

## *El último testimonio novelístico de Jorge Icaza*

### AUTOBIOGRAFISMO DE LA TRILOGÍA «ATRAPADOS»

El denso *corpus* narrativo de Jorge Icaza se cierra irreversiblemente, con su fallecimiento, en octubre de 1978. Su novelística, iniciada con el impacto de *Huasipungo* (1934), exploración testimonial de una comunidad campesina, se desplaza a la ciudad con el volumen *En las calles*; se convierte en conflictividad entre indios y blancos en *Cholos* (1937), en la dureza laboral de los «longos» de *Media vida deslumbrados* (1942); es un testimonio de situaciones de humillación e injusticia en *Huayrapamushcas* (1948) y *El chulla Romero Flores* (1958). Y se cierra con la trilogía *Atrapados*, publicada en 1972.

Icaza considera este último ciclo novelístico como un «tríptico», formado por tres «cuadros» que se desarrollan en cada uno de los tres volúmenes: I, *El juramento*; II, *En la ficción*, y III, *En la realidad*<sup>1</sup>.

El título de la trilogía icaciana responde al del relato enmarcado en el segundo volumen, elaborado por el agente-narrador, en contrapunto con su actividad teatral y las relaciones con Beatricita. Pero la dimensión de *Atrapados* es múltiple. Están atrapados los cholos, la servidumbre de los latifundios, los burócratas de la ciudad, los políticos de la oposición, los actores y escritores que buscan el triunfo. Están atrapados, sobre todo, los campesinos vengadores del páramo, los vecinos atemorizados de Parcayaco: «Atrapados por las garras de los propietarios de la tierra.» La misma interrogación del ministro confirma el valor polisémico de la situación del hombre ecuatoriano:

---

<sup>1</sup> Buenos Aires, Editorial Losada, 1972.

«¿Y quién no está atrapado por lo que es y representa dentro de un sistema?»<sup>2</sup>.

Veremos cómo toda la intención del innominado agente-narrador de las tres novelas, al proclamar la verdad, al denunciar las situaciones de marginación, de injusticia, fracasan. Pero indudablemente la trilogía queda en el *corpus* narrativo de Jorge Icaza, como un ejemplo más de literatura de la provocación, interpretada por Hans Robert Jauss<sup>3</sup>.

El testimonio del autor, sus denuncias del crimen, de la injusticia, de la represión por la fuerza fracasan ante la administración oficial, pero en la última página proclama su decisión de volver a la palestra. Esta postura final nos recuerda el reconocimiento, en 1959, del fracaso de la operatividad regeneradora de *Huasipungo*:

«Tenía ilusión de que *Huasipungo*, con su protesta tremenda, contribuya a redimir al huasipunguero. A hacerle conocer en su dolor, en su soledad, en su desesperanza. El indio en el Ecuador sigue en la misma situación. *Huasipungo* tiene una actualidad absoluta ahora mismo... Es mi gran éxito literario, pero es también mi gran amargura, algo así como el fracaso de una ilusión»<sup>4</sup>.

Debemos adelantar que *Atrapados* renueva radicalmente los procedimientos expresivos y técnicos de *Huasipungo*, pero la problemática social del mundo campesino está enfocada de la misma «manera franca y sincera».

El autobiografismo del «tríptico» novelístico es indudable. El agente-narrador, *alter ego* del escritor, reconstruye las vivas experiencias personales. También Jorge Icaza vive de niño en un latifundio y su familia es expulsada de la hacienda. Su padre, enrolado en el partido liberal-radical, prosélito de la ideología de Eloy Alfaro, es del modelo de don Alejandro Grijalva. Hacia 1924, el futuro escritor se matricula en la Universidad Central de Quito; tiene que abandonar los estudios por la crisis económica familiar y entra en la bohemia quiteña. Desde 1928 ingresa en la farándula y recorre varias zonas del país como actor; sus amores con Laura, la dama joven, pueden relacionarse directamente con su matrimonio real con una actriz de la compañía<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> *En la realidad*, p. 198.

