



---

Revue

# HISTOIRE(S) de l'Amérique latine

Volume 4 – 2010

*Masques équatoriens : la quête de l'identité métisse dans  
El chulla Romero y Flores de Jorge Icaza (1958)*

Béatrice MÉNARD

[www.hisal.org](http://www.hisal.org) | 04-2010

URI: <http://www.hisal.org/revue/article/Menard2010-1>

---

## Masques équatoriens : la quête de l'identité métisse dans *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza (1958)

Béatrice Ménard\*

Dans le deuxième chapitre de son célèbre essai *El laberinto de la soledad*, publié en 1950, Octavio Paz expose la théorie des « masques mexicains », qui repose sur le postulat du caractère fermé du Mexicain, méfiant et réservé face au monde et à ses semblables, pour protéger son intimité des menaces extérieures : « Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa »<sup>1</sup>. Paz analyse les mécanismes de préservation et de défense acquis par le Mexicain au cours de son histoire, dans un milieu hostile, jusqu'à se transformer en une réaction automatique d'autodéfense qui fait obstacle à toute ouverture à l'autre, pour déboucher sur le plus total hermétisme :

Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino [...]. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabra y sospecha de palabras.<sup>2</sup>

Dans le quatrième chapitre du même essai, intitulé « Los hijos de la Malinche », Paz explicite les raisons de ce repli sur soi dont il fait remonter l'origine à la période coloniale. Il présente la tendance du Mexicain à la dissimulation comme une attitude « de gente dominada que teme y que finge frente al señor »<sup>3</sup>. Il définit le Mexicain comme un être qui « [por] miedo a ser [...] no quiere o no se atreve a ser él mismo »<sup>4</sup>, ce qui n'est pas sans résonance avec la caractérisation que donne Jorge Icaza du *chulla*

\* Université Paris Ouest Nanterre La Défense

<sup>1</sup> Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas n° 346, 2004, p. 164.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 210.

Romero y Flores, personnage éponyme de son septième roman, publié en 1958 à Quito par la Casa de la Cultura Ecuatoriana : « *El chulla es ese personaje que trata de ser alguien despreciando lo que es, y por eso da con lo grotesco y tropieza con la tragedia* »<sup>5</sup>.

Le protagoniste central de ce roman est l'incarnation littéraire d'un type social urbain caractéristique de la ville de Quito dont Icaza fait l'archétype du métis équatorien. Le mot *chulla* est un terme d'origine quechua qui signifie « *uno solo, único* »<sup>6</sup>. Le *chulla* appartient à la basse classe moyenne, mais se trouve un peu au-dessus du *cholo* dans la hiérarchie sociale. *Pícaro* de la modernité urbaine, il vit d'expédients tout en caressant des rêves d'ascension sociale et dissimule son être véritable sous une multitude de masques<sup>7</sup>. Le personnage du *chulla* est doublé par celui de son *alter ego* féminin, Rosario Santacruz, sa concubine, métisse comme lui, qui passe également par un important processus de transformation du début à la fin du roman.

La question du métissage est une constante thématique de l'œuvre de Jorge Icaza, depuis le roman *Cholos* (1937) jusqu'à *El chulla Romero y Flores*, où l'exploration de la conscience métisse atteint sa majeure expression, en passant par le recueil de nouvelles de 1952, intitulé *Seis relatos*, où le récit « *Mama Pacha* » anticipe les thèmes abordés dans le roman qui nous intéresse, puisque le fils métis de Mama Pacha, honteux des origines de sa mère, préfère se laisser accuser du meurtre de cette dernière plutôt que de reconnaître que celle-ci est indienne. Selon Antonio Lorente Medina, « *la conscience de la différenciation raciale* »<sup>8</sup> se trouve au centre de la prose narrative de Jorge Icaza. Manuel Corrales Pascual présente par ailleurs l'œuvre romanesque d'Icaza comme « *la novelística del mestizaje como problema racial, sociológico y humano* »<sup>9</sup>.

À travers la problématique des masques équatoriens, nous analyserons la représentation des conflits psychiques du *chulla* Romero y Flores, écartelé entre son père espagnol et sa mère indigène, jusqu'au dénouement, où le personnage accède, au terme de son parcours initiatique, à une révélation de son être, assumant pleinement sa condition métisse. Nous montrerons que la représentation du métis équatorien dans *El chulla Romero y Flores* présente d'indéniables similitudes avec la définition du caractère mexicain élaborée par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*, dans la

<sup>5</sup> Jorge ICAZA, in Claude COUFFON, « *Conversación con Jorge Icaza* », in *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, agosto de 1961, cité par Renaud RICHARD, « *Introducción del coordinador* », in *El chulla Romero y Flores*, op. cit., p. XX.

<sup>6</sup> Marcos A. MORÍNIGO, *Diccionario del español de América*, Madrid, Anaya § Mario Muchnik, 1993, p. 203.

<sup>7</sup> Cf. Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, op. cit., p. 12 : « *máscara variable* ».

