

El precio de la palabra: la voz indígena en *Huasipungo* de Jorge Icaza

Kari SORIANO SALKJELSVIK
Universitetet i Bergen
Kari.Salkjelsvik@uib.no

RESUMEN

Este artículo propone una lectura de la novela de Jorge Icaza, *Huasipungo* (1934), que se enfoca en la manera en que en ella se construye la voz de los “huasipungueros”. El estudio muestra cómo el texto tiende a crear un espacio para la voz y el cuerpo de la comunidad nacional indígena. No obstante, descubre a su vez que, irónicamente, lo que presenciamos es cómo la población indígena es físicamente destruida justo en el momento en que aparece como hablante. Las ideas de Foucault acompañan este análisis, donde los cuerpos de los indígenas son estudiados en cuanto a su estética, su color, su olor y su higiene.

Palabras clave: *Huasipungo*, Jorge Icaza, lengua, quechua, voz, indígena, orden simbólico, identidad nacional.

The price of the word: the indigenous voice in *Huasipungo* by Jorge Icaza

ABSTRACT

This article proposes a reading of Jorge Icaza's novel *Huasipungo* (1934) that focuses on the manner in which the native voice of the “huasipungueros” is constructed. This is a novel that tends towards the creation of a space for the voice and the body of the native national community. Nevertheless, we discover that, ironically, it shows how the indigenous population is physically destroyed just when appearing as a speaker. Foucault's ideas closely accompany this analysis, where the bodies of the subordinate Indians are studied when it comes to beauty, color, odor, and hygiene.

Key words: *Huasipungo*, Jorge Icaza, language, Quechua, voice, indigenous, symbolic order, national identity.

El indígena sube al templo tambaleándose,
ebrio de sus sollozos como de un alcohol fuerte.
Se para frente a Dios a exprimir su miseria
y grita con un grito de animal acosado
y golpea entre sus puños su cabeza.
“La oración del indígena”, Rosario Castellanos.

Huasipungo (1934), de Jorge Icaza, no es solo una de las novelas ecuatorianas más famosas del siglo XX, sino que también se ha convertido probablemente en uno de los textos de denuncia indigenista más importantes de Hispanoamérica. Su impacto cultural e inmediato éxito editorial se debieron a que el texto realizó una crítica despiadada al abuso sistematizado que los terratenientes ecuatorianos realizaban respecto a los indígenas. En este contexto, Gustavo V. García subraya en su estudio la popularidad "enorme" de la novela y recuerda que ha sido traducida a 16 idiomas, que se ha visto adaptada como novela infantil¹ y que hoy en día siguen apareciendo nuevas ediciones de la misma por todo el mundo hispanico (36).² Pero la fuerza de la novela de Icaza va más allá de los números y resta además en que, a pesar de su tono paternalista, desde el momento de su publicación, logró crear un imaginario simbólico que pronto entró a participar en el debate nacional sobre la situación social de los indígenas ecuatorianos. En otras palabras, su denuncia influyó y dejó huella en el ámbito social y político de Ecuador.

Como es sabido, la trama de *Huasipungo*, de corte realista y social, examina la vida oprimida de un pueblo indígena de la sierra ecuatoriana que se encuentra dominado por Alfonso Pereira, un terrateniente ladino que hasta que no se vio en apuros económicos y con una hija soltera embarazada, no se había acercado por su hacienda. Con su texto, Icaza se acerca al problema de la alineación del indígena desde un punto de vista económico y denuncia su explotación al servicio de los intereses del ladino, cuya meta, entre otras, es construir una carretera que cruce su propiedad. Quizás por esta razón, la tradición crítico-literaria sobre la novela se ha preocupado principalmente por el aspecto ideológico del texto y por su esencia reivindicatoria de los derechos de los indígenas. En términos generales, las lecturas de este texto se pueden dividir, como veremos, en dos grupos. Por un lado se ha estudiado el valor antropológico del mismo. Desde este punto de vista, se le ha dado gran importancia a la manera en que reflejaba, o no, las costumbres de los indígenas ecuatorianos; a la vez que se han estudiado las expresiones los diálogos y expresiones que aparecen en la novela como si fueran un registro real del habla

¹ El propio Jorge Icaza realiza la adaptación para niños de su novela junto a Juan O'Trebor (1939). También con la colaboración de Icaza, Marco Ordoñez Andrade adapta la novela al teatro en 1969.

² A pesar del triunfo editorial que supuso esta novela, Icaza se quejaba a menudo de que en Ecuador no se podía vivir de la literatura. Manuel Corrales Pascual nos recuerda que en 1937 se vio por ello obligado a comprar una pequeña librería en Quito llamada "Agencia General de Publicaciones". Pero para finales de los años 50, Icaza ya era un autor consagrado y en el III Festival del Libro Latinoamericano celebrado en Lima en 1957, logró vender 50.000 ejemplares de *Huasipungo* en tan solo ocho días (Corrales Pascual: 41). Como ejemplo de la inagotable popularidad de este texto, podemos señalar que la Editorial Cátedra publicó esta novela en 2005 en su colección *Letras Hispánicas*.

nativa. Por otro lado, se ha debatido extensamente si el autor verdaderamente escribe un texto reivindicatorio de los derechos de los indígenas o no, criticando sobre todo el tono paternalista de la novela ya mencionado anteriormente.