<sup>3</sup> *La literatura de la provocación*, Barcelona, Ed. Península, 1976.

<sup>4</sup> «Diez minutos con Jorge Icaza», en *Clarín*, Buenos Aires, 26 de julio de 1959.

<sup>5</sup> Vid. J. EUGENIO GARRO, *Jorge Icaza. Vida y obra. Bibliografía, Antología*, Hispanic Institute of the U. S., 1947.

Está clara, además, la superposición de la actividad teatral de Icaza con la aventura de los estrenos del actante en el segundo volumen de la trilogía; coinciden las piezas representadas: *El intruso* (1929), *La comedia sin nombre* (1930), *Flagelo* (1936), reproducido totalmente en la novela <sup>6</sup>.

Por otro lado, las interferencias entre el escritor y el narrador de la ficción son frecuentes. En cierta secuencia de *El juramento* nos ofrece esta síntesis de la fabulación y de la realidad observada, vivida:

«Lo imprevisto y lo mágico de héroes y de aventuras en mi fantasía —leyendas de la abuela, cuentos de las güñachishshcas—, al mezclarse con lo que oí aquella noche, tomaron la expresión y el carácter de las gentes que me rodeaban —patrones del campo y de la ciudad, indios huasipungueros, cholos humildes y amadorados, chullas de barrio, beatas chismosas, frailes en privilegio de falsa santidad, militares bravucones, burócratas arribistas— y del paisaje que conocía desde siempre —cerros, páramos, barrancos, manigua, pantanos, bosques, pueblos cholos y montubios—» <sup>7</sup>.

No faltan las alusiones a textos del autor, a sus desordenadas lecturas juveniles: Barbusse, Huysmans, Ducasse, Baudelaire, Wilde, Zola, Valle-Inclán, el teatro de Benavente... <sup>8</sup>. Y la identidad del agente-narrador con Icaza está claramente señalada en la página 115 de *En la realidad*. La audacia del actante con la chola, frenada por la presencia de la niña, enlaza y contrasta con una situación novelística que indudablemente corresponde a *Huasipungo*:

«Por rara paradoja, en la ficción, varios años atrás, describí, duro y pornográfico, el atropello sexual de un latifundista y de un fraile... a una chola, la cual, «al cubrir sus desnudeces, bajándose los foliones, arreglándose la blusa, y notar que desde un rincón velado por la penumbra el menor de sus hijos había estado observando la escena con ojos de asombro doloroso, sintió una vergüenza más profunda que el posible remordimiento...» <sup>9</sup>.

#### ESTRUCTURACIÓN NARRATIVA

La trilogía *Atrapados*, «tríptico» dividido en los tres cuadros ya señalados, está protagonizada por el mismo agente-narrador. La fabu-

<sup>6</sup> *En la ficción*, pp. 36-55. Edición de *Flagelo*, Quito, Imp. Nacional, 1936.

<sup>7</sup> *El juramento*, p. 60.

<sup>8</sup> Vid. *El juramento*, pp. 110-111.

<sup>9</sup> *En la realidad*, pp. 118-119.

lación arranca del hito temporal en que el actante lee el oficio de cancelación, de cese de su empleo. La situación intensificada, final de una sucesión de fracasos, de un «girar de tiovivo», provoca la múltiple reconstrucción del pasado:

«Al olvidar la realidad en torno —vida en paréntesis, fondo al caer en el pasado, infancia llena de sombras perdurables desde su perfil borroso—, canalicé el desangre del recuerdo por la línea incommensurable del relato —gritar lo inconfesable, romper la represión—, para decir algo de lo visto —gentes grises en contraste con un paisaje de lumínicos colores—, de lo sentido —opiniones, preferencias y rechazos en desequilibrio íntimo—, de lo palpado —formas purulentas de miseria y de dolor—, de lo oído —diálogo constante e insuperado de voces atávicas—»<sup>10</sup>.