<sup>8</sup> Antonio LORENTE MEDINA, *La narrativa menor de Icaza*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980, p. 272 : « *la conciencia de diferenciación racial* ». C'est nous qui traduisons.

<sup>9</sup> Manuel CORRALES PASCUAL, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974, p. 149.

mesure où, tant dans l'essai de Paz que dans le roman d'Icaza, « la question de l'origine est le centre de [l']anxiété et de [l']angoisse »<sup>10</sup> du Mexicain et de l'Équatorien.

## Le stigmate des origines

*El chulla Romero y Flores* est une œuvre solidement ancrée dans l'espace référentiel de la ville de Quito, représentée comme une capitale métisse<sup>11</sup>, cadre de nombreux conflits socio-ethniques. Malgré le manque volontaire de références chronologiques, il est possible de situer l'action du roman dans les années trente, puisque la figure du Président de la République qui apparaît lors de la scène du bal des Ambassades est identifiable, par son apparence physique, au Président Velasco Ibarra, élu pour la première fois en 1934, dans un contexte de grande instabilité politique et économique<sup>12</sup>. Le cadre urbain représenté, bien connu d'Icaza, originaire de la ville de Quito, forme un espace social, politique et économique en proie à un intense processus de restructuration, marqué par la confrontation de divers intérêts de classe, au moment où l'Équateur se modernise et où les classes moyennes quiteniennes connaissent un essor qui leur permet d'acquérir plus de poids dans la vie sociale et politique du pays. Icaza représente la ville de Quito comme une société de castes marquée par une stricte hiérarchie raciale, ce qui explique le complexe d'infériorité ethnique éprouvée non seulement par le *chulla* mais aussi par les divers personnages qui incarnent dans le roman le peuple métis de la capitale, honteux de son ascendance indigène. Il est à ce propos significatif que le verbe « *acholarse* », plusieurs fois utilisé dans *El chulla Romero y Flores* dans le sens de « *acobardarse* »<sup>13</sup>, dérive étymologiquement du substantif *cholo* qui désigne, selon le *Diccionario del español de América* de Marcos A. Morínigo « [al] mestizo de indio y blanco en cuyos caracteres étnicos prevalecen los rasgos indígenas »<sup>14</sup>, comme si le sentiment de honte trouvait son origine dans la part de sang indigène non assumée par le *cholo*.

À la fin du troisième chapitre du *Laberinto de la soledad*, intitulé « Todos santos día de muertos », Octavio Paz, révèle la présence, ressentie par le Mexicain dans sa chair propre, de « una mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable »<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 217 : « En suma, la cuestión del origen es el centro de nuestra ansiedad y angustia ». C'est nous qui traduisons.

<sup>11</sup> Cf. Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, *op. cit.*, p. 31 : « Mezcla chola –como sus habitantes– de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbiseo de beatas y carajos de latifundistas, de chaquiñanes lodosos y veredas con cemento, de callejuelas antiguas [...] y plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos ».

<sup>12</sup> Cf. *ibidem*, note 55, p. 41.

<sup>13</sup> Marcos A. MORÍNIGO, *op. cit.*, p. 13. Le sens premier de *acholarse* est : « Tener actitudes o modales de cholo, o relaciones con los cholos ».

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>15</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 200.

L'auteur précise : « Todos nuestros gestos tienden a ocultar esa llaga, siempre fresca, siempre lista a encenderse y arder bajo el sol de la mirada ajena »<sup>16</sup>. Or, dans *El chulla Romero y Flores*, l'ascendant maternel indigène est assimilé à un « péché originel »<sup>17</sup>, à une tache que les personnages métis tentent en vain de laver. Le *cholo* est ainsi désigné avec mépris comme « indio lavado, medio blanquito »<sup>18</sup>. La péjorative expression « culo verde »<sup>19</sup> stigmatise les origines indigènes du métis équatorien, dont le mélange racial serait honteusement trahi, de génération en génération, par une honteuse tache verte située au niveau des reins<sup>20</sup>. Le père du *chulla* énumère avec cruauté les tares physiques et morales que Luis Alfonso Romero y Flores aurait, à ses yeux de pur Espagnol, héritées de sa mère indienne. Tares qui le condamnent à la déchéance sociale :

« ¡Por tu madre! Ella es la causa de tu viscoso acholamiento de siempre... De tu mirar estúpido... de tus labios temblorosos cuando gentes como yo hurgan en tu pasado... De tus manos de gañán... de tus pómulos salientes... de tu culo verde... No podrás nunca ser un caballero... », fue la respuesta de Majestad y Pobreza.<sup>21</sup>

Pour échapper à cet opprobre, le *chulla* feint d'être ce qu'il n'est pas en se vantant exagérément de ses prestigieuses origines espagnoles, synonymes de pouvoir, et en passant sous silence ses origines indiennes, stigmates d'une condition servile. La dissimulation de son ascendance indigène passe à la fois par la maîtrise du corps et de la langue. Si Luis Alfonso Romero y Flores s'oublie parfois à laisser transparaître ses origines indiennes, trahi par une expression corporelle involontaire, cette dernière est immédiatement autocensurée : « Con trote de indio avanzó por la vereda, hacia abajo. Un chispazo de rubor le hizo notar que había caído en ridículo »<sup>22</sup>. Le personnage manifeste par ailleurs « un afán desmedido y postizo por rasgar las erres y purificar las elles »<sup>23</sup> dont la prononciation pourrait trahir ses racines indigènes.

