identidad y pertenencia a la ciudad de Quito. Sin embargo, el sentido deslegitimador mantenido por sectores pudientes de la ciudad sobre el personaje aun es mantenido en la actualidad, según los calificativos de bohemio, jugador de cartas, burlón y poco instruido.

Por último, Dubravcic nos presenta un tercer contexto donde la comunicación popular constituye una alternativa de ejecución de mediaciones sociales como un proceso comunicativo basado en la reciprocidad y la participación. En este contexto, el papel de los medios de comunicación ya no es la mera transmisión de mensajes, sino la construcción y difusión de sentidos; no solo son emisores, son receptores de símbolos que le pertenecen a la cultura popular. El receptor, ya no es una entidad alienada y desconocida, sino que es o son los sujetos constituidos por todo un andamiaje cultural, psicológico; “con la capacidad de elegir, de evadir o dejarse llevar por significaciones mediáticas”.

Dentro de este tercer contexto, el comunicador popular es el sujeto que lleva a cabo una actividad de mediación entre grupos socio-culturales, los cuales, como plantea Néstor Canclini, se encuentran dentro de un proceso de “apropiación” de significaciones culturales que determina sus percepciones adquiridas mediante la comunicación donde también intervienen subjetividades, sentidos identitarios, criterios y sensibilidades.

Entonces hablamos de que el emisor, facilitador o coordinador, quien junto con el/los receptor/es pueden construir o aportar nuevas maneras de examinar la sociedad donde se proyectan sus propias concepciones, estructuras y acciones, las cuales entran en un proceso de identificación de diferencias para determinar sus semejanzas y propiciar condiciones favorables a la dinámica de grupo donde la intervención directa del emisor

en el grupo es reducida al mínimo. Para lo cual, Mario Kaplún hace referencia a la educación mutua entre sujetos, tanto el comunicador como el receptor comparten experiencias y conocimientos para crecimiento mutuo donde no cabe individualismos. (Kaplún, 1985)

Esta individualidad es el punto de quiebre de la comunicación popular, es decir, no existe comunicación desde una óptica cerrada o segregada del reconcomiendo de otro igual y diferente. En este caso, solamente existirá una relación basada en la transmisión de información. El comunicador es un mero fotógrafo de realidades para ser presentadas a un grupo de receptores manipulables. Es aquí, donde el reconocimiento de las diferencias del “otro” desencajan con la conceptualización mediática de la comunicación para convertirla en un proceso cercano a la gente y que se genera desde la misma sociedad.

#### 1.1.1 Modelo de la acción comunicativa

La teoría de la acción comunicativa de Jurgen Habermas se puntualiza como “la interacción mediada por signos que tienen como núcleo las normas y reglas obligatorias de acción, que definen recíprocamente conductas y comportamientos que serán entendidos intersubjetivamente”. (Habermas, 1987, pág 232) La teoría de la acción comunicativa se origina a partir de los análisis sociológicos en la teoría de la acción que sitúa al sujeto dentro de procesos de acción. Es en su propia teoría donde Habermas critica la unilateralidad filosófica de la teoría de la acción iniciada por Max Weber mediante la comprensión de la concepción de “acción” como el dominio de “situaciones”, por lo cual desarrolla los conceptos de “acción comunicativa” y de “mundo de la vida”.

Habermas planteará la importancia del lenguaje y de los actos del habla para la interacción entre sujetos, la creación de grupos, de alianzas y de planes de acción. Dichas agrupaciones se encuentran influenciadas por el “mundo de la vida” compuesto

por tres elementos transversales y estructurales: el sujeto, la sociedad y la cultura, que contienen reglas determinantes en la creación de planes de acción.

Entonces, tomando la teoría de la acción comunicativa se relacionará al “chulla” como un “actor comunicativo” inmerso en un “mundo de la vida” constituido por normas sociales que le permiten agruparse y formular un plan de acción que dará orientación a su conducta y comportamiento. Por otra parte su perspectiva subjetiva es un elemento clave para entablar una acción interpersonal con individuos de su misma posición socio-cultural y con otros sujetos inmersos en una misma sociedad y en un mismo momento histórico. En este contexto, los “chullas” emplearon el lenguaje como método de coordinación de acciones inmersas en un plan para constituirse como estrato socio-cultural mestizo; que por otro lado también será utilizado como recurso para alcanzar el objetivo de ascensión social, de contestación lúdica ante la mala intencionalidad de la aristocracia, que por su lado, ejecutan acciones para mantener el dominio y la sumisión.

Por otra parte, entendemos al “chulla” no solo como sujeto o como actor sino también como imaginario, es decir, como la percepción mental que este individuo genera en otros. Es así que a medida que cambia el “chulla”, su agrupación, el marco histórico y social, y los otros actores que se encuentran en su entorno; también mutará su plan de acción. Ahora bien, se identifica al “chulla” de inicios del siglo XIX como actor comunicativo, con sus conflictos internos como el mundo subjetivo, su contexto histórico de estratos sociales antagónicos como el mundo social y la perspectiva y la configuración de significados de la mente de los sujetos que era parte de la vida del “chulla” dentro de dicho contexto como el mundo de la vida.

De acuerdo con Habermas, las maneras de acción que puede adoptar un sujeto frente al mundo de la vida se distinguen las siguientes:

la acción teleológica y la acción estratégica, parten de un actor con capacidad de domarse opiniones y de analizarlas, además de concebir intenciones y ejecutarlas. Presupone la relación entre un actor y un mundo (mundo objetivo). En la acción dirigida por normas, los participantes distinguen los medios y las

condiciones de los derechos y deberes. Presuponen relaciones entre un actor y un mundo regulado por normas (mundo social). La acción dramaturgica, presupone relaciones entre un actor y en cada caso un mundo más, un mundo representado por oraciones de vivencias emitidas con veracidad (mundo subjetivo). (Madrid, sa, pág, 22)

En la acción orientada al entendimiento, el actor se encuentra relacionado con mundos que concebimos representados por una totalidad de oraciones normativas o expresivas válidas, pero además, son relaciones reflexivas ya que los actores emplean estas oraciones en actos comunicativos de entendimiento, situación de acción definida en común para planificar su acción, cuyo objetivo variará según su apreciación sobre el mundo de la vida. Por ello, el concepto de acción comunicativa obliga a considerar a los actores tanto hablantes como oyentes se refieren a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo donde el entendimiento funciona como mecanismo coordinador de la acción. Es decir, que los actores reconocen las “pretensiones de validez” que en forma recíproca se entablan unos a otros. En este proceso el concepto de acción comunicativa destaca dos aspectos: el teleológico es ejecución de un plan de acción y el comunicativo la interpretación de la situación y obtención de un acuerdo.

De esta manera, en un primer escenario el “chulla” interpreta su situación de mestizo, de encontrarse en medio de dos estratos sociales en disputa, de descubrir en si mismo maneras de aprovecharse de su posición social. El acuerdo con otros “chullas” hace que se logren objetivos comunes que se definían en el incremento de su fama, en su preparación intelectual, sus juegos discursivos que no solo fueron su herramienta para relacionarse con otros estratos sociales, sino también fueron las bases del entendimiento para el establecimiento y renovación de las interrelaciones personales en las que él se refería a algo en el mundo de los órdenes legítimos, la presuposición de estados y sucesos, las manifestaciones de vivencias. Pero por otra parte, el plan de acción de cada “chulla” no cambió del todo, si bien se establecieron acuerdos como grupo, también se mantuvieron lineamientos individuales que hicieron a cada individuo distinto de otro. Por esta razón existieron “chullas” tan distintos pero, en su esencia, tan parecidos que

Fernando Jurado Noboa los pudo clasificar y etiquetar en su libro “Ensayo sobre el Chulla Quiteño”.

El discurso y la configuración lingüística del “chulla” es un medio de racionalización de 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 picardía 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. Es decir, el “chulla” es un personaje con una visión nata al comunicar un estado ideal del mundo exterior: la ciudad, el contexto político y económico, y la sinvergüencería de los quiteños. En este sentido el personaje refleja todas las voces, sin despersonalizar a los otros (“chagra”, “cholo”, “longo”) que simbolizan diferentes imaginarios culturales, estatus sociales, posiciones políticas, rangos laborales, patrones religiosos de carácter urbano-regional con tradiciones rurales.

Todo acto de habla (considerado en conjunto) dice Habermas, puede ser criticado como no verdadero en lo que concierne al enunciado hecho, como no correcto en lo que concierne a los contextos normativos vigentes, y como no veraz en lo que concierne a la intención del hablante. (Garrido, 2011, pág. 15).

El discurso del “chulla” tenía que sobrepasar los obstáculos puestos por los oyentes (estrato social alto o gente decente de Quito), debido a la aceptabilidad del “chulla” dentro de ese círculo cultural y social. Sin embargo, su acción comunicativa lograba su objetivo de envolver en su lúdica a la gente decente o de estratos sociales más bajos.

Un hablante, al asumir con su pretensión de validez susceptible de crítica la garantía de aducir razones que avalen la validez del acto de habla, así como el oyente que conoce las condiciones de aceptabilidad entiende lo dicho, debe tomar una postura racionalmente motivada. Si reconoce la pretensión de validez acepta la oferta que el acto de habla comporta y asume la parte que le toca de obligaciones relevantes para el posterior uso de la interacción. (Garrido, 2011, pág. 18)

Sin embargo, en un segundo escenario el “chulla” de finales del mismo siglo XIX desempeña un papel social distinto al del primer escenario porque se quebranta su independencia, se desintegra su grupo llamado la “Banca Tigre”, su espacio de acción cambia, sus tácticas comunicativas se ponen en descubierto, propiciando su configuración como herramienta de la aristocracia, del poder político dentro su plan de acción, en donde se aprovecha de la apropiación simbólica generada a partir de la reproducción cultural del mundo de la vida y, es aquí, donde los medios de comunicación se convierten en distribuidores del nuevo accionar del “sujeto” convertido en un instrumento bajo un nuevo marco normativo. Se entiende que el “chulla” muere como actor comunicativo si recurrimos a la esencia de la definición de actor porque ya no existe una opinión propia del individuo sobre el mundo de la vida ni tampoco existe un plan de acción. Este instrumento comunicativo, se configura por elementos reconstruidos por grupos de poder que sostienen su accionar inicial de mantener su privilegiado lugar dentro de la sociedad.

#### 1.1.2 Proceso comunicativo

El proceso comunicativo se compone de elementos como: el emisor, el receptor, el mensaje, el canal, el código, la respuesta o retroalimentación. Sin embargo, la teoría frankfuriana planteaba una comunicación lineal donde el emisor construía un mensaje determinado hacia un receptor que decodificaba la información. Dicho sistema no contiene una respuesta del receptor, lo cual sustenta la relación jerárquica entre sujetos; en otras palabras, el emisor tiene autoridad dominante y se encuentra en un estrato superior mientras que el receptor es dominado, quien no tiene el derecho de responder o dar su opinión sobre el mensaje emitido, ubicándose en un estrato inferior.

Es bajo esta linealidad sobre la cual los medios de comunicación tradicionales han llevado a cabo su deber de transmitir información. Son canales donde los emisores pertenecieron, están vinculados o reciben órdenes de estratos sociales altos, de los dueños de dichos canales. Por lo tanto, el discurso o la información transmitida llevan signos orientados a mantener el poder sobre el pueblo, el receptor, el dominado. Estas



concepciones con lineamientos de lucha de clases y sentido de dominación fueron construidas desde argumentos Marxistas donde el dominador determina ciertos parámetros que deben ser aceptados y legitimados por los dominados.

Este sistema se refleja en una educación autoritaria donde el emisor es el que sabe y el receptor es el ignorante, la hoja en blanco que debe ser llenada con conocimiento, con razón. No hay respeto ni reconocimiento de las diferencias entre los individuos, no existe dialogo ni participación.

La comunicación popular plantea otro sistema, donde no hay jerarquías o estratos superiores o inferiores, más bien, el emisor y el receptor se encuentran en un mismo nivel de igualdad para respetar su desigualdad subjetiva. Este sistema se basa en las mediaciones sociales y culturales desde la comunicación que se constituyen por elementos externos e internos del sujeto en procesos de emisión y recepción.

En el proceso comunicativo, el contexto y las fuentes de significación simbólica del sujeto influyen en la codificación, la recepción del mensaje y en su respuesta. De hecho, la comunicación será siempre distinta debido a las diferencias en el proceso de apropiación de elementos simbólicos y las diferencias en las personas: las estructuras sociales y económicas, su configuración cultural y sus propios conocimientos. Es decir, ni el receptor ni el emisor son páginas en blanco, lo cual determina su respuesta dependiendo de su subjetividad.