El presente trabajo propone una lectura enfocada en la manera en que se construye la voz del indígena en la novela, no como trabajo de investigación lingüística, sino para descubrir que, bajo la aparente transparencia de *Huasipungo*, se revela un texto que tiende hacia la creación de un espacio para la voz y el cuerpo del indígena en la familia nacional, a pesar de que el ambiente que predomina en el texto sea lúgubre y depresivo, sin aparente proyección de futuro. Como veremos, en la novela se revelan dos movimientos paralelos y en principio contradictorios: por un lado, existe un proceso de desintegración del cuerpo del indígena que lo llevará hasta la muerte; por otro, se presencia la creación de un sujeto-indígena a través de un gesto de integración en el orden simbólico, en el lenguaje. De este modo, la novela de Icaza se convierte en algo más que mero panfleto de denuncia política y problematiza la relación entre sujeto y cuerpo. La novela rompe así la concepción tradicional que hace sinónimos el sujeto y el cuerpo, pues en *Huasipungo* se destruye al indígena físicamente justo en el momento en que aparece como hablante.

La presente lectura moviliza problemáticas relacionadas con la definición de la literatura indigenista, en tanto que entiende ésta como escritura siempre influida por la mano del que escribe. El autor indigenista traduce el discurso del indígena y, como José Carlos Mariátegui (1975) y señaló, nunca podrá representarlo fielmente. Es decir, el indígena no puede más que ser víctima de una recreación simbólica en este género literario. El resultado será por lo tanto siempre una objetivización y un distanciamiento del indígena como sujeto construido:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indígena. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indígenas estén en grado de producirla. (Mariátegui: 252)

La literatura indigenista se define así como un texto siempre mediatizado, lo que implica necesariamente la presencia de un agente que se sitúe fuera del mundo indígena, como observador que traduce lo que ve a un lenguaje descifrable para un lector no indígena. En otras palabras, el indigenismo siempre es una construcción de la cultura dominante del propio indígena que pretende reivindicar. En este tipo de texto el indígena en sí no significa, sino que adquiere significado por la distancia que se crea entre su cultura y la occidental. Aun así, hay que recordar que, como señaló Antonio Cornejo Polar (1982), la literatura indigenista es más que un movimiento literario definido por su temática. Para él se trataba de una expresión cuyas raíces provenían de lo que él llamó “el trauma de la conquista”. Es más, el

hecho de que esta literatura se hubiera definido por su deseo inagotable de representar al indígena hizo que irónicamente se convirtiera en un arma más del Estado moderno, que no podía hacerse cargo del indígena sin violentarlo, sin intentar capturarlo aunque solo fuera en palabras. En otras palabras, tanto para Mariátegui como para Cornejo Polar, el indigenismo es una literatura de mestizos, pues se trata inevitablemente de un ejercicio literario occidental que intenta controlar la cuestión indígena en términos literarios³. Y este argumento es importante, pues entiendo que Icaza es consciente del proceso de agresión que realiza hacia el indígena al insertarlo dentro del orden simbólico y que su novela es, entre otras cosas, un esfuerzo por narrar la historia de ese proceso de apropiación y violación.

Aun así, el proyecto del indigenismo, además hacer visible la explotación y interpelar por los derechos de los indígenas, fue también dar a conocer una cultura que se consideraba menudo olvidada y a la que era necesario acercarse para divulgar el aspecto social y multicultural de Latinoamérica en general. Dentro de este contexto es importante estudiar la manera en que los textos indigenistas se apropian del discurso del indígena para representarlo. No obstante, para los estudiosos de *Huasipungo* esta problemática parece haber quedado reducida a la identificación de una "auténtica" expresión quechua en el texto. Al efecto, Julio Rodríguez-Luis, en su libro *Hermenéutica y praxis del indigenismo*, opina que los diálogos entre personajes indígenas que aparecen en *Huasipungo* consiguen reflejar la verdadera habla indígena y son, por lo tanto, de gran valor antropológico (Rodríguez-Luis 90). De esta misma opinión es Enrique Ojeda, quien sostiene que en esta novela "Icaza tiene el raro mérito de haber integrado el lenguaje de la gente del pueblo al mundo de la expresión artística" (Ojeda: 30). Por ello resulta casi sorprendente que a menudo se elija uno de los fragmentos más poetizados de la novela para defender este supuesto valor antropológico en *Huasipungo*: el momento en que Andrés se dirige al cadáver de su joven mujer Cunshi en el velorio. En esta escena el habla de Andrés es, como ya he señalado, considerada fiel reproducción del quechua. Pero debemos observar que en este episodio, las palabras que el indígena pronuncia lleno de dolor se van desplegando en la página como un poema de ritmo regular, subrayado por la aparición de un estribillo que se repite ocho veces a lo largo del corto monólogo:

- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonitica, sha.
- Soliciticu dejándome, nu.

³ Para una discusión sobre continuidades del indigenismo, la literatura andina y la neoandina ver Manky (2007). Escajadillo (1994) presenta detallada- y claramente el desarrollo de la literatura indianista, indigenista y neoindigenista.

- ¿Quién ha de sembrar, pes, en huasipungo?
- ¿Quién ha de curar, pes, al guagua?
- Guagua soliciticu. Ayayay... Ayayay...
- Vamus cuger hierbita para cui.
- Vamus cuger leñita en munte.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonita, sha.
- ¿Quién ha de ver, pes, si gashinita está con güeybo?
- ¿Quién ha de prender, pes, fogún en noche fría?
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonita, sha. (151-152)⁴