## Une stratégie d'occultation

Dans le quatrième chapitre du *Laberinto de la soledad*, intitulé « Los hijos de la Malinche », Octavio Paz interprète la tendance du Mexicain à la dissimulation comme une attitude « de gente dominada que teme y que finge frente al señor »<sup>24</sup>. Selon Paz : « Esclavos, siervos y razas sometidas se presentan siempre recubiertos por una máscara,

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>17</sup> Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, *op. cit.*, p. 18, 27 et 130 : « pecado original ». C'est nous qui traduisons.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 21 et 117.

<sup>20</sup> Cf. *ibidem*, note 34, p. 21.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>24</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 208.

sonriente o adusta [...] Todas sus relaciones están envenenadas por el miedo y el recelo. Miedo al señor, recelo ante sus iguales »<sup>25</sup>. La crainte servile de l'indien transparaît, dans le contexte équatorien de *El chulla Romero y Flores*, à travers l'attitude timorée de *mama Domitila*, la mère du *chulla*, désignée avec mépris par Doña Francisca comme « india del servicio doméstico »<sup>26</sup>, en opposition avec la hautaine assurance de Miguel Romero y Flores, descendant ruiné de la noblesse espagnole, ce qui lui vaut le sarcastique surnom de *Pobreza y Majestad*. Le *chulla* hérite de sa mère l'obséquiosité dont il fait preuve à l'égard des représentants de la haute société quitenienne, comme Doña Francisca, tandis qu'il hérite de son père la morgue qu'il manifeste envers le peuple *cholo* de Quito, en vertu des préjugés raciaux qu'il tire de son éblouissante ascendance espagnole :

[...] se escondía y barajaba el anhelo, la vergüenza, el odio, la bondad y los fracasos de un vecindario que iba desde el indio guangudo –cholo por el ambiente y las costumbres impuestas– hasta el señor de oficina –pequeño empleado público–, pasando por una tropa de gentes del servicio doméstico –cocineras, planchadoras y lavanderas de follones, con o sin zapatos, casadas o amancebadas–, por artesanos remendones, por guarichas –de soldado, de cabo, de sargento– por hembras de tuna y flete, por obreros sin destino fijo, por familias de baja renta y crecidas pretensiones.<sup>27</sup>

L'indien, presque totalement absent physiquement de l'espace urbain tel qu'Icaza le représente, objet d'une manifeste stratégie d'occultation, est néanmoins très présent dans les pensées et discours des personnages du roman, qui expriment à plusieurs reprises leur mépris pour l'élément indigène, qui fait pourtant partie intégrante de leur être. Rosario Santacruz associe ainsi l'indien à un mode de vie primitif, qu'elle assimile à la dépravation des mœurs. C'est pour cette raison qu'elle résiste aux tentatives de séduction du *chulla* lors de leurs premiers rendez-vous amoureux :

—Me parece tan pobre. Tan...

—¿Tan qué?

—Entre la hierba...

—Siempre la misma cosa.

—Como animales... Como cholos... Como indios... —se disculpó la mujer con dulzura que pretendía ahogar su rechazo.

« Como cholos... como indios... » repitió mentalmente Luis Alfonso —eco de vergonzoso reproche—, estirándose, cara al cielo, junto a ella.<sup>28</sup>

On trouve une formule similaire dans la bouche de l'un des voisins du couple de *chullas*, au moment où Rosario s'apprête à enfanter seule, sous la garde des policiers : « —No puede parir así no más, pes. Sólo los animales... Sólo las indias... Queremos

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>26</sup> Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 33.

ayudarle... Debemos ayudarle »<sup>29</sup>. Le rejet du monde indien se traduit, comme dans le précédent exemple, par le dégoût pour les mœurs les plus primaires, celles du monde animal. Et cela n'est pas un hasard si de fréquentes expressions imagées animalisent indiens, *cholos* et *chullas*, l'animal servant le plus souvent de comparant étant aussi le plus répugnant, puisqu'il s'agit du rat : « deslizándose como ratas en la sombra »<sup>30</sup> ; « Con nerviosismo y diligencia de rata »<sup>31</sup> ; « niño baboso, arrugado como rata tierna »<sup>32</sup>. Le malaise du *chulla* face aux coutumes indiennes est également perceptible lors de la veillée funèbre de Rosario, au moment où les voisins reproduisent de façon atavique les rites mortuaires indigènes :