El código y el canal son elementos de discusión debido a la utilización del lenguaje, del medio, del sentido y del trasfondo conceptual que se expone y se fabrica en la interacción entre sujetos diversos. El discurso de una “elite” que recurre a lo popular para controlar y dominar a las masas (pueblo) o denigra lo que no está dentro de su estética (negación de lo popular, pero es totalmente utilizable para controlar a las masas y mantener su poder). En esta realidad, donde los medios de comunicación son herramientas del poder económico y social, Martin Barbero plantea que en América Latina

*La comunicación* se está convirtiendo en un espacio estratégico desde el que pensar los bloqueos y las contradicciones que dinamizan estas sociedades-encrucijada, a medio camino entre un subdesarrollo acelerado y una modernización compulsiva. De ahí que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales. (Barbero, 1987, pág. 223)

Sin embargo, dentro de la concepción de las mediaciones, los medios de comunicación ya no solo las tecnologías o los instrumentos, son entendidos como instituciones, entidades que funcionan como agentes culturales que socializan diversos bienes de significación pertenecientes a las diversidades culturales que conviven en sociedad.

### 1.1.3 Tipos de comunicación

El ser humano es un ente comunicativo por naturaleza, por ende su desarrollo fue influyendo en el lenguaje y en las formas de comunicarse. Es así que el primer tipo de comunicación entre seres humanos fue la oralidad, que fue utilizada para compartir vivencias e historias que explicaban fenómenos naturales, dando lugar a la elaboración de mitos y leyendas. A medida que las civilizaciones fueron creciendo, la escritura fue usada para la preservación de su memoria histórica y de su producción científica.

Sin embargo, hay que contemplar las otras formas de comunicación como el conjunto de signos no verbales, los cuales involucran al cuerpo y la kinésica como canal para expresar sentimientos o pensamientos que no pueden ser compartidos mediante la escritura o la oralidad. A pesar de esto, unos se complementan con otros o se contradicen, es de esta manera que un sujeto puede decir algo pero actuar de una manera distinta o incoherente.

En la oralidad intervienen dos o más sujetos que comparten el mismo código verbal construido por signos transmitidos por la articulación de palabras mediante ondas sonoras.

La escritura, por otra parte, transfiere signos a través de la utilización de una base material o digital y de un código construido por palabras con significación propia si se está comunicando desde un mismo idioma.

La comunicación visual configura un mensaje mediante imágenes. En este sentido, el mensaje puede contener una intencionalidad o puede tener una diversidad de interpretaciones nacidas desde lo que se puede ver y desde su contexto.

La comunicación sonora construye mensajes o historias a través de sonidos de elementos materiales, naturales o animales.

La gestualidad es inherente a los movimientos del cuerpo humano, el cual puede complementar el discurso de una persona o puede evidencia una incongruencia entre lo dicho y la expresión del cuerpo.

## 1.2 Cultura

Tanto la comunicación como la cultura son dos componentes de la praxis del ser humano dentro de la sociedad. Por lo tanto, son dos disciplinas con las cuales se aplican estudios hacia el análisis del comportamiento del ser humano y de la sociedad. Sin embargo, como el mismo concepto de comunicación ha cambiado, de la misma manera las concepciones sobre cultura también han sido modificadas por quienes realizan lecturas socio culturales sobre el análisis de significados determinados por la temporalidad social, las estructuras socio económicas y por la política.

De esta manera, la construcción de sentidos por los seres humanos, se basan en la cultura del individuo, los procesos de comunicación y las estructuras sociales, así también, como los sistemas económicos, sus efectos y la gobernabilidad de la misma.

En esta perspectiva, Paulo Freire dice que la cultura es el mecanismo de configuración de conocimientos a partir del intercambio de saberes entre individuos. Es así como se

afianzan rasgos comunes dentro de un grupo social, los cuales constituyen su identidad cultural. Estos grupos no solo comparten conocimientos, sino también los producen y los exportan mediante las representaciones, reproducciones y manifestaciones para que sean otros los que interpreten, conozcan y se interesen.

Por lo tanto, la adquisición de un bagaje cultural se inicia a partir del nacimiento. En esta etapa, los infantes obtienen saberes desde su familia y de las relaciones sociales con otros individuos. Posteriormente, los niños entran al sistema educativo, donde aprenderán el lenguaje y conocimientos relacionados con la religión, la naturaleza y el círculo social que los rodea. Por esta razón, a medida que transcurre la vida del ser humano, este adquiere características del espacio donde nació (sociedad, estrato social, economía y espacio etnográfico).

Por otro lado, existen fenómenos mundiales como la globalización que inciden en la exportación de significaciones culturales pertenecientes a los países con poder político y económico planetario. Esto, influye en culturas de países subdesarrollados; modificando o la práctica cultural hacia otras nuevas costumbres y tradiciones que promueven una valoración de lo externo con una exclusión de lo interno. En este sentido, estamos hablando de una autoestima nacional o social inestable como la mestiza que niega o rechaza las prácticas culturales pertenecientes a estratos sociales inferiores (lo popular), mientras que, valora y efectúa otras actividades culturales provenientes de estratos “superiores”.

## 1.2.1 Definiciones y concepciones sobre cultura

### 1.2.1.1 Cultura Popular

La construcción de la concepción de cultura popular se origina a partir del reflejo social de su estructuración y jerarquización. Es decir que cuando hablamos de cultura popular nos referimos a la cultura perteneciente al pueblo, una cultura marcada por el sentido de dominación y hegemonía siguiendo los lineamientos sobre clase social dominante y

clase social dominada en la lógica de un ordenamiento económico y político. Sin embargo, existen dos posturas antagónicas que proponen visiones sobre la cultura popular.

Una postura minimalista que sostiene que la cultura popular es una derivación de la cultura dominante. La cultura popular perteneciente al pueblo no tiene la capacidad de producir por sí sola, sino que necesita de la cultura dominante para crear sus propios productos caracterizados por su vulgaridad, empobrecimiento e inferioridad a comparación de la originalidad de la verdadera cultura hegemónica que goza de legitimidad social.

En este sentido, se mantienen las nociones que José Martín Barbero expone sobre la conceptualización de “pueblo”, en donde la cultura popular es entendida desde las concepciones de ignorancia, inferioridad y marginalidad, lo cual resalta el reflejo de estratificación social que reproduce la idea de lo “primitivo” y lo “civilizado”.

Contrariamente a esta postura encontramos la noción Marxista sobre la cultura popular, que sostiene la concepción de superioridad, autonomía e independencia de lo popular sobre lo dominante, lo cual involucra una producción legitimada y dota un reconocimiento de la capacidad creadora del pueblo. Este lineamiento se caracteriza por construir una imagen idealizada, mistificada y romántica de la cultura popular, alejada de cualquier cambio socio-histórico que haya atravesado el pueblo.

Sin embargo, cuando hablamos de:

lo popular lo asociamos con las culturas indígenas, respondiendo a la dominación conceptual mediante la analogía natural y primitiva de lo popular con lo aborigen o lo rural. Más bien lo popular se refiere al mestizaje o el proceso de mezcla que configura las culturas populares. (Dubravcic Alaiza, 2002, pág. 45)

Lo popular ya no es lo primitivo, ni lo reaccionario frente a una dominación clasista. Lo popular se construye a partir de la praxis del individuo configurada por su identidad, sus

referencias culturales, su subjetividad; estas a su vez, se encuentran en un continuo proceso de producción, reproducción, mezcla, choques y transformaciones que determinan esa praxis y producción cultural.

#### 1.2.1.2 Cultura de Masas

La cultura de masas se configura a partir de los postulados de Theodoro Adorno y Max Horkheimer sobre industrias culturales, donde la cultura de masas es entendida desde las formas de producción capitalista. Bajo la analogía que concibe a la cultura como una mercancía que se somete a un proceso de producción masivo, seriado; que está destinada al mercado y regulada por sus leyes, para consumo de las masas.

En este marco conceptual, Adorno y Horkheimer recalcan la participación de los medios masivos de información, los cuales ayudan a propagar, o mejor dicho, publicitar una cultura masiva con el objetivo de homogeneizar a las masas, eliminando las diferencias para difundir las formas culturales dominantes con un trasfondo político y económico, el cual consiste en controlar a las masas, en controlar al pueblo y sus diversos universos culturales.

Según esta lógica mercantilista y de dominación cultural, se produce un fenómeno que recae en la utilización de construcciones simbólicas de la cultura popular para ubicarlas en otro contexto, deformando su sentido y su significado para rellenarlos con intenciones ideológicas, alienantes; haciéndolas, de esta manera, herramientas útiles para la configuración de imaginarios orientados hacia el consumo pasivo de los mensajes y la aceptación del orden social dominante.

Barbero (1987) plantea que:

No podemos seguir construyendo una crítica que desliga la masificación de la cultura del hecho político que genera la emergencia histórica de las masas y del contradictorio movimiento que allí produce la no- exterioridad de lo masivo a lo popular, su constituirse en uno de sus modos de existencia, Atención, porque la

trampa está tanto en confundir el rostro con la máscara - la memoria popular con el imaginario de masa - como en creer que pueda existir una memoria sin un imaginario desde el que anclar en el presente y alentar el futuro. (p.10-11)

Desde su aporte teórico de los medios hacia las mediaciones, el poder del sentido y de la construcción de significaciones recae en los receptores consumidores, quienes fabrican nuevos espacios para su intercambio y difusión. En este aspecto, se legitima otras formas culturales distintas a la hegemónica, como las provenientes de los sectores populares.

La cultura de masas ya no es entendida solamente como un conjunto de características propias que definen a las masas; mas bien, es un nuevo espacio donde las culturas populares definen elementos comunes, donde la diversidad cobra vida.

## CAPÍTULO II

### EL CHULLA QUITEÑO, IMAGINARIO DE INICIOS DEL SIGLO XX

#### 2.1 Imaginario colectivo

El concepto de “imaginario” (Castoriadis, Bazcko, G. Durand, Maffesoli, B. Anderson) constituye “una categoría clave en la interpretación de la comunicación en la sociedad moderna como producción de creencias e imágenes colectivas. Lo deseable, lo imaginable y lo pensable de la sociedad actual encuentra definición en la comunicación pública” (Cabrera, 2009, pág. 1). Toda sociedad contiene una serie de elementos simbólicos que sirven como punto de partida para que esta se reconozca a sí misma y se diferencie de otras. Esto es el sentido de “identidad” constituido por un conjunto de significaciones derivadas dentro y desde un espacio, un modelo u orden social; y a su vez, de estas se construirán otras.

Por lo tanto, Daniel H. Cabrera plantea que:

El imaginario social es el *conjunto de significaciones* que no tiene por objeto representar “otra cosa”, sino que es la articulación última de la sociedad, de su mundo y de sus necesidades: *conjunto de esquemas organizadores* que son condición de representatividad de todo lo que una sociedad puede darse. El imaginario no es “imagen”, sino condición de posibilidad y existencia para que una imagen sea “imagen de”. (Cabrera, 2009, pág. 7)

Es decir, que las significaciones sociales fabrican toda una estructura de significados que a su vez, también se construyen desde significaciones fundamentadas ya existentes, sostenidas y aceptadas por la misma sociedad. Esto implica que dichas significaciones, re-aceptadas o transformadas, denotan significados para ser connotados por la sociedad, que pueden determinar o no el accionar de los individuos pertenecientes a esa estructura significativa.

Los imaginarios sociales son elementos de significación dinámicos ya que sufren transformaciones debido a la convergencia de otros componentes de la identidad



colectiva y al contexto de una sociedad. Por esta razón son los imaginarios sociales de una época los que dan una orientación, un orden a las instituciones sociales y a la elección de ciertos componentes simbólicos.

### 2.1.1 Contexto histórico de Quito de inicios del siglo XX.

Para entender el origen del “Chulla Quiteño”, es necesario analizar el contexto histórico de Quito de inicios del siglo XX, como eje fundamental de su comportamiento y origen social. Cabe señalar que la configuración del “Chulla Quiteño” como personaje de la ciudad pasó por varias etapas para constituirse como tal: primero, el apodo de “chulla” fue utilizado en la ciudad de Ambato para denominar a las mujeres que no eran parte de la nobleza española (Jurado, 2009). Posteriormente, el término “chulla” fue utilizado para referirse, de una manera peyorativa, al estrato o situación socioeconómica de una persona. Esta significación provino del escritor quiteño Modesto Espinosa, quien en 1845 denominaba de “chullas levas” a quienes ingresaron a las tropas liberales. (Jurado, 2009).

La ciudad de Quito de inicios del siglo XX, ya tenía formada su propia personalidad vista desde afuera, con una moralidad católicamente estricta y, desde adentro, con una inmoralidad de lujuria, vanidad y vivacidad. Es aquí donde converge la consolidación social y económica del proceso de mestizaje en la ciudad, entendido como el choque de la cultura europea-española con la cultura indoamericana, que generó una tercera cultura nacida a partir de la mezcla de estas dos. Es esta última la formadora de un nuevo estrato socioeconómico que se ubicará en medio de la burguesía española y el proletariado o la servidumbre indígena. El “chulla” encarna este mestizaje cultural, personifica las características de la ciudad, bajo su objetivo de ascensión social utilizando la picardía y el chiste para expresar su opinión o para evadir cualquier ofensa a su imagen de sujeto “decente” con orígenes honorables.