La canalización del «desangre del recuerdo» es muy distinta de la ruptura de la secuencia temporal tan activa en novelas hispanoamericanas, como *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. La progresión narrativa avanza desde la niñez hasta enlazar con el conflicto de la cesantía del agente-relator.

La reconstrucción de la existencia del actante se realiza en forma ordenada, en alineamiento cronológico. Se inicia en la segunda secuencia del primer volumen, *El juramento*, con el salto al lejano momento infantil de la expulsión de la hacienda del tío Enrique.

Desde la óptica del actante-narrador, los objetos, los rasgos de los protagonistas, la indumentaria, los movimientos se captan con visor casi fotográfico, a veces próximo al objetalismo francés. La acción «se repite mecánica y la foto se torna film»<sup>11</sup>. El enfoque se dinamiza en el duro viaje por los caminos montaraces y en el trayecto en tren hasta Quito. Mientras que para la reconstrucción del mundo urbano quiteño se emplea el procedimiento de *zoom* cinematográfico, con la actualización en primer plano de las distintas situaciones.

En la primera parte de *El juramento*, el narrador refleja su existencia quiteña, dentro de la conflictividad socioeconómica de la familia y las tensiones políticas. Pero la objetivización de las sucesivas secuencias se interrumpen con chispazos de la corriente de la conciencia, con recortados monólogos dislocados que fluyen del subconsciente, que manifiestan el inconformismo y la obsesiva idea de venganza.

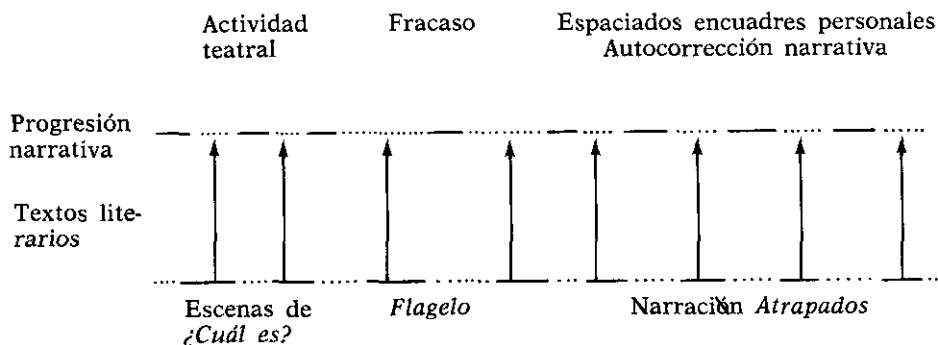
<sup>10</sup> *El juramento*, p. 7.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 8.

La muerte del padrastro y de la madre rompen la convivencia familiar, cierran la etapa estudiantil. La nueva etapa de la andadura narrativa se dinamiza con la actividad en la compañía teatral, con el conflictivo enamoramiento de Laura, con el amancebamiento con Beatriz.

La materia literaria es más compleja en el segundo volumen, se estructura en forma distinta. El protagonismo directo queda limitado a secuencias de la existencia cotidiana y a la doble función literaria de los estrenos teatrales y la elaboración de un largo relato testimonial. El actante dirige la representación, rectifica los indicadores de la acción; refleja el «ambiente tenebroso de la sala», roto por las voces de los actores... Pero su presencia en primer plano se interrumpe con la introducción de escenas teatrales, con la transcripción de retazos de críticas positivas o negativas publicadas en los periódicos, con monólogos interiores fragmentados. Así, en todo el primer tercio del segundo volumen, Icaza se sirve del procedimiento de *collage*.