Luis Alfonso, mirando en silencio, inmóvil al pie de la cama, sintió que sus entrañas se contraían en una maldición, balanceándose –a punto de naufragar– en el oleaje de los lamentos y de las lágrimas de las gentes comedidas. « Velorio. Velorio de indio », pensó.<sup>33</sup>

Le désir d'ascension sociale du *chulla*, qui le pousse à recourir au mensonge pour obtenir un poste au bureau du Contrôle Economique en se prétendant un lien de parenté avec le Grand Patron, trouve sa source dans le complexe racial qui étreint le personnage. Mais les mensonges du *chulla* ne sont pas seulement révélateurs de ses désirs d'ascension sociale ; ils le sont aussi de son désir de laver la tache originelle de son ascendant maternel. Le mensonge s'impose comme une attitude défensive qui n'équivaut pas seulement à une pratique individuelle mais aussi collective, jusqu'à prendre une dimension nationale. Dans *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz définit le mensonge de l'être mexicain comme « un juego trágico en el que arriesgamos parte de nuestro ser »<sup>34</sup>, dans la mesure où, ajoute-t-il : « Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser »<sup>35</sup>. Le personnage du *chulla* correspond à la définition que donne Paz du simulateur dans *El laberinto de la soledad*, puisqu'il apparaît au début du roman comme un homme « qui prétend être ce qu'il n'est pas »<sup>36</sup>. Comme le rappelle Paz, l'attitude du simulateur s'apparente à celle de l'acteur, qui peut jouer une multitude de rôles, plus divers les uns que les autres : « La simulación es una actividad parecida a la de los actores, y puede expresarse en tantas formas como personajes fingimos »<sup>37</sup>. Or, le *chulla* est acteur de sa propre vie, comme le soulignent les divers procédés théâtraux mis en œuvre par Icaza dans la mise en scène de son personnage dans le décor hybride

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 135. Un camarade de classe du *chulla* le traite par ailleurs de « Hijo de perra güiñachishca » (*ibidem*, p. 22) pour noter d'infamie son ascendant maternel indigène.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>34</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 176.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 176 : « El simulador pretende ser lo que no es ». C'est nous qui traduisons.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 178.

de la capitale équatorienne. Les fréquentes postures théâtrales du *chulla*, inspirées de l'attitude ostentatoire de son père, ont pour objectif de prendre l'ascendant sur ses interlocuteurs afin de les dominer, dans son « désir maladif d'être quelqu'un »<sup>38</sup> :

[...] el chulla en uso y abuso de su actitud de « patrón grande, su mercé » –herencia paternal–, devolvió el reto de la tropa de esbirros con mirada altiva y desafiante, donde todos pudieron leer: « ¿De qué se quejan? A mí no me joden así no más... Les aplasto »<sup>39</sup>.

Le *chulla* est à plusieurs reprises désigné comme un acteur en représentation, par exemple à la fin du chapitre IV, où le personnage s'enfonce « en la angustia del actor que ha concluido la ficción que le arrebató hasta la imprudencia de su propia desnudez »<sup>40</sup>. Le champ lexical du masque envahit le roman pour souligner l'inauthenticité du personnage histrion : « máscara de la disculpa babosa, inocente »<sup>41</sup> ; « rasgos de máscara de angustia y de súplica »<sup>42</sup> ; « disfraz de caballero usando botainas »<sup>43</sup> ; « disfraz de gran señor »<sup>44</sup> ; « disfraz de pariente del Gran Jefe »<sup>45</sup>...

## La dualité du métis équatorien

La vie quotidienne, amoureuse et professionnelle du *chulla* repose initialement sur une série de feintes sans cesse renouvelées, dans une société régie par la loi des apparences. Si Octavio Paz définit la mexicanité comme « una manera de no ser nosotros mismos, una reiterada manera de ser y vivir otra cosa »<sup>46</sup>, l'attitude du *chulla*, dans les deux premiers tiers du roman que nous étudions, tendrait à nous faire adopter la même définition de l'équatorianité.

Les oscillations du *chulla*, partagé entre ses racines indigènes et espagnoles, se traduisent littérairement par la principale innovation technique du roman, celle du « dialogue intérieur » entre *Pobreza y Majestad* et *mama Domitila*, pour reprendre le terme forgé par Icaza en opposition à celui de monologue intérieur :

No hay monólogo interior en Hispanoamérica sino diálogo interior porque nuestro espíritu todavía no está cuajado, no está hecho, no está completo. [...] En *El chulla* no sólo hay una parte técnica en que yo descubro ese diálogo interior (porque indudablemente, sin orgullo y sin modestia, yo sí

<sup>38</sup> Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, *op. cit.*, p. 18 : « enfermizo deseo de ser alguien ». C'est nous qui traduisons.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>46</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 315.

creo que es un pequeño acierto esto de haber hecho, en vez de monólogo interior, diálogo interior). A través de ese diálogo interior yo doy una solución al conflicto del chulla.<sup>47</sup>