Ahora bien, los “chullas” en el siglo XX, ya constituían un grupo formado de hombres y de mujeres, quienes eran antes de crítica política en pleno ejercicio y divulgación.

Fernando Jurado Noboa dice que los chullas se encontraban en las plazas, en especial la Plaza del Teatro; espacio específico para juntarse o para poner en evidencia sus atributos de conquistadores o de satíricos y humoristas (Jurado, 2009). Por lo tanto, se puede entender cómo se formó la popularidad de la sal quiteña de los “chullas” en 1882 y 1883. Es así que los “chullas” estuvieron relacionados con la crítica a la política, a la economía y a la sociedad ecuatoriana, demostrando su conocimiento y educación si se encontraban en medio de una conversación entre aristócratas. Esta táctica les permitía integrarse a la sociedad pudiente y diferenciarse de la ignorancia de la sociedad empobrecida, con poco acceso a la educación. Recordemos, en un primer momento la conformación del Estado se direccionó a partir del poder económico otorgado por la propiedad de los medios de producción, lo cual limitaba el acceso a la educación; el desarrollo de algunas artes que se encontraban reservadas para la aristocracia, entre ellas la literatura, y por ende, la reproducción cultural.

En esta etapa postcolonial, se identifica un efecto contradictoriamente mestizo: por un lado, la nueva sociedad intenta aferrarse a la cultura elitista con influencia europea, y por otro, la lucha popular por la igualdad de derechos, el cambio de sistema de producción y dinámicas sociales, entre ellas la cultura. Sin embargo, la acumulación de capitales, producto de las exportaciones, determinó que el control del Estado caiga en manos de liberales costeños, quienes para garantizar la producción, se ven obligados a otorgar más libertades civiles al pueblo. Estos ajustes en los ejes políticos, económicos y sociales dieron mayor fuerza a los movimientos de base (obreros, campesinos, etc.), al tiempo que permitió la dispersión de capitales hacia los mestizos ahora convertidos en clase media.

En medio de esta conmoción social, los “chullas” también conforman su movimiento de crítica y orientación política, la Banca Tigre. En dicha organización se discutía los ejes sociales antes expuestos donde se interrogaba el pasado político conservador y se apoyaba o se inclinaba favorablemente hacia el lineamiento liberal. Desde este momento, y con un fuerte crecimiento de la actitud vivaz en todo Quito, donde los clérigos y canónicos también tomaron características de “chullas”; el país atravesaba por

coyunturas políticas, culturales, económicas y sociales que influenciaron dichos comportamientos:

- Revolución Liberal de Eloy Alfaro: En 1864, José Eloy Alfaro Delgado lideró la primera acción revolucionaria en Montecristi, contra el gobierno de Gabriel García Moreno. Por lo tanto, Alfaro articuló grupos obreros y campesinos afines a su proyecto político para modernizar el Estado; y así pudo movilizarse con sus montoneros para poner fin a los privilegios que recibían algunos aristócratas, como herencia económica dependiente de España.

Entre 1895 y 1896. Alfaro, como Presidente Constitucional gobernó hasta 1901. En 1906, Alfaro volvió al poder, con el objetivo de garantizar el proceso revolucionario y gobernó hasta 1911 en medio de fuertes tensiones políticas y económicas. El carácter popular del proyecto radical alfarista, el temor a la acción política del sector obrero y artesanal, y la liberalización campesina, motivaron la acción violenta de los burgueses y terratenientes, creando las condiciones para la “Hoguera Bárbara” y el asesinato del máximo líder de la Revolución Liberal Radical, el 28 de enero de 1912. (Ciudad Alfaro, sa).

Varios “chullas” fueron parte de la revolución alfarista. Incluso Jurado Noboa menciona que Leonidas Plaza era un “chulla”. (Jurado, 2009)

- Conflictividad de los Gobiernos Liberales (1914-1925): Este fenómeno se evidenció por la división de tendencias políticas entre Eloy Alfaro y Leonidas Plaza Gutiérrez. Ambos gobiernos seguían la misma base política; sin embargo, el primero era liberal radical y, el segundo era liberal moderado. A pesar de esta crisis ideológica, los gobiernos que sucedieron a Plaza y Alfaro; Lizardo García (1905-1906), Victor Emilio Estrada (1911), Alfredo Baquerizo (1916- 1920), José Luis Tamayo (1920- 1924), Gonzalo Córdova (1924- 1925), respondían a intereses de familias pudientes que no garantizaban estabilidad política, generando mecanismos para convertir a los sectores estratégicos del Estado y a la

sociedad en general, en sus modos de acumulación de capital, bajo la consigna de conciliación política entre conservadores y liberales, sumergiendo al país en levantamientos y caos (Historia del Ecuador, 1982).

En este espacio de tiempo, el “chulla” vive la inestabilidad política que también desembocó en un tambaleo económico del país. En este escenario, el personaje acuñó la frase “más vale vivir al crédito, que morir de contado”, debido al escaso empleo y a la necesidad de suplir los gastos diarios de cualquier manera, incluso en el desempeño de cualquier oficio.

- 15 de noviembre de 1922: La Confederación Obrera del Guayas encabezó el conjunto de huelgas que eran parte del panorama nacional debido a la recesión en el capitalismo norteamericano. Esto produjo una crisis económica generada por la baja del precio internacional del cacao y del descenso de la producción de este producto. El cacao era como el petróleo en nuestro tiempo, era una de las principales fuentes de ingreso nacional. Por esta razón, la crisis económica se reflejó en una caída del sucre de 2,25 a 4,27 unidades por dólar, y el costo de la canasta básica aumentó de 193 sucres en 1920 a 215 en 1922. (Banco Central del Ecuador, 1981).

Frente a esta inestabilidad económica, en esta fecha el Ejército estaba encargado de controlar a la muchedumbre disgustada por las políticas de gobierno de José Luis Tamayo. El levantamiento se tornó violento, dejando como resultado una matanza de casi mil personas. Enrique Ayala Mora asegura que la fuerza del ejército abaleó a las masas, y que desde los balcones se disparó al pueblo. Finalmente, los cadáveres fueron lanzados al río Guayas (Ayala, 2008).

- Revolución Juliana (1925- 1935): Posteriormente, la revolución liberal pretendía acabar con la corrupción en el poder judicial. El historiador Jorge Salvador Lara dice que “Todo se quería hacer de nuevo. Todo se quería disciplinar y ordenar. Resulta curioso anotar estos detalles: prohibición de la pelea de gallos, ley seca

en Guayaquil, persecución de las tristes mujeres alegres del Barrio Verde del Puerto, ligas de salud pública que muy poco pudieron hacer; prohibición de entrar sin zapatos a los mercados, edificios públicos, escuelas, parques, teatros, pero ninguna reforma capaz de proporcionar al desvalido los medios para comprar el calzado de los pies” (Lara, 1986). Esto motivó al levantamiento en Guayaquil, donde se apresaron a las autoridades locales para realizar una junta de gobierno que buscaba equilibrar el presupuesto del Estado y reformar el sistema tributario.

La junta de gobierno logró formular leyes a favor de las mayorías y reglamentar la jornada de trabajo para contemplar el domingo como día de descanso obligatorio para los obreros. La educación también fue reorganizada y se incluyó el concepto de autonomía universitaria.

#### 2.1.2 Mestizaje y proceso de blanqueamiento

El mestizaje fue un fenómeno colectivo iniciado desde la conquista española, cuando los conquistadores se apoderaron de todo recurso y de todo ser humano en América Latina e impusieron sus costumbres, su idioma, su visión del mundo y su religión; con el fin de eliminar todo lo catalogado como inferior o primitivo. Sin embargo, los indígenas mantuvieron sus rasgos culturales para transmitirlos a una nueva generación surgida como resultado de la interacción entre europeos, indígenas y afro-descendientes. La conquista fue llevada a cabo por hombres españoles que abusaron sexualmente de mujeres indígenas. Estas mujeres, pronto serían madres de hijos de mestizos; los cuales, en el mejor de los casos, eran reconocidos por sus padres y pasaban a ocupar una escala mayor en la pirámide social. En otros casos, las madres criaban solas a sus hijos, como trabajadoras domésticas o vendedoras en los mercados de la ciudad.

Desde el siglo XVI hasta la fundación de la república en el siglo XIX, los “chullas”, hombre o mujer que intenta ascender en la escala social por medio de apariencias, y los “cholos”, mestizos de orígenes españoles e indígenas, de las ciudades y de ciertos

sectores rurales, eran una parte importante de la población del país. Dentro de las esferas políticas ya se encontraban incluidos artesanos y comerciantes mestizos. Esta situación, en el siglo XX, provocó que en la Revolución Liberal se aceptara que el país es mestizo, dando lugar a una exaltación de esta cultura en crecimiento y solidificación.

En un inicio la construcción de identidad obedeció a un proceso de diferenciación de clases basado en la “raza”. El “blanco” (europeo-occidental) tenía mayores posibilidades de acumulación de capital, mientras el mestizo o “cholo” solo podía ser un mercader pequeño, casi en la pobreza y dando lugar al nacimiento de la clase media, puesto que en la colonia el diseño de mecanismos de control y producción dependían de la profesionalización de un sector de la sociedad, los mestizos.

El proceso de blanqueamiento se origina debido a la lucha por escalar la pirámide social donde el peso del estrato social dominante (español o chapetón), su uso de mecanismos de aculturación y su discurso hegemónico donde “lo indígena” era sinónimo de suciedad, pobreza, ignorancia, etc. Por lo tanto, “lo indígena” -o diferente- será de difícil reconocimiento dentro de la cultura mestiza, pero, por otra parte se identifica con su herencia europea. Por este motivo, hubo la tendencia de ignorar el idioma aborigen, la vestimenta tradicional, las costumbres y la religión de grupos indígenas. A raíz de este proceso nace el “chulla” como digno representante de este fenómeno. Sin embargo, la interacción entre sujetos diversos hizo que tanto el lenguaje, comportamientos, costumbres y tradiciones también se mesclen y converjan, constituyendo un fenómeno sólido que se mantiene hasta la actualidad.

En este espacio de tiempo, las migraciones del campo a la ciudad fueron las originarias de la difusión sobre la presencia notoria de los mestizos ecuatorianos: el mestizo serrano, el típico “cholo”, se caracterizaba por ser de descendencia rural, vestía poncho, era trabajador y reservado, poseía un sentido de orgullo por ser español e indígena. El mestizo ciudadano, el propio mestizo de las ciudades, se caracteriza por trabajar poco y divertirse mucho. Este último, es personificado por el “chulla quiteño”, quien posee una sal y picardía contagiosa, y se esfuerza por ser diferenciado del “chagra”, término

peyorativo para llamar al campesino no indígena como rustico e inculto. Se le consideraba “chagra” a todo provinciano.

El ascenso del “cholo” en la primera mitad del siglo XX, solo fue posible cuando se dio el proceso de “desindianización”, el cual consiste en la metamorfosis de pensamiento que los indígenas sufren para permitirles convertirse en mestizos. También llamado proceso de “cholificación”, en donde el indígena se va relacionando con el mundo mestizo y blanco a nivel social y económico, que de cierta manera, le va permitiendo ascender (Espinosa, 2000). La educación direccionada a la obtención de una profesión, el comercio y las formas ilegales, como el contrabando y el arribismo, fueron factores que originaron este proceso de querer ser “cholo”, abandonar un status étnico desigual y excluyente; por un status social y económico considerado y regido por un orden occidental.

La lucha constante por parecer del estrato social alto, dentro de un sistema de identidad, hace que el “chulla” también escale la pirámide social, negando sus raíces indígenas o afroamericanas, con el fin de asociarse con las distintas fuerzas culturales para su beneficio. Es así, que podemos decir que existe un desplazamiento constante dentro de este sistema de identidad que plantea un vaivén entre lo que es ser “chulla” y lo que no es.