El predominio de textos literarios enmarcados está indicado por el mismo título del volumen: *En la ficción*. Al engarce de escenas teatrales y la reproducción del texto completo de la comedia *Flagelo* se añade, desde la página 69 hasta el final, la larga narración *Atrapados*. En realidad, la progresión narrativa del actante sólo reaparece en primer plano en algunas ocasiones, brevemente, entre los textos literarios enmarcados. La estructuración del volumen corresponde, aproximadamente, a esta representación gráfica:



El texto de *Atrapados* se va elaborando lentamente por el agente-narrador de la trilogía, en contrapunto con su existencia cotidiana; interrumpe la escritura con reflexiones, correcciones, cambios de planteamiento. Vacila con frecuencia; desecha ciertas soluciones; autoanaliza las pasiones. A veces, se muestra satisfecho de los aciertos o desaprueba determinados comportamientos. En las actitudes de los terratenientes se le revelan las condiciones del poder cholo. Por momentos anima el relato con el deseo de que algunos personajes alcancen la victoria que a él le fue esquiva.

De la mezcla de la fabulación y la realidad van surgiendo las bases de una teoría novelística que nos hace pensar en *Cómo se hace una novela* (1927), de Miguel de Unamuno. Se relaciona también con Unamuno la rebeldía de los actantes; su salto fuera del cerco narrativo, en varios momentos, para dialogar, para interpelar a su creador, para oponerse a su destino, nos recuerda la rebeldía de Augusto Pérez, en *Niebla* (1916). Veamos un ejemplo:

Traté de borrar lo escrito. Desde la ficción se desprendió la sombra de Cristóbal —mágica altanería a mi lado— y me dijo —tono de latigazo en el rostro—:

—No puede hacer usted lo que le dé la gana. ¿Entiende?

—Me da la gana... —repetí tratando de dominar a la intrusa presencia que me hablaba.

—El único que sabe lo que debe hacer y decir soy yo.

—Ji... Ji... Ji...

—Absurdo que un cómico pueda pensar y sentir como un señor.

—También yo soy un...

—Batallando en la miseria, en el odio.

—Mis antepasados...

—Venganza estúpida. Quiere destruirnos como ellos se destruyeron y degeneraron.

—Seguro.

—Imposible. Usted mismo nos salvó metiéndonos en el gran círculo de la alta burocracia diplomática... En eso, como en todo, la herencia... Mi abuelo, mi padre, yo...

—Y Teodoro... —continué burlón.

—Tendrá que ocupar su puesto de amo de...

—La cárcel —interrumpí victorioso.

—Nunca —concluyó altanera la voz mágica al desaparecer atropellada por la inoportuna intervención de Beatriz —infatigable pesquisista sobre mi trabajo—:

—¿Qué te pasa? Estás hablando solo. Esos papeles improductivos te enloquecerán.

—No estoy solo —respondí; cínica pirueta para superar al rubor<sup>12</sup>.

El tercer volumen se abre con un texto de estructura teatral, con el título de la novela, *En la realidad*, centrado en la resonancia de la muerte de Josefina Lucero de Guamán, quemada viva. Del suceso del

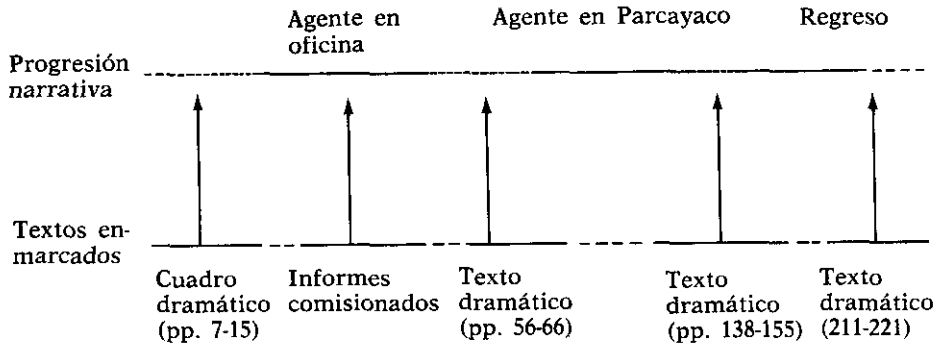
<sup>12</sup> *En la ficción*, p. 79.

cuadro dramático deriva la nueva etapa del protagonismo del agente-narrador.