Ce « dialogue intérieur » qui oppose les voix du géniteur espagnol et de la génitrice indienne du *chulla* témoigne de la volonté d'Icaza de trouver une solution esthétique adéquate à la représentation de la dualité caractéristique du personnage archétype du métis équatorien. Or, cette forme d'intériorisation de l'instance paternelle et maternelle n'est pas sans faire écho à l'un des passages du chapitre IV du *Laberinto de la soledad* où Paz établit une différence fondamentale entre la manière d'être des Mexicains et celle des autres peuples soumis :

Si no es posible identificar nuestro carácter con el de los grupos sometidos, tampoco lo es negar su parentesco. En ambas situaciones el individuo y el grupo luchan, simultáneamente y contradictoriamente, por ocultarse y revelarse. Mas una diferencia nos separa. Siervos, criados o razas víctimas de un poder extraño cualquiera (los negros norteamericanos, por ejemplo), entablan un combate con una realidad concreta. Nosotros, en cambio, luchamos con entidades imaginarias, vestigios del pasado o fantasmas engendrados por nosotros mismos. Esos fantasmas y vestigios son reales, al menos para nosotros. Su realidad es de un orden sutil y atroz, porque es una realidad fantasmagórica. Son intocables e invencibles, ya que no están fuera de nosotros sino en nosotros mismos.<sup>48</sup>

Le « dialogue intérieur » met en évidence ce que Jorge Icaza nomme « el desequilibrio psíquico del mundo espiritual cholo »<sup>49</sup>, qui se traduit par une attitude ambivalente, qu'Olga Caro n'hésite pas à qualifier de « comportement schizophrénique »<sup>50</sup> pour mettre l'accent sur le dédoublement de personnalité dont souffre le *chulla*, dédoublement qui transparaît bien dans cet extrait du roman :

Aquel diálogo que le acompañaba desde niño, irreconciliable, paradójico –presencia clara, definida, perenne de voces e impulsos– que le hundía en la desesperación y en la soledad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y que esconde lo que ama.<sup>51</sup>

Le *chulla* renie sa mère, à l'origine de son « péché originel », mais n'en est pas moins attiré par Rosario pour sa ressemblance avec *mama Domitila*<sup>52</sup>. Et s'il déteste son père pour sa similitude avec le conquérant espagnol, il tend malgré tout à imiter son attitude pour s'élever socialement. Les vêtements de *Pobreza y Majestad*, qui figurent en bonne place dans le musée des costumes nationaux de Contreras, avec leur redingote usée et leurs pantalons rapiécés, symbolisent néanmoins la déchéance sociale de Miguel Romero y Flores, au service de la représentation d'une image paternelle dégradée :

De pronto, el monólogo del dueño de casa tuvo que suspenderse al notar que el amigo había tropezado con la chistera verdosa y la levita raída de Majestad y Pobreza, donde él puso, para

<sup>47</sup> Jorge ICAZA, « Entrevista con Enrique Ojeda », in Enrique OJEDA, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991, p. 126.

<sup>48</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 210.

<sup>49</sup> Jorge ICAZA, in Claude COUFFON, « Conversación con Jorge Icaza », *op. cit.*, p. XX.

<sup>50</sup> Olga CARO, *Nouvelles de Jorge Icaza et études critiques*, Paris, « Littératures », 2004, p. 109.

<sup>51</sup> Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> Cf. *ibidem*, p. 29.

completar el disfraz, unos zapatos ridículos, unos pantalones remendados, un cuello de celuloide y un pañuelo sucio.<sup>53</sup>

La déchirure interne du personnage, paralysé par les contradictions qui l'habitent, incapable d'adopter une ligne de conduite qui lui soit propre, provient de l'impuissance dans laquelle il se trouve de réconcilier deux mondes antithétiques en conflit permanent, caractérisés l'un par l'orgueil paternel, l'autre par la soumission maternelle. Le *chulla* balance entre complexe de supériorité et complexe d'infériorité selon qu'il s'identifie à *Pobreza y Majestad* ou à *mama Domitila*. Le personnage incarne ainsi, comme l'affirme son créateur, « la fórmula dual que lucha en la conciencia de los hispanoamericanos »<sup>54</sup>. L'extrait qui suit en est particulièrement représentatif :

[...] Luis Alfonso se sintió desgarrado, exhibiendo sin pudor sus sombras tutelares, fétidas, deformes. Sobre todo la de mama Domitila. ¡Nooo! No podía con ella. La otra, a pesar de su pobreza, era noble. Es que... Recordó con amargura que ante el cinismo de la vieja cara de caballo de ajedrez le fue imposible su juego predilecto. No le dejó, no le dejaron, como de costumbre, ocultar lo rencoroso, lo turbio, lo sentimental, lo fatalista, lo quieto, lo humilde de su madre [...] bajo el disfraz de lo altivo, lo aventurero, lo inteligente, lo pomposo, lo fanático, lo cruel de su padre [...].<sup>55</sup>