El conflicto sociocultural estalló entre la sociedad receptora urbana y la población migrante, es decir, entre los diversos grupos y estratos sociales. Este conflicto se manifestó con el uso de los términos “chagra” y “chulla”, los mismos que ponen en evidencia una rivalidad entre los quiteños de origen popular y los migrantes. Por lo tanto, según Jurado Noboa hay una distinción que forma una escala entre grupos de quiteños regida por el origen o lugar de nacimiento. En otras palabras, es más quiteño el que tiene descendencia quiteña por varias generaciones: los primeros son hijos de provincianos; los segundos son originarios de cualquier provincia pero son residentes de la ciudad; los terceros son los nacidos en Quito, de padre y madre quiteños, pero sus

ancestros son “chagras”; los cuartos son los quiteños “de a de veras”, los que provienen de los conquistadores y encomendados, sin salir jamás de la ciudad. (Jurado, 2009)

Esta clasificación se debe a tres factores fundamentales: el fuerte sentimiento de pertenencia local de los quiteños, el predominio de valores racistas en la sociedad y la intensa competitividad laboral de la época. Un ejemplo de esta rivalidad es el efecto del “barrialismo”, es decir, del apego entrañable hacia un barrio, es una rivalidad interbarrial entre los estratos que desembocan en un acto de discriminación hacia la gente migrante desde los sectores dominantes y pudientes de Quito. La relación de los “chullas” con todos estos estratos, da, justamente, origen a este personaje que en términos quichuas significa “impar” y se aplica a todo lo que es indivisible, solo, único y que no forma pareja. Pero la utilización de este vocablo quichua aludía a su condición social que a los atributos ingeniosos de ocurrido y bromista. Este personaje surge del conflicto sociocultural de la época, como una propuesta para poder encontrarse en el medio de los estratos sociales, y no solo eso, sino también poder moverse por cada uno de ellos.

A inicios del siglo XX los “chullas” formaron una agrupación social originada, tanto por el ascenso de grupos inferiores así como por el descenso social de individuos de estratos superiores. Se consideraba en esa época a los “chullas” como salidos de las capas inferiores de la burguesía y mezclados con las clases acomodadas y las clases obreras. Los “chullas” ocupaban un puesto en la cúspide social claramente fundamental, por encima de los “cholos”, “indios” y “chagras”.

### 2.1.3 Imaginario del “Chulla Quiteño” del siglo XX. Características del personaje

#### 2.1.3.1 Estética

Su apodo de “chulla” indicaba que solía vestirse con un solo traje donde su camisa, pechera, cuellos, puños y calcetines agujerados eran escondidos con esmero, pues él perseguía proyectar una imagen acorde a la “gente decente”, entendida como la élite quiteña; por este motivo vistió como un caballero o señor.



Consideraba que la elegancia debía ser practicada por estética y por conveniencia. Era imperdonable usar cualquier vestimenta “rudimentaria” porque afectaba a todo el trabajo a detalle en el cuidado de su aspecto físico. Más allá de su traje, practicaba y aprendía todo movimiento corporal y gestual que favoreciera en su trato con la aristocracia y lo diferenciara de lo rústico y sencillo del “chagra”, del “cholo”, del “longo”<sup>5</sup> y del “mono”<sup>6</sup>.

El “chulla” siguió con obstinación ser caballero, vivir como caballero, caminar como caballero: asemejarse a la elite social también con la construcción de apellidos y linajes arraigados a la vieja costumbre de valorar a una persona por su nombre español, cercano a la corona española, del cual muchos ciudadanos tuvieran idea de su importancia.

#### 2.1.3.2 Identidad

El “chulla” era un hombre de la clase media, mestizo, resultado de una convergencia cultural, no pertenecía a la clase rica, ni noble; pero por su vestimenta, aspiraciones, cuidado de la personal, educación y trato frecuente con la aristocracia, son nombrados de esta manera. Justamente, su condición de mestizo se hacía presente en el ámbito culinario, pues prefería las comidas “finas” o típicas<sup>7</sup>.

Ellos fueron extrovertidos, bohemios y afamados por sus habilidades para conquistar mujeres. La música era un elemento infaltable en su rutina: pasillos, tonadas, algunos tangos y muchos boleros, eran de su preferencia. “Jamás hubo un “chulla” tonto, serio o engreído y peor abstemio; era muy raro que participara en política o en el matrimonio y, cuando no era así, faltaba a su calidad de chulla” (Jurado, 2009).

---

<sup>5</sup> Término quichua que significa hombre joven, pero también es utilizado de una manera despectiva para referirse a “lo indio”.

<sup>6</sup> Término despectivo para referirse a un sujeto que proviene de la región costa del Ecuador.

<sup>7</sup> Gastronomía mestiza con orígenes indígenas y españoles como la fritada con tortillas, cuyo asado con papas, etc.

Su generosidad se debía al pensamiento de ayudar a otro para que este, en un futuro, no pueda negarse a cumplirle un favor al “chulla”. No había generosidad auténtica, era una acción para una retribución futura.

El “chulla” era un maestro nato, donde su espacio de enseñanza y de aprendizaje se constituye de la vida cotidiana quiteña en las calles de la ciudad. “Tenía múltiples oficios: guía de turismo de “chagras” y “monos”, cantaba, apostaba en cualquier cantina, robaba al despistado; a veces ayudaba al panadero, al sastre, en algún restaurante” (Jurado, 2009).

Su complejo de inferioridad y el sentimiento de inseguridad de no ser “decente”<sup>8</sup>, lo ubicaba en un proceso claro de blanqueamiento (Ayala, 1988). Fue un sujeto que tuvo miedo al desprecio al rechazo de la sociedad quiteña. Por esa razón mantenían su objetivo de “llamar la atención” para estar presente en el “qué hablar” de la gente. Esto lo llevó a visibilizarse mediante el arte como el teatro, la pintura y la escritura.

Con respecto a su apreciación y expresión artística, las quiteñas eran su mayor inspiración por las cuales era capaz de empeñar la chaqueta por flores.

La presencia del “chulla” fue creciendo en prestigio en la ciudad desde 1850. Además, los “chullas” habían formado una agrupación propia llamada la “Banca Tigre”, la cual había visibilizado al personaje como un grupo de transcendencia con importancia política (Jurado, 2009). Siendo la Plaza del teatro, el espacio de encuentro entre “chullas”.

#### 2.1.3.3 Discurso o lúdica

Los “chullas” presentan un doble proceso: luchar por distanciarse del “cholo” y el “indio”, y estar preocupado por buscar inclusión y reconocimiento por parte de la gente decente o los aristócratas pudientes de la ciudad.

---

<sup>8</sup> Nominación que se utiliza para referirse al estrato alto o clase alta de la ciudad. La aristocracia.

Como se ha expuesto anteriormente, Quito era una ciudad de una doble moral palpable. Por lo tanto, la gente socializaba su vida íntima como una manera de exponer su superioridad, esto es más evidente entre los hombres, considerando que la ciudad era notablemente machista, es decir, los hombres compartían sus experiencias sexuales o de conquista, con el fin de catalogarse como más “machos” que otros. Sin embargo, las mujeres también compartían dichas experiencias, pero a cambio, asumían el riesgo de ser llamadas “corrompidas” o “pecadoras”. Ante este contexto, el “chulla” poseía el tino para hablar lo necesario y no demasiado, era maestro en su discurso por lo que se ha resaltado su ingenio para manejarlo.

La clave del discurso del “chulla” y sus tácticas comunicativas son el humor y lúdica discursiva. Estas tácticas son utilizadas por dos razones: responder al rechazo de las clases sociales altas de una manera hiriente pero no lo suficiente para ser disfrazada con humor, cautivar con su discurso a las personas para obtener algún beneficio. Sin embargo, sus habilidades discursivas, aparte de paralizar la risa a su ofensor; también sirvieron para disfrazar su opinión política y social, desarrollar su vena lírica ante la belleza femenina (recitaba pésimos sonetos, piropos nunca ofensivos o vulgares) y sus actuaciones de imitador.

De esta manera, entendemos la razón por la cual el “chulla” es el representante de la “sal quiteña”, entendida como la mezcla entre humor y lúdica. La auténtica “sal quiteña” no consiste en contar chistes o realizar una ronda de cachos, siendo esta una modalidad “chagra”, mas bien, radica en tener la astucia necesaria para hacer chistes de una manera espontánea sobre los acontecimientos.

#### Tipos de chullas

Existían 2 tipos de “chullas”: los decentes y los “cualquiera”. Los primeros eran señoritos que provenían de grupos sociales mejor ubicados, eran aquellos descendientes de españoles, chapetones o criollos que fueron reconocidos como hijos de la elite

quiteña aunque también eran hijos de indígenas o chagras. Por otra parte, los segundos pertenecían a un escalafón más bajo. Por lo general eran hijos de artesanos o los no reconocidos como parte del linaje aristócrata.

#### 2.1.3.4 La “Chullita Quiteña”

Desde finales del siglo XIX, la mujer fue tomando protagonismo en el escenario gubernamental. Es así que el término “chulla” se aplicó, tanto a los hombres como a las mujeres.

La “chullita” se vestía con una manta fina de seda pegada al cuerpo, tacones altos, medias de seda, falda oscura hasta la rodilla. Pertenecía a los grupos obreros y al estrato más pobre de la clase media en construcción. Su condición de mujer en un mundo de hombres limitó su preparación intelectual, dejándola en desventaja en relación al “chulla”. Las “chullitas” mujeres se caracterizaron por buscar matrimonio con obsesión, y que sea con alguien que tuviese una buena posición social. El oportunismo y el deseo de mejorar sus condiciones de vida, las llevó al borde de la prostitución. Enfrentaban mayores restricciones de ascenso social, lo que reducía sus posibilidades a encontrar un buen matrimonio. A pesar de esto, ellas estaban suficientemente convencidas que su mejor arma para escalar socialmente, era la administración cuidadosa de su sexualidad. Sin embargo, la “chulla” participaba en varias fiestas inmorales al año.

#### 2.2 Arquetipos y Literatura. “El chulla Romero y Flores”

Los arquetipos se definen como patrones ejemplares de los cuales otros objetos, ideas o conceptos se derivan; se desprenden del razonamiento griego, donde se comprenden cómo las formas sustanciales eternas y perfectas de las cosas que existen en el pensamiento divino, mágico de un individuo.

Según Carl Gustav Jung, los arquetipos son constructos que permiten explicar imágenes arquetípicas u oníricas o fantásticas que correlacionan motivos universales de carácter

religioso, mítico y legendario que constituyen el básico del inconsciente colectivo. (Jung, 2009, pág. 12) Entonces, son también representaciones culturales establecidas y transmitidas a través del tiempo, llegando a formar parte de la esencia misma de un pueblo; de su conducta, de sus percepciones, de su colección estética, narrativa y mágica.

Para su uso, son formas convencionales de perfiles míticos y valorativos, presentes en la psicología colectiva, que llegan a ser una especie de conciencia de la humanidad; y son los que dotan a los personajes de atributos cualitativos. No son características que el actor debe asumir como propia de un personaje (personaje payaso; arquetipo bufón), sino que son formas de inteligencia; o complejas conciencias y mentalidades que componen la esfera psíquica de un personaje (personaje médico; arquetipo guerrero).

El personaje arquetípico emerge de una construcción, en este caso cultural, donde la aceptación de una predeterminado “papel” es lo que determina que otros puedan relacionarse o identificarse con él. El arquetipo es un personaje imaginado o un personaje real que dentro de la literatura adquiere la imagen de representación de un amplio grupo social.

En la literatura los arquetipos que se construyen por varios tipos de necesidades, ya sean necesidades intelectuales, reflexivas, explicativas o emocionales. Para que esto sea posible, debe existir dentro de la sociedad, donde va a rondar el arquetipo, una “fe popular”.

Los personajes arquetípicos cumplen una función política en la sociedad. Una razón que explica psicológicamente la creación y utilización de arquetipos como personajes dentro de un colectivo literario, así como el desarrollo de temas literarios que al parecer estén basados en fórmulas establecidas, es que estos procesos son inherentes al proceso mental de explicar la realidad en el que vive constantemente el ser humano. Es por eso que en cada contexto y en cada coyuntura se encuentran resultados y expresiones muy propias, pero con un “fondo” arquetípico que es lo que les dota de un

“reconocimiento inconsciente”. Existen modelos de relatos que para poder ajustarse a situaciones contextuales (sucesos sociales o culturales importantes) tienden a simplificar ciertos elementos del relato que “invisibilizan” un referente claro al relato conocido, pero que se mantienen en el inconsciente del hombre y solo se construyen a través de los nuevos relatos que al parecer son primigenios.

Los arquetipos literarios usados por las sociedades remiten a mecanismos sociales estudiados profundamente por artistas, sociólogos, escritores dentro de un proceso histórico que además involucra motivaciones fuertemente claras como la impotencia ante la injusticia o la resistencia de clases. Dentro de la psicología social es evidente que los hechos de crear arquetipos y que las multitudes actúen según ellos obedece a un reconocimiento de las semejanzas del otro y como eliminación de barreras que sirven para alcanzar un objetivo determinado y común por dicho grupo social.

Un personaje puede haber incorporado a su forma de ser, uno o más arquetipos de acuerdo a su construcción psicológica y al rol dramático, de cuya intensidad dependerá escoger e insertar el número de arquetipos que ameriten. Entre los arquetipos más comunes del ámbito de la representación, podemos mencionar:

- El destructor / La sombra

Por lo general representado o encarnado por el monstruo, la bestia, la sombra y la oscuridad. El dragón es uno de los mitos más altos del destructor. Está conformado por las mutilaciones de los demás. Son personajes agobiados por el peso de su propia amargura.