El elemento fuertemente poético del pasaje hace que sea difícil mantener que se trata de un momento recopilador fiel del habla del indígena ecuatoriano. No cabe duda de que nos encontramos la construcción de un momento lírico en la novela, por lo que la búsqueda de un referente exterior al texto que confirme este supuesto trabajo antropológico se convierte en un proyecto imposible. Por otro lado, es importante destacar que esta representación por momentos onomatopéyica del habla del indígena intenta acercarse a la individualidad del sujeto representado, pero que lo hace asumiendo un modo diferente de hablar no solo en el vocabulario, sino también como sonido rítmico más ligado al cuerpo. De ahí que el lenguaje onomatopéyico sirva incluso para señalar el límite del conocimiento mismo sobre el runa, a quien se le abre un espacio literario muy frágil. El indígena no entra en la novela en el mismo nivel racional y epistemológico que el ladino, sino como sujeto con un lenguaje propio e ininteligible para el lector.⁵ Se puede argumentar que la inclusión de voces quechua en la novela sugiere la equiparación de esta lengua con el español: ambas apropiadas para la literatura, para la creación estética. La voluntad del texto parece así ser la de integrar —más que diferenciar y separar completamente— las lenguas indígenas en el contexto oficial ecuatoriano. En este sentido, el sujeto indígena se ubica en *Huasipungo* como expresión de una identidad, lengua y saber regional que se desea sumar al saber ladino y burgués que domina hasta el momento la expresión cultural del país. En torno a esta problemática, Kathleen N. March y Luis Martul Tobío mantienen que "Icaza se vale del quechua, o ciertos de sus rasgos, para intensificar la apariencia culturalmente degradada de sus indígenas. Estos causan la impresión de hablar deficientemente el

⁴ A lo largo de este texto todas las referencias a *Huasipungo* se referirán a la edición de Plaza & Janés de 1984 y aparecerán solo con el número de página entre paréntesis.

⁵ Cecilia Mafía Bustamante ya ha señalado que bastantes de las palabras quechuas que aparecen en la novela forman parte naturalizada del español de Ecuador, pero que no obstante hay otras muchas palabras que causan problemas de lectura incluso para el ecuatoriano (69).

idioma oficial de prestigio” (March y Martul: 174). En otras palabras, para estos autores *Huasipungo* está construyendo una alteridad lingüística con un propósito concreto y no reflejándola fielmente tal y como otros críticos habían mantenido.

Otro de los aspectos estudiados en esta novela es el relacionado con el texto entendido como un arma de denuncia política, en este caso de reivindicación de los derechos del indígena en Ecuador. Al efecto es necesario recordar que tal y como Ángel Rama señala, la literatura que en el siglo XX reclama la figura del indígena siempre se formula "bajo la forma de una demanda" (139). Es decir, cuando aparece la voz del indígena en un texto del siglo pasado, se hace para reivindicar a cierto sector malparado de la sociedad. La novela indigenista, y *Huasipungo* no es una excepción, ha sido a menudo leída desde esta perspectiva: entendida como arma de denuncia social.⁶

Icaza ha sido a la sazón considerado defensor indiscutible del indígena y sus derechos, por lo que incluso llegó a recibir en México el título oficial de "Defensor de los indígenas" (March y Martul: 177) y desde el punto de vista crítico-literario sus textos han sido a menudo leídos para confirmar o negar esta idea. Armando González-Pérez, por ejemplo, considera que la intención de Icaza es concienciar al lector de la explotación que sufren los indígenas. Para él, la novela es una constatación de la terrible situación que padecen y, limitándose a una lectura a nivel epidérmico del texto, mantiene que "*Huasipungo* is more a succession of repulsive naturalistic vigentes than a work in which the plot moves around well developed characters" (331). Para este crítico, la novela se reduce a una descripción de una realidad terrible y señala que la falta de personajes delineados claramente se debe a que de este modo el texto logra crear una comunidad de indígenas, en lugar de una historia sobre una persona o una anécdota en particular. Así, *Huasipungo* logra hacer un comentario sobre la escalofriante situación social de los indígenas ecuatorianos en general. En estas mismas líneas, Jean Franco señala incluso que la conciencia indígena no supera nunca el nivel animal y apunta que hasta el vocabulario de la novela "indica la naturaleza irracional del indígena cuyos actos son instintivos, ciegos, ratoniles" (214). Aunque para ella la novela se reduce a clichés ya conocidos sobre la situación de la indiada. Fernando Alegría también entiende esta novela como una protesta social y argumenta que la aproximación filosófica de *Huasipungo* tiene "un propósito de intensa crítica social y una ideología revolucionaria cercana al marxismo" (González-Pérez: 332). Enrique Ojeda se une a esta opinión y ve en Icaza al portavoz de la causa indígena,

⁶ El ya clásico estudio de Vetrano comienza precisamente subrayando esta función al mantener que la novela tiene como meta realizar "un detallado estudio de los aspectos sociales en un etapa relacionada con la existencia indígena, y, en un plano paralelo, (...) una investigación de los problemas psicológicos que asedian la vida del cholo, producto de la mezcla de razas" (11).

subrayando que la acción de la novela "se edifica sobre las líneas generales de la doctrina socialista" (24). Para estos autores el texto delata una situación intolerable e implícitamente demanda cambios en la sociedad, especialmente cambios relacionados con la distribución de la tierra y las estructuras de poder en el sector agrícola.

Esta postura es debatida por March y Martul, quienes se lanzan contracorriente al mantener que "Jorge Icaza nunca promueve la independencia del campesinado como clase o sujeto político" (178). Para ellos, el indígena es presentado de manera unilateral en la novela, por lo que no pueden considerar a Icaza un defensor incondicional del campesinado. No obstante, y a pesar de negar gran parte de la tradición crítica que define a Icaza como el gran bienhechor ecuatoriano de los indígenas, es importante subrayar que March y Martul repiten muchos de los parámetros de lectura que parecen normativos con *Huasipungo*: todos se centran en problemáticas relacionadas más o menos directamente con la intención del autor.

Otro de los elementos que no han pasado desapercibidos por la crítica ha sido la degeneración física por la que pasa el indígena en la novela. Esta ha sido interpretada como una manera más de subrayar la muerte simbólica del mismo en manos del sistema opresor. Por ejemplo, para Armando González-Pérez, la reducción de la existencia del indígena al nivel de instinto animal se debe a que Icaza no quiere filosofar sobre el sistema opresivo, solo presentarlo como tal (331). No obstante, si se relaciona el ambiente de decadencia física de la novela con la voz o la falta de voz del indígena en la misma observaremos que el tema adquiere una nueva dimensión.