## La falsification identitaire

La scène située dans la boutique de déguisements de Contreras est emblématique de la falsification identitaire qui affecte tous les secteurs de la société de Quito sous les effets des préjugés raciaux, que chacun exerce à l'encontre de son voisin, tout en étant lui-même la victime, ce qui conduit à un état d'aliénation généralisé se traduisant par l'obsession du paraître. La collection de costumes équatoriens de Contreras, telle une réserve d'accessoires, sert de révélateur aux artifices peuplant les coulisses du théâtre des apparences de la société quitenienne. L'énumération des costumes, féminins ou masculins, en association avec leur origine géographique, rurale ou urbaine, et le métier auquel ils se rapportent, fonctionne comme un récapitulatif des principaux types nationaux, au centre desquels trône le mannequin de la « chulla quiteña »<sup>56</sup>, dont les atours dévoilent la volonté de séduire par le soin apporté à sa toilette : « manta bien prendida enmarcando el rostro, ciñendo los senos, pollera forrada a las nalgas, bota de cordón »<sup>57</sup>. La désignation des costumes comme « [las] cáscaras que va dejando la leyenda y la historia [...]... Para cubrir a medias el vacío angustioso de las gentes que no se hallan en sí »<sup>58</sup> met en évidence la crise identitaire d'un peuple vidé de son essence, coupé de ses racines indigènes, occultées par la profusion de décos.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>54</sup> Jorge ICAZA, in Claude COUFFON, « Conversación con Jorge Icaza », *op. cit.*, p. XX.

<sup>55</sup> Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 37.

postiches, bijoux et colifichets : « condecoraciones, broches, cadenillas, monóculos, hilos de oro, botones, tules, brillos, flores, joyas »<sup>59</sup>. Cet épisode démontre la pertinence de la remarque de Teodosio Fernández, selon laquelle Jorge Icaza représente la société équatorienne comme une « interminable mascarade »<sup>60</sup> et tente de découvrir « cuanto se oculta bajo las apariencias, disfraces o mentiras: el vacío angustioso de un origen traumático »<sup>61</sup>. Les phrases suivantes, situées au début de la scène du bal des Ambassades, confirment cette interprétation : « Entre la realidad y la farsa hubo un momento [...] en el cual ellos se debatieron en el vacío. Su vacío »<sup>62</sup>.

L'énumération des costumes en location – « Dieciséis caballeros. Dos reinas. Cuatro estrellas de cine. Una princesa »<sup>63</sup> –, est significative des aspirations aristocratiques des clients de Contreras ainsi que de leur fascination pour l'univers illusoire du cinématographe. Le frac destiné au *chulla* est tout aussi révélateur des rêves de grandeur du personnage que de son attrait pour les modèles européens, comble de l'aliénation et de l'inauthenticité, comme le souligne ironiquement l'apposition antithétique de l'adjectif « auténtico » et du diminutif « chullita » dans cette réplique de Contreras :

–¿Y el mío? –insistió Romero y Flores?

–El suyo? Claro. Tiene razón. A usted le daremos un lord inglés.

–Un lord.

–Auténtico, chullita.<sup>64</sup>

La société quiténienne s'impose ainsi comme le règne des apparences, dans un univers falsifié où chacun est soumis à la tyrannie du paraître, d'où l'importance accordée à la tenue vestimentaire, tant en ce qui concerne les hommes que les femmes. La remarque de Rosario à sa mère, à l'occasion du bal des Ambassades, est révélatrice du désir de la *chulla* d'échapper par ses atours de princesse à sa condition métisse : « Una fiesta social... No podía salirme como una chola »<sup>65</sup>.

La scène du bal des Ambassades s'apparente à une farce sociale par la multitude de costumes, loués dans la boutique de Contreras, qui s'y trouvent réunis : « Son las ropa de Contreritas... Diez, veinte, treinta... Todos embutidos en su disfraz »<sup>66</sup>. Les personnages de la haute société invités à ce prestigieux bal font ainsi montre d'une

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>60</sup> Teodosio FERNÁNDEZ, « Introducción », in *Huasipungo*, édition de Teodosio Fernández, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas n° 274, 2003, p. 29 : « mascarada interminable ». C'est nous qui traduisons.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>62</sup> Jorge ICAZA, *El chulla Romero y Flores*, op. cit., p. 39.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 40.