Representa generalmente todo lo negativo y el héroe tiene que combatir dentro de sí mismo.

Rol dramático: Han sido oprimidos, maltratados, por lo que tienden a la destrucción. No se puede matar por lo que es el contrapeso de toda dualidad. Es la lucha interna por la moral, la ética y sus escalas de valores.

- El héroe

En la mitología griega se denomina héroe a un semidiós descendiente de una deidad y de un o una mortal. Personaje que posee las cualidades y virtudes valoradas como apreciables culturalmente. Posee extraordinario valor, cualidades sobrehumanas, rasgos de personalidad idealizados y fantásticos que le permiten hazañas extraordinarias y positivas.

Surgen de un suceso físico, emocional o espiritual, no tiene necesariamente que ser fuerte y valiente.

Rol dramático: aceptar los retos que nadie quiere por falta de valor o conveniencia, ayuda a los que no pueden pagar o no tienen a quien más recurrir; se hace responsable de situaciones que no le corresponden en ausencia del responsable. Acude, lucha, salva.

- El bufón (Trickster)

Su esencia es la multiplicidad de conciencias y personalidades residiendo dentro de un único ser; es todos los puntos de vista a la vez. Tramposo, embaucador, truhán, figura alquímica.

Rol dramático: llevar dentro muchas personalidades; sacar a la luz lo oculto; es una personalidad inconsciente que surge con los influjos de la droga y el alcohol. Ironiza, satiriza, es sarcástico e incluso malévol.

- El padre

Guía, fuerza moral, ejemplo, trabajo responsabilidad; o la inversa de presión, represión, castigo.

Rol dramático: Guiar, apoyar, ayudar sin recibir o esperar algo a cambio, aconsejar, pero también es capaz de ejercer mucha presión, de ser despótico.

- La madre

Madre, abuela, madrastra, suegra, nana, matriarca, protectora, sobreprotectora, alimentadora, sufrida, adolorida, asexuada, abnegada. Útero, concavidad.

Rol dramático: Ayudar a crecer, enseñar con paciencia, con devoción, ayuda a encontrar la seguridad interna apoya con cariño y comprensión. Destruye a su personaje inferior por extremos cuidados del mundo exterior. No lo deja madurar ni desarrollarse solo.

### 2.2.1 Contexto literario

En esta época surge la denominada literatura “indigenista” que obedecía a un modernismo el cual buscaba romper con los esquemas narrativos europeos (romanticismo, clasicismo, entre otros). Una literatura que buscaba recoger las voces de los personajes cotidianos, al tiempo que se convertía en crítica de los procesos sociales. El denominado indigenismo fue un proceso regional que contenía novelas como: “*La Raza Cósmica*” (Vasconcelos), “*El zorro arriba y el zorro abajo*” (Arquedas) y “*Ethos Barroco*” (Bolívar Echeverría); sin contar con los autores ecuatorianos Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco, Ángel Felicísimo Rojas y Jorge Icaza.

Llamar indigenista a este tipo de literatura puede devenir en un error puesto que a pesar que en ella se denuncia las condiciones injustas y excluyentes que sufren los indígenas,



este modo de literatura centra el diálogo en el problema del mestizaje. Novelas y cuentos que desde un punto de vista antropológico son deficientes en la descripción de los espacios culturales de las poblaciones indígenas o montubias y cuando realizan esta descripción siempre se la da en relación a un patrón criollo (blanco). En palabras de Agustín Cueva:

“En la narrativa Icaciana el mestizo se manifiesta esencialmente como el punto de cristalización subjetiva de todas las contradicciones sociales. Atrapado entre dos razas, dos culturas, dos instancias estructurales, y hasta dos edades históricas, configura un lugar de desgarramiento y desarraigo antes que un espacio privilegiado de fusión. Como solía decir Jorge Icaza, en el alma mestiza no se desarrolla en realidad un monólogo interior, sino un permanente dialogo entre dos mundos irreconciliables” (Cueva, 1989, pág. 29)<sup>9</sup>

Fue precisamente la llamada “generación del 30” la que propuso el diálogo sobre la identidad, tema complejo si tomamos en cuenta que desde la invasión de América ha habido una imposición occidental en constante conflicto con el sincretismo generado desde esa fecha. Problemática que no ha sido solucionada y esto se evidencia en los escritores anteriores a la generación del 30, los cuales presentan un modelo copioso y repetitivo de los escritores europeos.

Muchos estudiosos coinciden en que la novela el “Chulla Romero y Flores” es la obra técnicamente mejor escrita, narrada y acabada del autor. Sin embargo, también hay que tomar en cuenta el giro literario que se da desde sus primeros escritos a pesar de que todos comparten un lenguaje empedrado se puede decir que en un primer momento los textos Icacianos comprendían una descripción de las problemáticas sociales que no se adentraba en los elementos psíquicos de los personajes. En el libro, objeto de este análisis, la discusión se centra en el conflicto interno del personaje central.

---

<sup>9</sup> CUEVA, Agustín, en estudio introductorio al Chulla Romero y Flores, colección Antares, Quito 1989, pág. 29

La obra de Jorge Icaza “El Chulla Romero y Flores” deja abierta el debate sobre lo que significa ser mestizo, aún más sobre las consideraciones políticas que el factor “raza” mantuvo en nuestra sociedad.

### 2.2.2 Conformaciones arquetípicas en la obra: “El Chulla Romero y Flores”

Los arquetipos son los contenidos inconscientes que se encuentran presentes en todas las culturas y que determinarían las formas y parámetros de actuación de los individuos, es importante señalar que la conformación arquetípica del texto analizado obedece al choque de dos mundos, en una lógica rica pero llena de contradicciones. A continuación damos una lista de los arquetipos evidenciados en la novela:

- **La Máscara:** este arquetipo se halla presente en la imagen pública que representa el personaje. La construcción del Chulla Romero y Flores está alineada con un proceso de blanqueamiento lo cual implica adoptar costumbres que no le son propias que van desde la vestimenta hasta el lenguaje. El personaje principal evidencia una problemática con este arquetipo puesto que a pesar de que es su principal mecanismo de defensa se plantea en la conflictividad de no saber lo que “no es” impidiendo de este manera saber o tener conocimiento de lo que “se es”, es decir, el personaje traza toda su personalidad en el desarrollo de un complejo histérico que al mismo tiempo le permite el beneficio de no enfrentar la problemática del mestizaje, sostiene su personalidad.
  
- **La Madre:** la no asimilación de su realidad hace que el Chulla mantenga relaciones ambivalentes con la mayoría de gente de su entorno. Este es el caso de la madre la cual a pesar de estar relacionada con un factor positivo como el cariño también está relacionada con la ignorancia, la pobreza y la subordinación. La madre termina representando los no valores que un mestizo en proceso de ascensión social quisiera sepultar junto con su cultura andina.

- **El Padre:** la condición racial de este personaje hará que el Chulla lo identifique y le otorgue una serie de valores positivos como la majestuosidad y el poder. Sin embargo la lectura de este personaje debe atravesar el problema de un trauma histórico como es el caso de la invasión de América de parte de la cultura europea.
- **La Sombra:** la ambivalencia de la relaciones hace que en determinados momentos los personajes pueden decantar en ser la sombra, sin embargo, consideramos que la sombra se encuentra dentro del discurso social que es contraproducente, obligando a los no blancos a asimilar símbolos desconocidos convirtiéndose en una especie de espejo negativo en donde todo aquel que se refleje terminará siendo calificado como inferior.
- **Animus y Anima:** para el Chulla el desarrollo de sus potencialidades femeninas vino dado por un ánima héroe, mujer que representaba todo el prestigio social al cual él quería acceder por lo que esta relación implica una pausa en la problemática interna. Es importante señalar que dentro de la narrativa esta mujer implicó una mejora en el estilo y condiciones de vida del personaje principal. Respecto del animus solo podemos decir que está constituida como machista obedeciendo a un momento histórico donde la mujer pasa a ser un inferior al cual dominar.
- **El Héroe:** el “chulla” cumple con “el ciclo vital del héroe”, viniendo en un primer momento de un apellido ilustre para luego ser llevado en un viaje donde adquirirá las destrezas para regresar victorioso y reclamar su puesto en la alta sociedad. ¿Héroe o mártir? Mártir porque a la final pierde su esposa por denunciar los actos de corrupción de altos funcionarios ¿pero se puede hacer un héroe de cualquier material? Quizá la pregunta quede suelta, sobre todo teniendo en cuenta que el debate sobre la construcción de una identidad ecuatoriana todavía está tibio y no ha llegado a profundizarse.

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, histriónico e imitador de su realidad social y cultural proveniente de su esencia ancestral hispánica e indígena. A esta enajenación se la ubica en la parodia, donde el héroe adopta formas cómicas que lo estigmatizan como un sujeto social divertido y problemático.

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 ficción en el 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 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.

El “chulla” psicológicamente racionaliza sus sentimientos, pasiones y deseos íntimos sin reducirse a su interioridad, sino que transmite como portavoz las estructuras sociales y mentales de grupos sociales 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.

Jorge 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 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, produciéndose la oralización de la escritura. En este sentido el narrador juega con el “chulla-personaje” paradójico como imaginario concentrador entre los cholos y los blanco mestizos.

El Chulla Romero y Flores narra 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 un 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 asunto más de confrontación.

La adaptación de la novela de Jorge 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 remita a su memoria histórica, 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.

### CAPÍTULO III

## VISUALIZACIÓN DEL OTRO IMAGINARIO DEL CHULLA QUITEÑO

#### 3.1 Mutación del imaginario del Chulla Quiteño

Con la presunta muerte de los auténticos “chullas” en los años sesenta, marcada por el suicidio de Luis Martínez Cevallos, el “terrible”; el crecimiento urbano de Quito, la publicación de “Chulla Romero y Flores” y por las actuaciones de Ernesto Albán, considerado por Jurado Noboa como un auténtico “chulla”; expusieron todas sus tácticas y secretos guardados con esmero. Sin embargo, tanto el libro como el teatro, fomentaron la fama del “chulla” hasta convertirlo en un ícono de la sal quiteña.

De esta manera, se observa un cambio de imaginario sobre el “chulla quiteño” debido a que quedó expuesto ante la sociedad, ganando fama y contradiciendo sus principios de vivir en medio del pueblo para alcanzar por méritos un ascenso social. A partir de finales de los años cincuenta y durante los años sesenta, por medio de este clímax de popularidad, fueron construyendo otra percepción de cariño y de identificación cultural con el resto de quiteños.

Por otra parte, mediante la conservación de la esencia del “chulla quiteño” en el personaje de “Don Evaristo Corral y Chancleta”, en 1988 a 1992 el Municipio de Quito creó una caricatura basada en este para llevar a cabo una campaña que promueva el “compromiso” de todos los quiteños y quiteñas para mantener limpia la ciudad y preservar sus espacios históricos. Es así que se deja de lado el significado despectivo de “chulla” de inicios de siglo para convertirse en una referencia de principios y valores urbanos, y de digno representante de lo que significa ser quiteño o quiteña.

Es este cambio de sentido, como dice Martin Barbero “...Atención, porque la trampa está en confundir el rostro con la máscara – la memoria popular con el imaginario de masa –...” (Barbero, 1987, pág. 11) dio muerte al rostro del “chulla” cuando apareció en los medios de comunicación, degenerando la memoria popular mediante la construcción

de una máscara publicitaria, caricaturizada que contradecía sus orígenes de pueblo grande, de arribismo pero sin alejarse del pueblo, de plaza y cotidianidad, de marginación y de lucha social.

Por esta razón, la presencia del “chulla” es más notoria durante las fiestas de la ciudad pero en cada seis de diciembre, se representa al personaje de una manera ausente porque no se visibiliza toda su naturaleza como: su lúdica, su sal, sus dotes artísticos tanto en poesía como en la música y principalmente, su condición mestiza. Es contradictorio decir que justamente las fiestas “...han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta...” (Bajtin, 2003, pág. 195) y que el “chulla” y la “chulla” fueron sujetos que dieron inicio a un proceso de renovación, que encarnaron los efectos del mestizaje “racial” y cultural postcolonial de dominación española, pero que durante la fiesta, estos aspectos son suprimidos, al igual que el motivo de la celebración.

### 3.1.1 Imaginario de inicio del siglo XX vs. Imaginario de finales de siglo

El imaginario del “chulla” a inicios de siglo fue el resultado de la convergencia de algunas variables que formaron su rostro como un ciudadano popular dentro de la sociedad clasista de inicios del siglo XX: mestizaje y proceso de blanqueamiento; procesos políticos y económicos; conformación de la clase media; espacio urbano quiteño, características del personaje y función social. Esta última variable estaba, a su vez, formada por dos caras: la cara expuesta a la sociedad y la otra cara constituida por su astucia, su educación académica y artística; y su debate interno por encontrar un lugar dentro de su contexto.