Las primeras descripciones del indígena que aparecen en *Huasipungo* se centran en la deformidad de sus pies: "talones partidos, plantas callosas, dedos hinchados" (12). Esta primera descripción es significativa, pues además de presentar a un hombre desnaturalizado, el hecho de que sean los pies los que están destrozados indica una crítica indirecta a un sistema económico en el que los indígenas son los perdedores. En otro nivel simbólico, los pies heridos sugieren la falta de movilidad de toda una parte de la sociedad ecuatoriana. Seguidamente, en la novela este ser deforme por falta de calzado pasa a ocupar la función de un animal presente solo para ayudar al ladino a cruzar la ciénaga: una vez que los caballos no pueden seguir cargando a los hombres, los indígenas "presenta[n] humildemente sus espaldas para que los miembros de la familia Pereira pasen de las bestias a ellos" (14). Esta conversión del indígena en animal de carga —inferior incluso a las bestias— será el primer paso en el proceso de desvalorización del cuerpo del indígena que presenciamos en la novela.

Como Michel Foucault ha señalado en *Microfísica del poder*, el cuerpo ocupa un papel central a la hora de comprender la manera en que se sustentan y se construyen las diferentes ideologías de dominio. Como sabemos, para Foucault el siglo XX construyó una noción de cuerpo como lugar de placer y belleza, en el que se fijó la imagen del cuerpo sano y deseable —es decir, blanco, heterosexual y letrado—

como modelo de progreso (104). Peter Stallybrass y Allon White desarrollan esta idea y explican cómo la burguesía, con su aparato ideológico, se apropia simbólicamente del cuerpo del proletariado y hace de él un objeto indócil y asociado con lo grotesco. El cuerpo subalterno es entonces presentado como hediondo y sonoro, recordando constantemente su esencia animal. Este organismo animal contrasta fuertemente con el cuerpo sublime del burgués, que se identifica con las esculturas clásicas: "a sublimated body without smells, without coarse laughter, without organs" (93). Un cuerpo escultural íntimamente ligado al alcance de la ansiada modernidad y el desarrollo. La narración de la diferencia entre estos dos cuerpos posibilita un discurso que justifica la hegemonía del burgués sobre el proletario, poseedor de un cuerpo degradado e inferior, además de explicar y naturalizar el dominio sobre el mismo. Stallybrass y White subrayan, además, que la identificación del burgués con el cuerpo clásico "was far more than an aesthetic model. It structured, from the inside as it were, the characteristically 'high' discourses of philosophy, statecraft, theology and law, as well as literature" (22). El resultado es que la imagen de este cuerpo limpio, inodoro y perfecto se inscribe en toda una ideología dominante que niega, como ocurre en *Huasipungo*, cualquier valor al proletario —o indígena en este caso— por sí mismo.

Por otro lado, y durante el mismo episodio en el que se cruza el río antes mencionado, hay que subrayar que los indígenas marchan en silencio, incapaces de pronunciar frases completas. Andrés, que carga con Don Pablo, se limita a emitir algunas interjecciones en tono de queja. El narrador, no obstante, deja saber que "[e]n la mente de los indígenas [...] se hilvanaban y deshilvanaban ansias de necesidades inmediatas," aunque no manifestadas (16). Es decir, no es que no tenga nada que decir, sino que se mantiene en silencio. Andrés se destaca del resto de la indiada en que "rememoraba las enseñanzas del taita Chiliquinga" (17) para evitar hundirse en la ciénaga. El resultado es que el indígena se introduce en la novela como un animal deforme a la vez que silencioso. Además, se deja claro que posee un discurso que no es formulado con palabras y que poseen una herencia cultural exclusivamente indígena. Esta herencia es representada en este pasaje por los conocimientos sobre el terreno y las tácticas de supervivencia que el taita Chiliquinga le ha traspasado a Andrés. Pese a la posición de dominado en la que se encuentra el indígena, la novela cuestiona así el alcance absoluto del saber occidental, representado por el ladino en la novela. Sin este conocimiento indígena Don Pablo no hubiera podido cruzar el río, por lo que se apunta hacia la necesidad de legitimar ciertas identidades locales para transformar el espacio de poder en un proceso de intercambio cultural y cognoscitivo.

Si el cuerpo del indígena aparece degradado y brutalizado, el lugar donde vive se presenta en términos igualmente negativos. En el pueblo de Tomachi, donde se desarrolla principalmente la acción, las viviendas se ven rodeadas de "barro podrido, [y] agua turbia [...] donde los niños se ponen en cuatro para beber, donde se orinan los borrachos" (17-18). Si antes el indígena aparecía como bestia de carga,

ahora los niños se ven postrados como animales para beber agua contaminada. La imagen es cruel, la deshumanización del indígena extrema. Este poblado en proceso de descomposición física recibe a los viajeros, nos dice la novela, "con las manifestaciones epilépticas de los perros, con el murmullo bisbiseante de la charla quichua de las indias servicias, con el mugir de las vacas y los terneros" (22). El ambiente, por tanto, ha perdido casi toda cualidad humana y entre los ruidos de los animales la voz del indígena adquiere una característica animal que recuerda al sonido de una serpiente. La perspectiva narrativa en este pasaje es la del ladino, para quien la conversación de las mujeres se convierte en mero ruido ininteligible.