élégance toute factice. Mais au terme de la fête, sous les effets de l'ébriété, les protagonistes, en dépit de leur costume d'apparat, finissent par se démasquer, montrant ainsi leur véritable visage. En effet, la crème de la société quiténienne, y compris le président de la République<sup>67</sup>, n'échappe pas au « péché originel » qui condamne le métis équatorien à la honte et à la culpabilité. Ce bal des apparences marque le point culminant de la représentation d'une société où règnent imposture et supercherie :

Poco a poco se ajaron los vestidos –en lo que tenían de disfraz y copia. Poco a poco se desprendieron, se desvirtuaron –broma del maldito licor–, por los pliegues de los tulles, de las sedas, de los encajes, del paño inglés. En inoportunidad de voces y giros olor a mondonguería, en estridencia de carcajadas, en tropicalismo de chistes y caricias libidinosas, surgió el fondo real de aquellas gentes chifladas de nobleza, mostrando sus narices, sus hocicos, sus orejas –chagras con plata, cholos medio blanquitos, indios amayorados. Rodaban por los rincones, por el suelo, sobre sillas y divanes [...] retazos de cáscaras, tiras de pellejos, a lo Louis XIX, a lo Pompadour, a lo hermoso Brümmel, a lo Napoleón, a lo Fouché, a lo Jorge Sand, a lo Greta Garbo, a lo Betty Davis, a lo Clark Gable y a lo decenas y decenas más de personajes de la cultura occidental y del cine norteamericano.<sup>68</sup>

## Vers la réunification de soi

Dans sa quête de l'identité, le *chulla* passe par un processus de métamorphose qui commence par sa rencontre avec Rosario et l'annonce de sa paternité, puis se nourrit de son désir de vengeance contre Doña Francisca, qui l'a cruellement humilié face à la haute société de Quito en révélant publiquement le secret de ses origines indiennes, faisant naître en lui un sentiment de rébellion qui devient le ferment de sa conversion : « Aplastar en cualquier forma y de cualquier manera a la vieja cara de caballo de ajedrez, al candidato a la Presidencia de la República, al coro burlón y omnipotente de lo “mejorcito” de la ciudad »<sup>69</sup>.

Poursuivi par la police, au prétexte d'une petite malversation, pour avoir osé vouloir révéler la fraude fiscale dont le candidat à la République de l'Équateur s'est rendu coupable, le *chulla* découvre la solidarité de classe lorsque ses voisins et voisines, *cholos* y *cholas* qu'auparavant il considérait socialement et racialement inférieurs à lui, lui viennent en aide dans sa fuite et assistent Rosario lors de son accouchement. Ce véritable chœur populaire de la ville de Quito reconnaît à part entière le *chulla* comme l'un des siens, non sans tendresse et admiration : « Nuestro chulla. ¡Nuestro chullita! »<sup>70</sup>. L'espace compartimenté à l'extrême de la maison de *mama Encarnita*, où logent Luis Alfonso Romero y Flores et Rosario Santacruz, s'ouvre alors progressivement, révélant successivement des passages insoupçonnés, comme autant

<sup>67</sup> Cf. *ibidem*, p. 41 : « [...] se erguía y se inclinaba con precisión matemática de marioneta la cabeza de su Excelencia. “Cuánta dignidad... Cuánto brillo... Cuántas condecoraciones... Es el mejor disfraz de la noche...” [...] ».

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 67.

d'issues de secours inespérées, restaurant la communication perdue et rompant la solitude du *chulla*, qui fait ainsi son entrée dans la communauté des « siens »<sup>71</sup> :

Instintivamente, Romero y Flores trató de incrustarse en las tablas que obstaculizaban su fuga. ¿Quién era capaz de ayudarle? Estaba solo. Solo. [...] Le acosaban como a fiera peligrosa, querían matarle. De pronto sintió que alguien abría a sus espaldas, con sabia cautela, con pulso de socorro, una rendija en la puerta. Alguien que... No estoy solo se dijo.<sup>72</sup>

La transfiguration du *chulla* s'achève après la mort de Rosario, au terme d'un itinéraire initiatique dans les bas-fonds de la ville de Quito, espace labyrinthique où sont relégués indiens et *cholos*, tels de véritables rebuts sociaux : « [...] gentes tendidas en el suelo, revolcándose en el lodo y en sus propios excrementos [...] cholos de queja animal y carcajada idiota, indios –acurrucados bajo el poncho– de llanto y sanjuanito de velorio »<sup>73</sup>. Les indiens « attrapés par la ville »<sup>74</sup>, réduits à l'état de mendicité, ne dénoncent pas la présence du *chulla* lorsqu'ils sont interrogés par les policiers, ce qui peut être interprété comme une marque de solidarité. Se dessine alors un monde à l'envers, où, sous les effets d'un processus de carnavalisation, les indiens et *cholos*, les prostituées et leurs clients qui assistent le *chulla* de façon désintéressée en viennent à incarner l'authenticité des valeurs humaines d'entraide et de générosité, alors que la classe dirigeante, auparavant si courtisée, est associée à l'infamie et à corruption, à l'hypocrisie et à l'abus de pouvoir, dans un total retournement : « Ellos... Los que conservan el chulla bien puesto e impuesto en su farsa política, en su dignidad administrativa, en su virtud cristiana, en la arquitectura de su gloria, en la apariencia de su nobleza »<sup>75</sup>. L'échange de vêtements avec Víctor Londoño<sup>76</sup> symbolise la mue du *chulla*, qui change d'essence en acceptant la part indienne de son être. Le saut dans le ravin au risque d'y perdre la vie<sup>77</sup> peut être interprété comme une mort symbolique donnant naissance à un nouvel homme, dont l'identité s'énonce pleinement : « Yo soy Romero y Flores »<sup>78</sup>. Un homme capable d'exprimer sa douleur avec sincérité, comme le fait le personnage confronté à la mère de Rosario après la mort de cette dernière : « [...] el mozo [...] buscó disculpa levantando la cabeza para exhibir su enorme dolor, sus lágrimas, su sacrificio »<sup>79</sup>. L'émotion nouvellement ressentie par le *chulla* face aux rites indigènes qu'auparavant il méprisait est d'autre part clairement explicitée : « Ante