Ahora bien, el “chulla” jamás ponía en evidencia sus tácticas en la elaboración de su lúdica. Esta fue uno de los verdugos por los cuales se trasladó del anonimato táctico a la exposición pública mediante la producción del personaje teatral de “Don Evaristo” y del libro “El Chulla Romero y Flores”. Este cisma en su existencia, justamente en su mayor

momento de fama, fomentó su extinción y, paradójicamente, el nacimiento de un nuevo “chulla”. En términos arquetípicos, pasó de ser el antihéroe del caballero andaluz para convertirse en la máscara de sí mismo, como dice Jurado Noboa:

El chulla hizo totalmente al revés del caballero ibérico. No llamó villano, bajo, abyecto, avaro y abatido al de origen humilde; dio la vuelta la tortilla y llamó así al aristócrata presumido, al político lamedor y arrastrado; utilizó los otros elementos para depositar su magia, su chiste, su veneno y su ironía, pues de todo estaba compuesto el espíritu quiteño. (Jurado, 2009, pág. 39)

La transformación del “chulla” se consolida por ser, como dice Manuel Espinoza, el “prototipo de la cultura popular” (Espinoza, 2000. pág. 16), entendiendo a “lo popular” como lo hereditario y propio del pueblo en su praxis. Este argumento se sustenta a través del postulado teórico de la industria cultural, que en el caso del “chulla”, una persona discriminada y luego aceptada por la sociedad de inicios del siglo XX, pasó por una etapa de reconstrucción luego de su muerte tomando elementos de sus dos caras para movilizarlos hacia un imaginario social donde confluyen otros aspectos como: su relación con la identidad quiteña, la transmisión de mensajes sobre crecimiento urbano, progreso y sentimientos de pertenencia a la ciudad.

La industrialización de su imagen como personaje se vio reflejada en la campaña del Municipio de Quito con la estrategia de comunicación implantada por Enrique Proaño y, por la cual, Edgar Cevallos elaboró una caricatura del “chulla” basada en la interpretación de Ernesto Albán. Esto se realizó durante la alcaldía de Rodrigo Paz (1988-1992), cuando la población quiteña exigía la atención de las autoridades a sus necesidades, mientras que a su vez, las autoridades solicitaban participación de la ciudadana y ciudadano para “construir una gran ciudad”.

Es decir, la misión del “chulla” sobre el poder político y la aristocracia cayó en una “contradicción disfrazada”, porque a la vez que mantiene sus características de un “chulla” decente, mestizo, fiestero y lúdico, se esconde la utilización del mismo como un instrumento del poder político y aristocrático en su empeño por mantener la idea de



“progreso”, de crecimiento urbano bajo un lineamiento capitalista. Aunque no se deja de lado el motivo social de crítica hacia el otro para generar cambio, mediante la ironía, de sus hábitos negativos y poco comunitarios como: botar la basura en cualquier lugar, tener poca consideración en el hecho de compartir espacios públicos, entre otros. El “chulla” centraba sus críticas al poder, el nuevo “chulla” centra sus críticas hacia el pueblo.

Mirando de una manera más simple, el personaje de inicios de s. XX era rechazado en sus inicios por quebrar el paradigma de orden social conformado por los caballeros y las damas de la “gente decente” de Quito, que mantenían costumbres y hábitos heredados del grupo étnico blanco-europeo; y, por otro lado, el pueblo que no era considerado pueblo sino la servidumbre del poder, el cual estaba integrado por indios, cholos, chagras y por su puesto los y las “chullas”, se debatía entre la negación, la conservación o la aceptación de su propio bagaje cultural.

En el caso específico del “chulla”, este se resiste a quedarse junto al “pueblo” y también se opone en la formación de alianzas con la aristocracia. Se educa en la habilidad de moverse, de relacionarse en estos dos escenarios y creando un tercero. Por otra parte, el personaje de finales de s. XX se disfraza, mantiene su representación mestiza y de clase media pero se junta con el poder político para promover obras y metas de gestión gubernamental, acciones que el primer “chulla” no hubiera llevado a cabo porque hubiera examinado la realidad para hacer una crítica sobre esas obras y esa gestión que manipula la cultura popular para re-fabricarla e introducirla como objeto de consumo a través de los medios de comunicación.

Ahora bien, nos encontramos en otro punto de discusión en donde se observa la conformación de la cultura popular mestiza. El análisis sobre el mestizaje nos lleva a vislumbrar que fue poco comprendido en sus inicios desde el trabajo antropológico y sociológico anglosajón, donde no se comprendían la pluralidad y la existencia de diferencias entre un individuo y otro. En este sentido, Manuel Espinoza explica: “En consecuencia, se ha producido una incompreensión ostensible de la etnicidad del grupo

mestizo; mientras que, por otra parte, han alentado una confrontación entre indios y mestizos debido a la difusión de estereotipos etnocentristas.” (Espinoza Apolo, 2000, pág. 17), es decir, los mestizos recalcan sus diferencias en el marco de haber sido acercados más a la definición de “blanco”, encajándose en un proceso de blanqueamiento; que fortalezca la visibilidad de las diferencias entre “blanco-mestizos” e indios o cholos.

Esta problemática es la piedra angular de la identidad cultural mestiza: la negación de su herencia indígena se evidencia en “la ruptura en la correspondencia entre el ser cultural y su conciencia” (Espinoza Apolo, 2000, pág. 18) afectando su autoestima, su débil pertenencia en un grupo étnico, demostrada en la alienación en los sujetos que los lleva a elaborar una imagen pública urgente para reunir las características cercanas al grupo blanco-criollo y remarcando las diferencias con el grupo indio mediante la confrontación.

Desde esta configuración de carencia y negatividad en la identidad cultural mestiza; es en donde el “chulla” toma partida, siendo el personaje que condensa esta estructura cultural, pero su accionar alegre y pícaro también contribuyó a su permanencia en la memoria colectiva del pueblo quiteño, quien lo mantuvo vivo hasta la mitad del siglo XX y, posteriormente, en la caricatura de Don Evaristo. Además de satisfacer la necesidad del grupo étnico mestizo de tener una referencia pública que refleje su identidad, poniendo en evidencia, como dice Espinoza Apolo, “un simulacro cultural” entendido como empeño de los mestizos en crear semejanzas con la cultura occidental, específicamente por la apropiación de esta para mantener el status del hombre blanco-europeo.

Por lo tanto, el “chulla” o la “chulla” no solo generaron un imaginario público a inicios de siglo y otro a finales del mismo, sino que hubo un tercer imaginario compuesto por esta carga cultural mestiza, cuyos individuos se esforzaron y se esfuerzan por mantener oculto y suprimido. En este afán de negación individual y colectiva, el personaje compensa esta lucha interna con distractores en su personalidad que le permiten lograr

sus objetivos sociales, tanto en su época con su habilidad discursiva como en la actualidad con el desempeño de su papel como ciudadano comprometido con la ciudad.

Por otra parte, la estrategia comunicativa donde toma protagonismo “Don Evaristo Corral y Chancleta” fue retomada por la alcaldía de Augusto Barrera pero sin el mismo impacto en el público. Cabe entonces la pregunta: ¿Será que la imagen pública del personaje del “chulla quiteño” perdió su fuerza en la identificación de las ciudadanas y ciudadanos con esta, ó se puede decir que la imagen del “chulla” fue opacada por la de “Don Evaristo”?

En la campaña realizada en la alcaldía de Rodrigo Paz, se creó una imagen ovalada de un hombre canoso, con bigote, traje y sombrero. Sin duda, proyectaba la estética del “chulla” de inicios del siglo XX, pero por otro lado era la caricatura de Don Evaristo Corral y Chancleta, personaje ficticio que desplazó a la gran diversidad de “chullas” de aquella época incluso al famoso Terrible Martínez.

Figura 1: Representación del “Chulla Quiteño” (1988-1992).



Figura 1: Caricatura de la estrategia comunicativa de la alcaldía de Rodrigo Paz (1988-1992). Fotografía tomada en la calle Junín y Juan Pío Montúfar del Centro de Quito.

Los ciudadanos asocian al “chulla quiteño” con Ernesto Albán o con Don Evaristo, siendo este fenómeno solidificado con la campaña municipal. Esta fue la razón por la cual, la alcaldía de Augusto Barrera intentó aprovechar la apropiación de la imagen Don Evaristo como “chulla”, como sujeto culturalmente incrustado en la ciudad.

Figura 2: Representación del “Chulla Quiteño” (2009-2014).



Figura 2: Reconstrucción de la representación del “chulla quiteño” en la estrategia comunicativa de la alcaldía de Augusto Barrera. Diario La Hora, Vuelve la imagen del “chulla” quiteño, 2011.

Pero, ¿Por qué no obtuvo el mismo impacto que la primera campaña? Para dar respuesta a dicha pregunta, primeramente se debe analiza las campañas municipales que impulsaron la visualización del “chulla” en la caricatura de Don Evaristo. Cindy Collantes, en su trabajo de grado “La caricatura de Don Evaristo (Ernesto Albán) en la estrategia comunicativa del DM de Quito en las administraciones municipales: Rodrigo Paz (1988-1992) y Augusto Barrera (2009- en gestión)”, elaboró la matriz de Clemencia Rodríguez, donde se comparan las dos campañas:

Tabla 1: Estrategias comunicativas de 1988-1992 y 2009-2014/ matriz Clemencia Rodríguez

	Definición de campaña	Investigación sobre el tema	Meta campaña	Población meta	Investigación informativa	Diseño mensajes	Estrategia medios	Implementación campaña
Campaña 1988-1992	La campaña se la realiza por el problema de la basura en la ciudad de Quito.	Un 40% del problema de la basura es por la falta de educación y los malos hábitos de los ciudadanos.	Controlar los desechos sólidos e informar sobre la gestión del municipio	Habitantes de la ciudad de Quito.	Que la gente se comprometa con la limpieza de la urbe entre otros.	Control de la basura.  Gestión municipal.	Televisión Prensa Escrita	Inicio de la campaña 10 de agosto de 1989 la campaña finalizó el mes de agosto de 1992.
Campaña 2009- 2014	Rediseño/ campaña cívica y ciudadana	Se negó la información	Conservar y mejorar el espacio público.	Habitantes de la ciudad de Quito, en especial niños y jóvenes.	Los ciudadanos colaboren en la limpieza de la ciudad.	Campaña cívica y ciudadana.	Medios: Televisión Radio Prensa escrita	Inició la campaña el 8 de junio de 2011- 2014.

Tabla 1: Trabajo de grado “La Caricatura de Don Evaristo (Ernesto Albán) en la estrategia comunicativa del DM de Quito en las administraciones municipales: Rodrigo Paz (1988-1992) y Augusto Barrera (2009-en gestión) de Cindy Collantes, Universidad Central del Ecuador.

Esta matriz evidentemente nos muestra que la campaña llevada a cabo por la alcaldía de Augusto Barrera tuvo una serie de baches que imposibilitaron su éxito como: el cambio en la imagen del “chulla”, mensaje comunicativo carente de fuerza para generar atracción del público hacia la campaña, la imagen de la gestión municipal de Augusto Barrera en la percepción del pueblo quiteño, la intermitencia del uso de la imagen de Don Evaristo en la propagación de mensajes hacia los ciudadanos desde la alcaldía y se recalca la importancia de una previa investigación sobre las percepciones del personaje “Don Evaristo” en el público infantil y juvenil.

Por lo tanto, el problema mayor no provino directamente del icono urbano del “chulla” sino de la imagen que se reconstruyó sobre él y sobre las percepciones que desembocó su difusión en los medios de comunicación. Como dice Martin Barbero, los medios de comunicación son instituciones transmisoras de valores simbólicos y culturales (Barbero, 1987), es decir, queda en completa voluntad de los individuos la interpretación, opinión o crítica sobre dicho conjunto de valores simbólicos y culturales.

Ahora bien, la investigación de Cindy Collantes determinó que los medios de comunicación utilizados en las dos campañas fueron la televisión, la prensa escrita, y en el caso de la alcaldía de Augusto Barrera, la radio. Tomando los postulados de la Teoría Crítica de la Comunicación de la Escuela de Frankfurt, se analiza que en estos dos momentos comunicativos hay una constancia en la utilización de la televisión y la prensa escrita. Esto se debe a la composición de la imagen del “chulla”, de su impacto como icono con un significado y significante construido y reconstruido por el poder político que, en un inicio no propició la una crítica, sino que se aprovechó de la alienación del individuo “blanco-mestizo” para crear un vínculo de identidad cultural popular. Sin embargo, la investigación no toma en cuenta las apariciones de la imagen del “chulla” como Don Evaristo en redes sociales y en internet en la alcaldía de Augusto Barrera.