La novela continúa insistiendo en restarle valor al cuerpo del indígena y siguen dos escenas en las que las mujeres indígenas son tratadas como mercancía propiedad del patrón y comparadas directamente con las vacas. Se trata de los momentos en que los Pereira y el mayordomo Policarpio seleccionan entre las indígenas a una ama adecuada para criar al nieto del terrateniente. En dos ocasiones se repite el proceso. Durante la primera, Doña Blanca inspecciona a las mujeres hasta que encuentra una "que parecía robusta y limpia" (31). Una vez seleccionada, la indígena se ve separada de su hijo para ir a casa del patrón por lo que siente "una pena oculta y silenciosa por la suerte de su crío" (31). Cuando más tarde recibe la noticia de que éste ha muerto, "la india [...] no pudo pronunciar palabra -todo en su cuerpo se había vuelto rígido, estrangulado, inútil" (31). Evidentemente, la novela pronuncia una denuncia del abuso laboral al que se ve expuesta la indígena, abuso que le roba incluso su capacidad de amamantar a su hijo.⁷ Pero además, el texto recalca de nuevo la imposibilidad de encontrar una voz para la queja del indígena ante la injusticia.

Cuando Policarpio, esta vez solo, tiene que buscar una nueva nodriza para el nieto de Don Pablo se repite la escena de escrutinio y valoración del cuerpo de las indias. Pero esta vez segunda vez la degradación es más explícita e impactante. Las mujeres son interrumpidas cuando lavan ropa en el río y mientras sus hijos se encuentran junto a un matorral. De nuevo la descripción es desgarradora, los niños más mayores se alimentan de "comida fría y descompuesta," los pequeños liados en trapos hasta parecer momificados "para amortiguar el cólico, [...] para alcahuetar y esconder la escaldada piel de las piernas y de las nalgas -enrojecida hediondez de veinticuatro horas de orinas y excrementos guardados" (33-34). La novela insiste en la descomposición y en el deshecho al hablar del cuerpo del indígena, algo de lo que el lector se distancia y por lo que incluso podría sentir un rechazo profundo si no fuera por el elemento de denuncia social que sigue a esta descripción. El cuerpo

⁷ Existen pocos estudios sobre los personajes femeninos en la literatura indigenista. Ingela Johansson coincide en que en *Huasipungo* lo que destaca es la crudeza naturalista con que se retratan los indígenas (113). No obstante, para esta crítica Cunshi representa un pasado "idílico", un paraíso perdido que lee en la inocencia de la indígena.

de las mujeres adquiere valor en tanto que puede ser utilizado por el ladino. Policarpio busca a un ama "con tetas sanas como vaca extranjera," (35) y se dispone a escuchar a las indias. Las candidatas son comparadas con animales, pero esta inspección va a diferenciarse radicalmente de la anterior. Ahora las indias saben que la seleccionada recibirá buena alimentación en la casa de los amos, por lo que comienzan a exhibir sus pechos y a exprimirlos sacando leche de ellos con la esperanza de ser elegidas como amas. El cuerpo del indígena en exhibición se valoriza como otra mercancía más según la demanda del ladino. Y a pesar de ser un cuerpo defectuoso y en decadencia se convierte por momentos en el único objeto de valía que posee: fácilmente puesto a la venta, prostituido.

En *Huasipungo* se va trazando sistemáticamente una relación entre la destrucción del cuerpo indígena y la falta de voz capaz de formular queja o demanda ante la humillación y el sufrimiento: la explotación y el dolor se ven, ante todo, a través del cuerpo. El proceso de desintegración física del indígena se intensifica progresivamente según avanza la novela hasta culminar con la muerte en manos de las tropas del gobierno. No obstante, antes de desaparecer totalmente este cuerpo se verá principalmente atacado por tres elementos: los castigos impuestos por sus amos, la naturaleza y los alimentos que ingieren.

Con la llegada de Alfonso Pereira a Tomachi, la indiada se ve obligada a realizar trabajos forzados que en algunos casos serán mortíferos. Primero tendrán que faenar en un proyecto prácticamente imposible en el bosque y más tarde tendrán que construir la carretera a través de la ciénaga, ya que Don Alfonso Pereira ha decidido modernizar su hacienda para así incrementar su valor económico. Esta forma de explotación lleva a los indígenas a la total degradación en un espacio histórico y económico que los ignora. Si anteriormente eran comparados con animales, ahora aparecen como objetos propiedad de Don Alfonso, a quien no le importa sacrificarlos con tal de llevar a cabo sus planes:

... en realidad, no le interesaban tanto los indígenas como tales. Era la urgencia de terminar el camino, era la necesidad de cumplir compromisos de honor lo que le inquietaba. Diez o veinte longos, en realidad, no era mucho en su haber de muebles, enseres, semovientes [...] Para eso había pagado harta plata por los runas (101).

Los indígenas son comparados directamente con los muebles y cuando mueren ahogados en el pantano para intentar construir el camino, para Don Alfonso el incidente se reduce a una pérdida de capital invertido. De nuevo, la crítica hacia el abuso que los terratenientes hacían de los indígenas es franca. De modo simbólico, la minga termina con el derrumbe de una ladera y la muerte de tres indígenas y un muchacho.

A pesar de las vidas perdidas, la carretera se convierte en el orgullo de la comarca y le da al empresario fama de patriota, de hombre que hace de Ecuador un

lugar más civilizado. Esta nueva vía de acceso a la selva supone la inminente llegada del progreso a zonas hasta entonces inaccesibles, por lo que el evento aparece "en la prensa de todo el país" (111). Pero el narrador nos deja ver que de este importante momento en la historia de la modernización de Ecuador los indígenas resultan totalmente excluidos. En tono irónico nos señala:

¿Qué se hicieron de pronto los indígenas? Desaparecieron misteriosamente. Ni uno solo por ningún lado, en ninguna referencia. Bueno... Quizá su aspecto, su condición, no encajaban en la publicidad. O no se hallaron presentes en el momento de las fotografías. (111)

El indígena, como objeto subordinado, no tiene lugar dentro de la historia de los éxitos de la civilización. Es decir, es un cuerpo ausente, tachado. *Huasipungo* deja patente que en este discurso dominante la diferencia cultural no existe: el otro, el indígena, no se inscribe en él —es sencillamente borrado del mapa. El presente histórico ladino —el criollo, el occidental— se ve relacionado con el progreso económico, en cuyo discurso de exclusiones el cuerpo del indígena carece de agencia y por lo tanto su muerte pierde toda relevancia.