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 86, 87, 88.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 123 : « [...] indios que atrapó la ciudad, pordioseros que degeneró la miseria, niños vagabundos –durmiendo a la puerta de una iglesia, al abrigo de un portal, entre costales de algún mercado al aire libre ». C'est nous qui traduisons.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>76</sup> Cf. *ibidem*, p. 131.

<sup>77</sup> Cf. *ibidem*, p. 126.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 138.

aquel clamor que tenía tono y queja de sanjuanito de velorio de indio, el chulla –meses antes hubiera provocado protesta teatral– no pudo guardar las lágrimas »<sup>80</sup>.

Le roman se clôt significativement sur un monologue intérieur, après la fusion des ombres intérieures du *chulla*, enfin réconciliées. Le choix de cette modalité littéraire montre que le « dialogue intérieur » n'a plus lieu de se manifester puisque Luis Alfonso Romero y Flores est parvenu à réunifier sa personnalité scindée et à conquérir l'équilibre psychique qui lui faisait défaut, en devenant capable de « amar y respetar por igual en el recuerdo a sus fantasmas ancestrales y a Rosario, defender a su hijo, interpretar a sus gentes »<sup>81</sup>, mots sur lesquels s'achève le roman, après le constat d'une liberté et d'une authenticité conquises grâce à l'expérience transformatrice de la douleur : « Dolor que rompió definitivamente las ataduras que aprisionaban su libertad y que llenó con algo auténtico lo que fue su vida vacía »<sup>82</sup>.

Jorge Icaza parvient à donner dans *El chulla Romero y Flores* toute sa complexité au thème du métissage équatorien, par la dimension humaine qui épaisse progressivement la personnalité du personnage éponyme du roman, à mesure que celui-ci prend conscience de sa dualité pour parvenir à la dépasser, au terme de son examen de conscience final. L'enjeu de cette quête est de devenir soi-même, ce qui équivaut, dans *El chulla Romero y Flores*, à la pleine acceptation de son identité métisse. La conception de l'indigénisme d'Icaza prend ici davantage d'ampleur, dans la mesure où l'auteur prête un intérêt tout particulier « al indio que va en nosotros »<sup>83</sup>, comme il le confie à Claude Couffon dans un entretien de 1961. La volonté manifeste de promouvoir le métis équatorien s'accompagne d'une stratégie de réhabilitation de l'indien qui passe par la mise en évidence des préjugés raciaux dont il est l'objet, afin de mieux les combattre. L'évolution du personnage vers la réduction des antagonismes qui scindent sa personnalité tend à démontrer la nécessité où se trouve le métis équatorien de reconnaître la part indienne de son être pour voir aboutir sa quête identitaire.

Les similitudes relevées entre *El laberinto de la soledad* et *El chulla Romero y Flores* laissent par ailleurs à penser que la question de l'identité métisse dépasse le cadre de la société mexicaine et équatorienne pour embrasser l'ensemble de l'Amérique hispanique. N'oublions pas que, dans un entretien accordé à Enrique Ojeda, Icaza affirme que le *chulla* Romero y Flores « tiene la psicología del hispanoamericano »<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>83</sup> Jorge ICAZA, *in* Claude COUFFON, « Conversación con Jorge Icaza », *op. cit.*, p. XIX.

<sup>84</sup> Jorge ICAZA, « Entrevista con Enrique Ojeda », *in* Enrique OJEDA, *op. cit.*, p. 126.

Nous remarquons néanmoins une différence essentielle entre l'essai d'Octavio Paz et le roman de Jorge Icaza. Si Paz affirme dans *El laberinto de la soledad* que « El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo »<sup>85</sup>, le *chulla* se définit au contraire comme métis à la fin du roman d'Icaza, assumant à part égale ses ascendants maternel et paternel. La quête du personnage aboutit à une synthèse réunificatrice, qui passe par l'expérience de la perte et du deuil. Le masque tombe à la fin du roman, découvrant le véritable visage du *chulla*, dévoilant l'homme dans sa nudité existentielle, aussi neuf que le fils qui vient de naître.

---

<sup>85</sup> Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 225.