Por otro lado, la visualidad del “chulla” también nos lleva hacia otra arista de invisibilidad, la “chulla”, personaje que se perdió en el transcurrir de la historia y que no trascendió. Recogiendo las características del “chulla”, la “chulla” mantenía similitudes

con este, pero en su caso se concentra un elemento que también forma parte de la cultura ecuatoriana: el machismo y el predominio de la masculinidad en el espacio privado y público de la ciudad. Sin embargo, la presencia femenina de las “chullas” fue tomada en cuenta en el libro del “El Chulla Romero y Flores” en el personaje Rosario, compañera del “chulla”, y en las Estampas Quiteñas con Jesusa, esposa de Don Evaristo. Pero su imagen pública es representada pero la relación entre esta y su identidad como “chulla” fue anulada, de tal manera que no es asociada con el gremio de “chullas” ni como referente en el imaginario ciudadano de identidad quiteña; más bien es conocida como la “quiteña bonita”, mujer que debe ser conquistada con piropos y poesía por los “chullas”.

Figura 3: Fiestas de Quito 2013 y el “chulla quiteño”.



Figura 3: Representación del “Chulla Quiteño” en la Administración Zonal Los Chillos durante las Fiestas de Quito del 2013.

Es posible que dicha anulación hubiera sido la clave para generar otra estrategia comunicativa donde no solo intervenga Don Evaristo en una caricatura, sino también su par “chulla”, Doña Jesusa, dando un elemento que renueve la estrategia original, sin cambiarla radicalmente. Pero por otro lado, dentro de la investigación para la realización de dicha estrategia municipal se debía contemplar la factibilidad de esta propuesta que no solo involucraría la presencia constante del “chulla” en toda aparición mediática de la institución sino también la idea de inclusión femenina en el imaginario cultural quiteño.

También se debe tomar en cuenta la opinión pública sobre la administración del alcalde Augusto Barrera. Las percepciones de la ciudadanía eran diversas, aunque en las encuestas de opinión publicadas en los medios de comunicación locales mostraban un porcentaje favorable para Barrera, la crítica hacia las deficiencias en la gestión municipal del alcalde se vio reflejada en las elecciones seccionales del 23 de febrero del presente año, cuando los resultados indicaron la pérdida de la alcaldía de Barrera en su intento de ser reelecto para dicho cargo.

Tabla 2: Resultados de las Elecciones Seccionales 2014 para la Alcaldía de Quito.

Nombre	Votos	%	Hombres	%	Mujeres	%
VICTOR HUGO ERAZO	11.914	0,85	5.940	0,88	5.974	0,82
GONZALO PEREZ SANCHEZ	5.751	0,41	3.148	0,46	2.603	0,36
JESSICA BENITEZ	15.470	1,10	6.960	1,03	8.510	1,17
MILTON CASTILLO MALDONADO	15.285	1,09	8.530	1,26	6.755	0,93
MAURICIO RODAS	833.869	58,55	398.508	58,75	425.361	58,36
AUGUSTO BARRERA	534.863	38,01	255.174	37,62	279.689	38,37

Tabla 2: CNE, Consejo Nacional Electoral del Ecuador. Elecciones Seccionales 2014. Resultados para la Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito.

Una de las deficiencias criticadas por los ciudadanos es la movilidad en la ciudad por el tráfico vehicular. La solución que se puso en marcha fue la implementación del sistema de “pico y placa” que restringe la circulación de autos según el día de la semana y el último dígito de la numeración de la placa. A pesar de esto, la administración de Augusto Barrera fue cuestionada en el tema de mantenimiento y funcionalidad de las calles y espacios de tránsito.



Figura 4: Estadísticas de movilidad en Quito 2009.

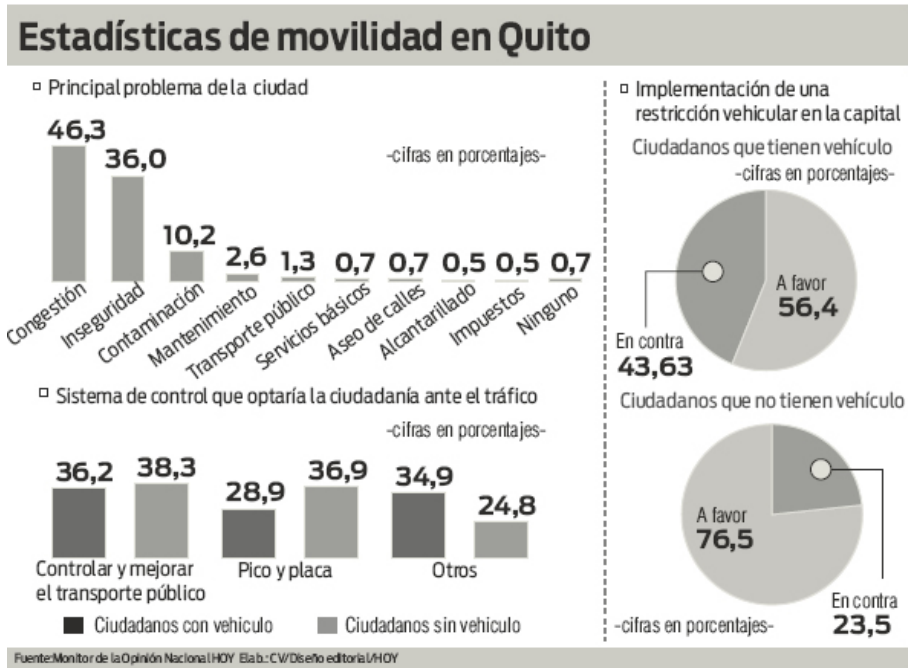


Figura 4: Diario Hoy. Estadísticas de movilidad en la ciudad tras ocho meses de administración municipal de Augusto Barrera.

Figura 5: Plan de emergencia vial en Quito 2011.

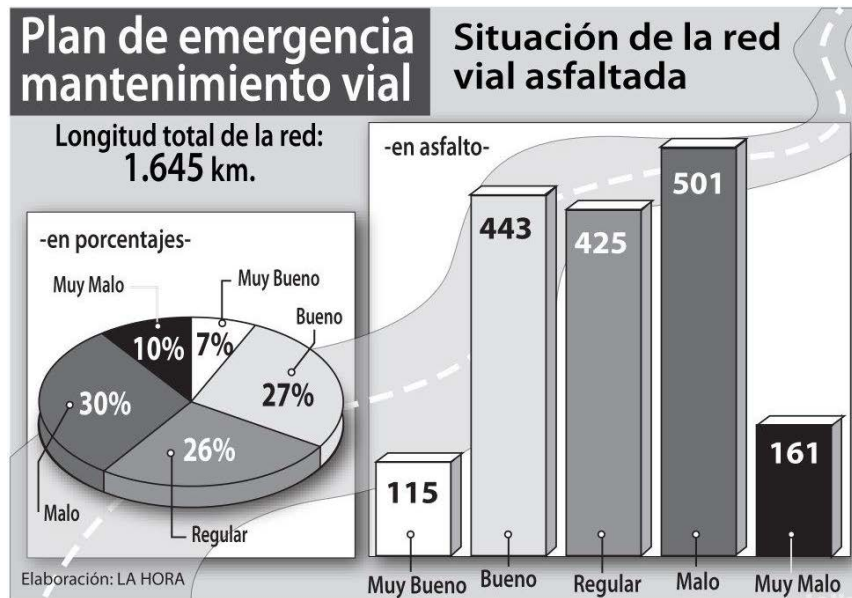


Figura 5: Diario La Hora en su titular “66% de vías en mal estado” pone en evidencia la tardanza de la administración de Augusto Barrera en atender la problemática vial que se constató desde los primeros ocho meses de su gestión.

En este contexto, la estrategia comunicativa con una “imagen mejorada” de la caricatura de Edgar Cevallos no tuvo mayor impacto en los ciudadanos como se esperaba. La intencionalidad de revivir el personaje y con él, el sentimiento de pertenencia a Quito fue para despertar en los ciudadanos el compromiso de participar por la ciudad, por sus vecinos, por compartir y para obtener una mejor calidad de vida mediante la acción ciudadana.

### 3.2. Fiestas de Quito y presencia del icono urbano del “Chulla Quiteño”

Las fiestas de Quito son una celebración donde participa la ciudadanía y visitantes extranjeros. Se originó por la iniciativa de Don César Larrea, Luis Alberto Valencia, Gonzalo Benítez y Luis Banderas quienes se propusieron organizar una serenata quiteña para despertar a los habitantes de la ciudad. En años anteriores, las serenatas eran una tradición en la ciudad para contagiar de ambiente fiestero a todos los vecinos. El motivo original, aparte de la conmemoración de la fundación española de la ciudad de San Francisco de Quito que encierra sentidos de colonización, dominación, tortura y muerte, estos ciudadanos se propusieron construir una razón más alegre para justificar la fiesta: la unidad, concebida como el compartir entre quiteños y estos con extranjeros y chagras.

La primera serenata ocurrió en 1959, la cual no tuvo un rotundo éxito como para convocar un festejo masivo. Sin embargo, esto no desmotivó a este grupo de hombres. Los años siguientes continuaron con la serenata quiteña; hasta que en 1961 varios quiteños y quiteñas llenaron la Plaza Grande. Cada año se fue organizado de mejor manera y fue tomando el ambiente festivo, de compartir y de conocerse los unos con los otros.

En 1964, el Municipio de Quito organizó el desfile de la Confraternidad Nacional cuya ruta transcurría por el Centro Histórico de la ciudad, desde el Parque El Ejido hasta la Plaza de Santo Domingo. En 1966, se inicia la primera elección de la Reina de Quito. Este hilo de detalles nos lleva a 1968, casi diez años después de la primera serenata,

cuando se inicio el pregón. En esta fecha ya se puede obtener la primera silueta de la construcción de la fiesta popular quiteña.

Desde la primera iniciativa de celebración, cincuenta y cuatro años después seguimos homenajando a Quito en plazas, calles, teatros, salones, museos, etc. Es la razón de la realización de diversas actividades que, en su contenido significativo, enmarcan la identidad quiteña y sus cualidades, entre las que se destacan en este trabajo: el mestizaje y la doble moral quiteña, características contenidas en el personaje del “chulla quiteño” que toma protagonismo y, en cierto modo, revive en canciones, en interpretaciones, en su presencia icónica y en cada ciudadano. Cada 6 de diciembre, antes y luego de esta fecha, las y los participantes de esta fiesta se sienten “chullas”, autodefiniéndose con la frase “yo soy el chullita quiteño”.

Al hablar de las fiestas de Quito se visualiza dos escenarios contrapuestos: el primero que engloba el sentido de las “festividades” entendidas como “...una forma primordial determinante de la civilización humana...”, que “...siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo... han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre” (Bajtín, 2003, pág. 14); y el segundo ligado a la definición de carnaval entendido por Mijail Bajtín como “...el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones de jerárquicas, privilegios, reglas y tabués...”(Bajtín, 2003, pág. 15).

Es decir, el primer escenario son las fiestas cargadas de elegancia, poder y jerarquías, con un mensaje de dos fondos: identidad quiteña, memoria del dominio español. El segundo escenario es el carnaval caracterizado por el disfraz, la interpretación, el desconocimiento de jerarquías sociales con un solo mensaje de fondo: la doble moral quiteña donde predomina la indisciplina y la inhibición. Estos dos escenarios están interconectados en una relación de causa efecto, el uno marca el revivir la masacre de la conquista española, el sentimiento de servidumbre y el sentimiento de patrón, de desvalorización del pueblo indígena, situación que dio como resultado al individuo

mestizo. Y el otro que se convierte en un desahogo, en una circunstancia vivida por mestizos alienados que buscan ignorar y minimizar el primer escenario.

Para dar un motivo festivo lejano al concepto de conquista, el cronista oficial del Municipio de Quito, Juan Paz y Miño, menciona que:

La fiesta Q ha sido orientada social y culturalmente, hacia los sentidos de identidad y convivencia, donde sus habitantes valoran las multifacéticas expresiones de su convivir cosmopolita, hacen memoria transcendental de su presencia y recuerdan los orígenes ancestrales del suelo quiteño. (Paz y Miño, 2013).