En *Huasipungo*, los indígenas deshumanizados y carentes de espacio discursivo no solo son víctimas del ladino, sino también del ámbito natural que los rodea. Cuando la carretera se termina y parece que va a haber un alivio en la explotación laboral del indígena por parte de sus amos, una creciente del río inunda los huasipungos y destroza sus mermadas propiedades. La crecida llega con un estruendo que se mezcla con los alaridos de los runas, haciéndolos inaudibles. De nuevo, la voz del indígena queda silenciada, esta vez por las fuerzas de la naturaleza. Los cadáveres de los indígenas se mezclan con los de los animales y lo único que queda es una desolación total. Como ya se ha mencionado anteriormente, Tomachi aparece desde el principio de la novela como un lugar en proceso de podredumbre y acosado por una lluvia opresiva que acentúa la idea de escasez y necesidad. En este ambiente el indígena se consume, parece no haber escapatoria, y de su sangre se alimentan "[l]os piojos, las pulgas y hasta las garrapatas" (42). Para subrayar lo opresivo y asfixiante del lugar, los elementos naturales aparecen a menudo personificados en la novela para unirse al ataque del medio. Por ejemplo, "[e]l viento paramero, helado y persistente [aparece] en remolino de abrazo y de mordisco" (90) del que nadie escapa. Aquí, "hasta la misma vida era una sorpresa" y de nuevo el huasipunguero no consigue expresar su dolor ni su queja más que "en susurro impreciso" (90). A esta situación precaria se unen la presencia de enfermedades que lo van consumiendo poco a poco: el paludismo y la tuberculosis, principalmente, son causas de innumerables diarreas y vómitos que desgastan los cuerpos ya frágiles por el trabajo.

El ambiente natural que se presenta en *Huasipungo* un espacio de condena, un infierno. En este sentido la novela subvierte la noción del indígena como buen

salvaje y adquiere referencias bíblicas. Recordemos que ya en el Génesis la autoridad de Dios sobre el ser humano está marcada por el castigo corporal. Cuando Adán y Eva son expulsados del paraíso Dios le dice a Eva: "Multiplicaré tus trabajos y miserias en tus preñeces; con dolor parirás los hijos [...]" y a Adán: "[...] maldita sea la tierra por tu causa: con grandes fatigas sacarás de ella el alimento, en todo discurso de tu vida. Espinas y abrojos te producirá [...]" (*Génesis* 3, 16-18). La autoridad divina se impone sobre el cuerpo, y Adán y Eva terminan siendo desterrados del jardín de edén. La diferencia en *Huasipungo* es que el indígena no ha desobedecido regla alguna para recibir el castigo corporal que se le impone. El cuerpo degradado, maloliente y moribundo del indígena rompe además, como hemos apuntado, con la idea del buen salvaje en completa integración con la naturaleza. El indígena aparece maltrecho, incómodo en un jardín que lo consume. El resultado es que se invierte un polo central en la mitología occidental: el indígena es en la novela presentado como un ser sin culpa, simplemente abandonado de Dios. Ante estas penurias, los mismos indígenas insisten en que este infierno es "Taita Dios castigandu" (138).

En este infierno simbólico que habitan los runas, encontramos que todas las referencias a la comida son de descomposición, por lo que el alimento se relaciona con la muerte en lugar de la regeneración. Ya se ha visto cómo los niños runas beben agua estancada y toman alimentos podridos. Además, durante la minga, los adultos reciben bebidas alcohólicas para que trabajen más y toleren mejor las largas jornadas y los castigos físicos. Se trata de un brebaje horrendo, en el que se incluye "buena dosis de agua, dulce prieto y orinas, carne podrida y zapatos viejos del marido para [su] rápida fermentación" (95-96). Esta bebida se convierte en un elemento más de control para el ladino durante la construcción de la carretera, ya que hace que los indígenas olviden el precario estado de su cuerpo y continúen trabajando: una manera más de aumentar la productividad.

Tras la inundación de los huasipungos, y una vez terminada la minga, el hambre asola la población indígena:

Por el valle y por la aldea el hambre -solapada e inclemente- flagelaba a las gentes de las casas, de las chozas y de los huasipungos. No era el hambre de los rebeldes [...] Era el hambre de los esclavos que se dejan matar saboreando la amargura de la impotencia. No era el hambre de los desocupados. Era el hambre que maldice en el trabajo agotador [...] Hambre en las tripas, en el estómago, en el corazón, en la garganta, en la saliva, en los dientes, en la lengua, en los labios, en los ojos, en los dedos. ¡Oh! Hambre que se desbordaba. (133-134)

Como podemos observar en este pasaje, el hambre supera las necesidades fisiológicas para adquirir un nivel universal: se trata de un hambre que acompaña al indígena hasta convertirse en parte de su naturaleza. En este contexto, la falta de alimento es un punto de no retorno en oposición al carácter reconstituyente de los

alimentos: el hambre concluye con la muerte, mientras que el alimento daría vida. A nivel simbólico la novela codifica el hambre como uno de los síntomas centrales de la injusticia que vive el indígena, a la vez viene a significar el decaimiento fisiológico del mismo, sin que haya escape posible. El hambre emerge personificada, con una voluntad destructiva que parece perseguir a los runas. Además, la palabra misma es siempre una referencia a la falta de comida es consecuencia del sistema económico y social de poder que la novela denuncia.

Recordemos, además, que la falta de alimento es tan extrema que lleva a los indígenas "en manada hambrienta" (134) a robar el buey podrido que don Alfonso hizo enterrar. Como aves de rapiña los huasipungueros van a alimentarse de lo que nadie quiere y terminan envenenándose. En un giro carnavalesco, el fruto prohibido de este paraíso en decadencia que habitan los indígenas causa la muerte de muchos, al literalmente desintegrarles el cuerpo en vómitos y diarreas. Los indígenas mueren aquí en "actitud uterina", lo que sugiere que su vida, encallada en la opresión, representa un estancamiento en el desarrollo de la comunidad (135). El ambiente natural de decadencia invade los cuerpos de los indígenas hasta llevarlos a una muerte en la que tal y como nacieron mueren, sin dejar ni marca registrada en la historia oficial, ni palabra que recopile sus experiencias.

Por otro lado, el tema de la representación del discurso indígena en *Huasipungo* va ligado íntimamente al personaje de Andrés. En la novela tanto los indígenas como los blancos son presentados con estereotipos: el indígena pobre y silencioso, el blanco cruel y con poder infinito. Pero entre esta masa, Andrés se diferencia del resto de los personajes porque sus acciones aparecen narradas detalladamente, aunque su temperamento no se delinea claramente en términos psicológicos. Por eso puede ser considerado el representante de todos los indígenas en la novela. En las primeras escenas en que aparece ya se ha visto que, a pesar de sufrir los abusos del amo, Andrés es incapaz de pronunciar queja alguna. Más tarde, cuando su mujer Cunshi es seleccionada como nodriza y se ve obligado a separarse de ella para ir a trabajar al bosque, queda inmóvil, "sin un gesto que [fuera] capaz de denunciar su amarga contrariedad" (38). No puede pronunciar palabra, pero su silencio no aparece vacío de sentido. Policarpio así lo entiende porque "su experiencia conocía el significado de aquel mutismo" (38). Por lo tanto, se puede argumentar que el mutismo en sí es un signo cuyo significado no es accesible para todos: hace referencia aun espacio exclusivamente indígena que no encuentra su formulación en español. Es decir, a pesar de que en la novela se recogen numerosos términos quechua, también se indica que hay un registro que escapa su traducción a términos literarios. El dolor de Andrés al tener que separarse de su mujer hace que "sentimientos, voces y anhelos se le anudar[a]n en el pecho" (39). El indígena tiene cosas que decir, sentimientos que expresar, pero no encuentra la forma de hacerlo.

En *Huasipungo* se advierte, de otro lado, que la paulatina pero imparabla destrucción del cuerpo del indígena corre paralela a una aumentada ambición por poner palabras a los deseos y pensamientos del mismo. El proceso comienza cuando

tras quedar lisiado por un accidente en el bosque, Andrés aborda una exploración de su propia voz:

elevándose unas veces sobre su pie sano, con los brazos en cruz como un espantapájaros, arrastrándose otras veces sobre el piso alto de la choza como un gusano, ejercitaba a toda hora sus mejores gritos, roncocos unos, agudos otros, largos los más. (56)

Que este momento coincida con la parcial deformación del cuerpo del indígena es de especial importancia, ya que establece las pautas de un mecanismo que rige toda la novela: a mayor decadencia corporal mayor es el deseo de utilizar la palabra. A partir de este momento y paulatinamente se va denotando en Andrés una necesidad cada vez más fuerte de formular su propio discurso. A pesar de que "[a]nte sus gentes podía decir todo," nada parece aliviar la sensación de opresión interna y externa que lo domina. Pero poco a poco comienza a oírse su voz y cuando tras robar una vaca es castigado a latigazos por su amo en el mismo lugar donde se marcan las reses, la tensión crece. En esta escena su hijo se lanza a defenderlo a mordiscos, por lo que es golpeado como un perro. Esta vez, el grito de Andrés se convierte en "leve susurro de lágrimas y mocos" (163), marcando de nuevo la dificultad que constituye darle forma a su queja. No obstante, en este caso se entiende la pena, no es un silencio absoluto como en ocasiones anteriores.

El momento culminante de la novela va a coincidir con la integración del indígena en el orden simbólico que ofrece la palabra y ocurre justo en el momento en que la indiada es expulsada de los huasipungos. La presión a la que se ven sometidos los indígenas proviene tanto del exterior como del interior. Por un lado, los soldados del gobierno los echan de sus casas y, por otro, sienten "una angustia asfixiante y temblorosa" (170) ante la imposibilidad de expresarse. Esta tensión se resuelve cuando Andrés finalmente logra formular el grito que resume y expresa todas las quejas hasta entonces no dichas: "Ñucanchic huasipungo". El momento de formulación de este grito, como ya se ha dicho, coincide con la rebelión de los indígenas que luchan por mantener sus huasipungos con Andrés como líder. Es decir, el grito del indígena nace de su propia derrota.

Es importante destacar en este contexto que la revuelta indígena se desarrolla en dos planos diferentes: uno físico y otro discursivo, la articulación del grito de los indígenas. Los soldados arrasan con los huasipungueros, por lo que en este nivel el ladino, representante de toda la cultura capitalista y occidental, gana una batalla, la física. Pero por otro lado, el grito del indígena toma forma y apunta hacia la posibilidad de un discurso propio para él. La presencia de estos dos planos es vital porque su contraposición hace posible la efectividad del tema de la revolución: si bien hay vidas que se pierden en la lucha, la expectativa de un cambio social y la transformación simbólica del indígena terminan justificando la pérdida. Este momento es central en la novela, más cuando se advierte que antes de comenzar su

grito —y por lo tanto antes de la revuelta— Andrés recuerda de nuevo las enseñanzas de Chilingua. De este modo, la palabra 'huasipungo' adquiere una dimensión histórico-cultural: pertenece a la herencia runa que le han llegado a Andrés a través de su maestro. Se trata de la historia del indígena, una historia que no se formula explícitamente en la novela, pero que ha estado siempre latente en los silencios y los gestos de los indígenas. Esta historia, elocuentemente, se hace presente como motor de la rebelión.