Es decir que la razón de las fiestas de Quito son la identidad y la convivencia entre ciudadanos, profundizando en el sentido popular. Este hecho nos lleva a recurrir al origen de las fiestas. Pero, por otra parte, a pesar de la razón inicial que dio origen a las fiestas de Quito, el mismo Don César Larrea dice en la Revista Quito Bicentenario que:

en los últimos 15 años empezó una gran amargura en mí de ver cómo se comercializó la fiesta, empezó a distorsionarse por la intromisión de gentes que manipulan a la juventud. Lo que más me duele es que en las fiestas quiteñas muy poco se difunde la música nacional. (Revista Quito Bicentenario, sa)

De igual manera Jurado Noboa menciona que “Actualmente, el quiteño tiene ya una imagen distorsionada del “chulla” porque casi murió hace treinta años y otros treinta años atrás estuvo en agonía.” (Jurado, 2009, pág. 159). En otras palabras, tanto el “chulla” como las fiestas de la ciudad han vivido el mismo proceso de reconstrucción significativa, donde los medios de comunicación han desempeñado su papel de distribuidores, expositores y recreadores de ese cambio en las configuraciones significativas.

Por otra parte, el común denominador entre el “chulla” y las fiestas de la ciudad tiene que ver con sus orígenes provenientes y practicados por el pueblo quiteño, pero su trascendencia, su visibilidad y su mutación significativa se produce con la intervención

del poder político, Municipio de Quito, y de los medios de comunicación que divulgaron las nuevas mascararas de este actor y de esta actividad popular.

Ahora bien, estos dos elementos que constituyen una exaltación de la identidad quiteña, se relacionan en un momento, en un espacio y en cada uno de sus participantes e intérpretes. El momento donde hay mayor exhibición de la imagen del “chulla”, de uso de este término; tiempo de interpretaciones e imitaciones. El espacio, en los dos casos, es la plaza y la calle. Sus participantes, con una composición cultural caracterizada por la mezcla de dos grupos étnicos, se alimentan del rostro del “chulla” de aparentar un comportamiento socialmente aceptable por el peldaño social de poder, pero en ocasiones aprovechan la fiesta para dejarse llevar por el juego, el alcohol, el coqueteo, la broma y la lujuria.

El 6 de diciembre del 2013, como todos los años, se realizaron actividades organizadas por el Municipio de Quito, aparte de las celebraciones planificadas por los propios quiteños, turistas o habitantes de la ciudad en la calle La Ronda, en la Plaza Foch y sus alrededores, en cada barrio, en las “chivas” que transitan por los lugares históricos de la ciudad con atractivo arquitectónico y en cada hogar. Es decir, las personas que participan en las fiestas o imitan al “chulla quiteño” en este espacio festivo, legitiman las técnicas y estrategias comunicativas que ha trabajado en la reconfiguración de la memoria popular para propagarla como verdad prefabricada acorde a los intereses del “dominio político” cuya intención evidente es brindar una vida de confort dentro de una sociedad cada vez más “racional”. (Habermas, 1987)

Figura 6: “La Chiva”. Fiestas de Quito 2013.



Figura 6: Las chivas son transportes populares llenos de colores, ilustraciones de la ciudad o del Ecuador, con música y luces. Algunas con asientos y otras adecuadas para que la gente baile.

En el caso del icono del “chulla”, la estrategia comunicativa del Municipio de Quito se encargó de fragmentar la versión original de este individuo popular para elaborar un “chulla” que no solo eleve una crítica a sus vecinas y vecinos, sino también que mantenga la máscara del poder político de la ciudad para generar un progreso, un crecimiento urbano que desembocaría en el ofrecimiento de una vida cómoda dentro de la ciudad. Sin embargo, el verdadero rostro, como dice Herbet Marcuse, de mantener las relaciones laborales establecidas por el sistema capitalista donde el pueblo trabaja “por la ciudad” y las elites sociales disfrutan de su papel de dar órdenes y de los resultados del trabajo de sus subordinados, legitimando su dominio político sobre los hombres mediante el condicionamiento de su libertad.

Por otra parte, en el caso de las fiestas de Quito sufrieron la misma mutación pero se puede visualizar de mejor manera su rostro y su máscara. En el diseño de los carros alegóricos, en las representaciones en el desfile y demás actos culturales se observa la lógica de derrotados y vencidos, de mestizos imitando danzas indígenas, personajes subyugados o personificando caballeros de traje y sombrero, conquistadores o próceres criollos impulsores de los ideales independentistas. La gente canta pasillos y

pasacalles en el espacio de la fiesta que mantiene el orden social, donde las elites y el poder político están en primera fila u ocupan lugares privilegiados, mientras que el pueblo se encuentra detrás de ellos o inician una lucha unos contra otros para disfrutar del espectáculo. En el espacio del carnaval quiteño donde no hay lugares con privilegios, todas y todos comparten un solo lugar sin distinciones, las ciudadanas y ciudadanos cantan producciones musicales extranjeras, bailan ritmos extranjeros pero disfrutan como quiteños.

## CONCLUSIONES

El “chulla quiteño” ha pasado por un transcurrir de momentos que han alterado su significado y su función social. El primer momento es su origen, que se remontan desde a la segunda mitad del siglo XIX, constituyendo un proceso cultural postcolonial de construcción de un individuo que rompe con las reglas sociales establecidas en el marco del poder social de quienes conforman la cúspide de la pirámide socio-económica. Estas reglas responden a la rotunda diferenciación entre el pueblo indio y la élite social blanco-europea, donde estos dos grupos étnicos entran en conflicto en la Colonia; el primero, caracterizado como rustico, salvaje por no tener comportamientos “civilizados”, pagano e ignorante, es subordinado y masacrado; el segundo representado por comportamientos refinados, “civilizados”, concentrados en sujetos llamados caballeros y damas afines a la corona española, educados, con una moral intachable acorde a su lealtad hacia la iglesia católica, son propietarios de los medios de producción, quienes determinan y elaboran las reglas que el pueblo debe seguir.

En este contexto, el “chulla”, como actor comunicativo, toma forma, toma una función social que quiebra el paradigma de dualidad cultural contrapuesta, es tercera alternativa creada desde la doble moral del blanco-europeo y del abuso sufrido por el pueblo indígena. Es la personificación no solo de una mezcla de sangre, sino también de una mezcla cultural. Esto hace que el “chulla” quede en medio de los dos, que sea parte de la creciente clase media y que tenga la habilidad de convivir entre el pueblo y entre los mandantes de la clase la gente “decente” de Quito. En definitiva, se consolida un imaginario social de rechazo a este nuevo intruso entre las castas sociales que no formaba parte de la ritualidad y costumbres indígenas, mientras que, por otro lado, era considerado arribista y un personaje escandaloso debido a su habilidad lúdica la cual le facilitaba transmitir sus críticas contra la aristocracia con la utilización del chiste como una manera táctica de neutralizar cualquier respuesta.

El siguiente momento esta entrelazado entre dos circunstancias contrarias y contundentes sobre la función social del “chulla”. Justamente su momento de mayor



fama provocó su muerte simbólica. Aquí se marca otra mutación en el imaginario en el espacio temporal entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Este imaginario social acepta al “chulla”, la sociedad ya no se escandaliza por su lúdica o por su accionar, más bien se familiariza con su presencia y disfruta de su habilidad. Sin embargo, se considera que jamás hubo una muerte del personaje, sino que su función social que llevaba a cabo desde la segunda mitad del siglo XIX fue aniquilada pero aprovechada en 1988, casi un siglo después, en la estrategia comunicativa puesta en marcha en la alcaldía de Rodrigo Paz.

La estrategia comunicativa en la alcaldía de Rodrigo Paz evidentemente configuró otro imaginario social valiéndose de la exposición mediática de las Estampas Quiteñas con el personaje de Don Evaristo Corral y Chancleta y la publicación del libro “El Chulla Romero y Flores”, cuyo autor es denominado por Fernando Noboa Jurado como un “chulla resentido” por dilucidar las tácticas del personaje. Esta mutación fue drástica en el sentido utilitario porque el personaje no se hubiera prestado para ocultar el rostro elitista, corrupto y explotador de la aristocracia en su afán de mantener la dominación política de su pueblo.

Por otra parte, el “chulla quiteño” debido su función social caracterizada por vivir en la apariencia y la realidad, entre estratos sociales antagónicos, respirar y crear cultura en un ambiente popular, hizo que el personaje se convierta en el vocero desde su accionar de aquella cultura popular. Es así que se entiende su condición de prototipo de la identidad quiteña que posteriormente se convirtió en el salvavidas para la administración municipal de Augusto Barrera, quien antes de la campaña electoral recibió una medalla de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por su trabajo en la conservación de la cultura quiteña. En realidad, esta premiación se llevó a cabo en un momento coyuntural cuyo fondo, en el caso del “chulla” no existió dicha conservación porque propició la elaboración de otra caricatura del personaje con el motivo de aprovecharse del éxito de la estrategia comunicativa de 1988-1992. Sin embargo, dicha intención no llegó a consumarse ya que la población quiteña ya estaba vinculada con la primera imagen de Don Evaristo.

Cabe señalar que incluso el término “chulla” ha perdido su fuerza, la cual es recuperada en las fiestas de Quito cuando la ciudadanía canta la canción de Alfredo Carpio Flores, “El Chulla Quiteño”. Este pasacalle encierra un significado que vincula los efectos y la intencionalidad de la estrategia comunicativa del cabildo, al promover la asociación del personaje en su autodefinición de quién es y en la exposición de su sentimiento de pertenencia hacia la ciudad. Este significado fue aprovechado bajo la analogía de que si es la ciudad de todos, debemos trabajar todos juntos por su progreso.

Además se debe tomar en cuenta que después de la “muerte” del chulla entre 1950 y 1960, los ciudadanos toman la iniciativa para realizar la serenata quiteña que, en años posteriores se convertiría en las fiestas de Quito. Cayendo este accionar popular en la misma industrialización cultural que sufrió el “chulla”, bajo el mismo sistema de mutación de significados para convertirse en algo distinto a lo que fue en sus inicios.

Esta fabricación de máscaras continuas de la cultura popular cargadas de significados esparcidos por los medios de comunicación convergen en aristas de la misma identidad cultural quiteña como la condición mestiza de sus ciudadanos.

## LISTA DE REFERENCIAS

Administración Zonal Los Chillos. (7 de diciembre de 2013). La administración zona los chillos abre las puertas al público al puro estilo quiteño.

Ayala. E. (2008). Resumen de Historia del Ecuador. Corporación editora Nacional. Quito.

Ayala. E. (2004). Ecuador: Patria de todos. Corporación editora Nacional. Quito.

Banco Central del Ecuador. (1981). Quito en los años veinte. Quito.

Centro cívico Ciudad Alfaro. (s.a). El revolucionario Eloy Alfaro Delgado. Corporación Ciudad Alfaro. Recuperado [www.ciudadalfaro.gob.ec](http://www.ciudadalfaro.gob.ec). 5 abril 2013.

Bajtín, M. (2003). La cultura popular en el edad media y en el renacimiento. Madrid-España: Alianza Editorial.

Barbero. J. M. (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Cabrera, D. (2009). Imaginario Social, comunicación e identidad colectiva. Navarra: Universidad de Navarra.

Collantes, C. (2013). La caricatura de Don Evaristo (Ernesto Albán) en la estrategia comunicativa del DM de Quito en las administraciones municipales: Rodrigo Paz (1988-1992) y Augusto Barrera (2009-en gestión). Quito: Universidad Central del Ecuador.

Consejo Nacional Electoral. (2014). Resultados de Elecciones Seccionales. Ecuador.

Cueva, A. (1989). Estudio introductorio al Chulla Romero y Flores. En J. Icaza, Chulla Romero y Flores (pág. 29). Quito: Antares.

Diario La Hora. (7 de enero de 2011). 66% de vías en mal estado.

Diario La Hora. (17 de marzo de 2010). Vuelve “Don Evaristo”.

Diario La Hora. (2011). Vuelve la imagen del “chulla” quiteño.

Diario Hoy. (13 de marzo de 2010). El 56% de los quiteños con carro apoya el pico y placa.

Dubravic Alaiza, M. (2002). Comunicación Popular: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya- Ayala, Corporación Editora Nacional.

Espinosa Apolo, M. (2000). Los mestizos ecuatorianos y las señas de la identidad cultural. Quito: Tramasocial Editorial.

Freire, E. y Espinosa, M. (2005). Quito y sus celebres personajes populares parias, perdedores y otros antihéroes. Trama ediciones. Quito.

Garrido Vergara, L. (2011). Habermas y la teoría de la acción comunicativa. Razón y Palabra. Número 25. Chile.

Guerrero Arias, P. (2002). La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Quito: Abya-Yala.

Habermas, J. (1984). Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos. Madrid-España: Ediciones Cátedra, S. A., 1997.

Jung, C.G. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona: Paidós.

Kaplún, M. (1985). El Comunicador Popular. Quito: Colección Intiyan, Ediciones CIESPAL.

Paz y Miño, J. (2013). Fiestas de Quito. Quito: Secretaria de Cultura. Municipio Metropolitano de Quito.

Paredes. J. (1981). La economía de la república 1800- 1980. Cancillería del Ecuador. Quito.

Salvador. J. (1986). Breve Historia Contemporánea del Ecuador. Corporación editora Nacional. Quito.