Los indígenas mueren. Pero por un momento la novela de Icaza propone que el indígena, el subordinado, tiene voz. Si bien la lengua quechua se poetiza a lo largo de la narración, el grito rebelde del final del texto parece abrir una puerta a la expresión cultural del indígena. La entrada en el orden simbólico dominante —aunque solo sea con un grito— sugiere al menos la posibilidad de que el indígena encuentre su posición dentro del sistema de poder haciéndolo en sus propios términos, con su propia voz:⁸ el grito de Andrés, como ya se ha dicho, subraya que existe una historia todavía inarticulada y que el discurso histórico del Ecuador ha insistido en omitir. Y el hecho de que Icaza no deje al indígena hablar más que con un grito sitúa al indígena justo en el momento de la inserción del indígena al orden discursivo dominante.

En *Huasipungo*, la decadencia física y la final irrupción de la voz indígena se combinan en una metáfora sobre la diferencia, sobre la imposibilidad de captar la voz del otro. Simultáneamente se subraya la necesidad de abrir un espacio en el que dicha voz se pueda llegar a formular. Al diferenciar entre sujeto y cuerpo, Icaza presenta al indígena, no por el carácter de los personajes sino por la posición que el mismo tiene en relación al discurso histórico y del poder. En otras palabras, *Huasipungo* abre un espacio entre el blanco y el indígena en el que este último adquiere una temporalidad que supera su frágil y efímero cuerpo. Con la posibilidad de una recuperación de la voz indígena, constantemente suprimida por el ladino, se facilita la representación de la diferencia cultural. No se trata, por lo tanto, de un intento por describir fielmente al indígena, sino de gesto lo define tanto por una práctica cultural en el presente como por un pasado histórico. La herencia cultural del indígena se introduce en el texto a través de las enseñanzas de Chilingua para abrir un lugar de inscripción e intervención indígena que solo adquiere significado en relación con el presente que intenta borrarlo.

⁸ Gayatri Chakrabarti Spivak (1999), en su ya clásico ensayo, había formulado la pregunta de si el subalterno podía hablar. Como todo sujeto que se encuentra fuera de nuestra educación discursiva, el indígena se ve incapaz de entrar en el discurso dominante del ladino. Para ella, cuando el subalterno habla, es precisamente porque ya ha dejado de ser subalterno. Pero en *Huasipungo* parece haber un pequeño momento de optimismo.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.

1986 *Sagrada Biblia*, Valencia, Editorial Alfredo Ortells.

CORNEJO POLAR, Antonio.

1982 “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

CORRALES PASCUAL, Manuel.

1983 “Estudio introductorio”, en *Huasipungo*. Quito: Libresa, pp. 7-42.

ESCAJADILLO, Tomás G.

1994 *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Editorial Edinumen.

FOUCAULT, Michel.

1992 *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

FRANCO, Jean.

1987 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel.

GARCÍA, Gustavo V.

2008 “Maíz, papas y carroña: la 'identidad' alimenticia del 'indígena' de *Huasipungo*”, *Neophilologus*, n° 92, pp. 35-48.

GONZÁLEZ PÉREZ, Armando.

1988 “Social Protest and Literary Merit in *Huasipungo* and *El mundo es ancho y ajeno*”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 38, pp. 329-338.

ICAZA, Jorge.

1979[1934] *Huasipungo*. Barcelona: Plaza y Janés.

ICAZA, Jorge y Juan O'TREBOR.

1963[1939] *Huasipungo. Obra adaptada para los niños*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

JOHANSSON, Ingela.

2012 “La nostalgia del pasado en la novela indigenista. Un estudio de los personajes femeninos indígenas de *Raza de bronce*, *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno*”, *Contexto (Segunda etapa)*, vol. 16, n° 18, pp. 103-122.

MARCH, Kathleen N. y Luis MARTUL TOBÍO.

1983 “Las sorpresas del virtuoso compromiso: el indigenismo de Jorge Icaza”, *Ideologies and Literature*, vol. 4, n° 17, septiembre-octubre, pp. 163-180.

MARIÁTEGUI, José Carlos.

1975 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Grijalbo.

- MANKI, Omar.
 2007 “La lucha por nominar: los significados de ‘lo andino’ en la narrativa peruana contemporánea”, *Debates en Sociología*, n° 32, pp. 91-108.
- MAFLA BUSTAMANTE, Cecilia.
 2004 *Arí –Sí –Yes. Análisis lingüístico y evaluación de las traducciones de Huasipungo al inglés*. Quito: Abya Yala.
- OJEDA, Enrique.
 1961 *Cuatro obras de Jorge Icaza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ORDOÑEZ ANDRADE, Marco y Jorge ICAZA.
 1969 *Huasipungo. Versión teatral de la novela de Jorge Icaza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- RAMA, Ángel.
 1982 *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio.
 1980 *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México: FCE.
- SAINZ DE LOS TERRENOS, Miguel.
 1984 “Funciones narrativas en la narrativa indigenista”, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 13, pp. 57-67.
- SILVERMAN, Kaja.
 1983 *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakrabarti.
 1999 *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- STALLYBRASS, Peter and Allon WHITE.
 1986 *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- VETRANO, Anthony J.
 1974 *La problemática psico-social y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza*. Miami: Ediciones Universal.