El suceso de Parcayaco se ofrece con un enfoque múltiple: el diálogo con Ruperto y su relato literaturizado, leído por el actante con los consiguientes comentarios; el informe de Vivanco, también releído y transcrito en fragmentos, y, por último, la expedición a la zona de los hechos del protagonista central de la trilogía.

La autonarración del viaje y la estancia en la zona de Parcayaco, con un enfoque objetivo, explora las condiciones de existencia, la *conflictividad del mundo rural*; por el procedimiento de hábiles interrogatorios reconstruye la situación límite de violencia del pasado inmediato.

Toda la acción del volumen tercero se centra, por lo tanto, en el mismo problema. Pero su progresión narrativa, además del enfoque múltiple, se interrumpe con la intercalación de cuatro textos de estructura teatral. Podemos representar gráficamente su ordenación:



#### EL MONÓLOGO INTERIOR.

La progresión narrativa, la autonarración del actante e incluso los textos literarios enmarcados están constantemente interferidos por chispazos de monólogo interior. Los numerosos retazos monológicos fluyen de la conciencia, o del subconsciente, se ajustan a la técnica de los monólogos puros<sup>13</sup>. Tienen verdadera funcionalidad a lo largo de la acción: son la voz de la conciencia del actante; reflejan su estado emocional; mantienen viva la idea de la venganza; claman contra el orgullo y la violencia de los gamonales; representan la oposición a la realidad «a través de los personajes de ficción».

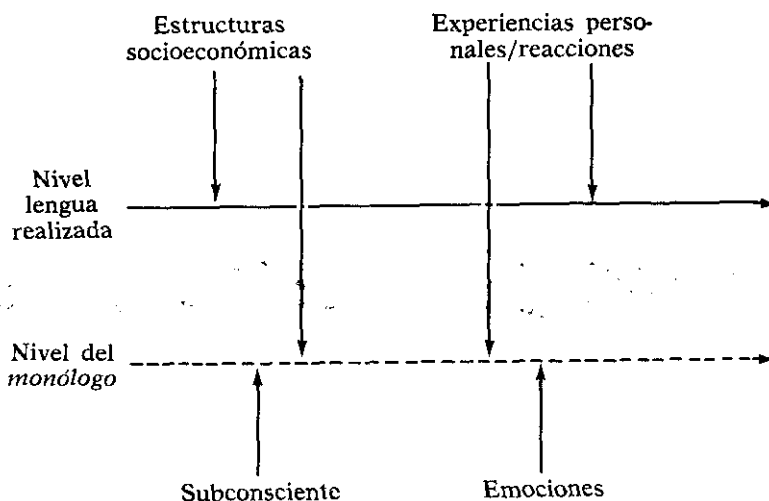
A veces, enlazan con el pasado o se anticipan al futuro. Cuando el agente reconsidera la decisión del cholero de reclamar justicia ante

<sup>13</sup> Para una teoría del monólogo interior, cf. mi libro *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967.

el Ministro, a través de la conciencia fluye la posibilidad de una solución de violencia:

«Matar al maldito, pes...»  
 «Imposible por ahora...»  
 «Bajo la furia de los machetes, de las palas, de los cuchillos, de las hachas, de los garrotes, de las piedras, pes...»  
 «El Ministro se parece a ellos. Puede ser el mismo...»  
 «Mejor, pes...»  
 «Sostiene como un titán. Da los ascensos como un Dios...»  
 «Entonces era sólo por eso, pes...»  
 «¿Qué más?»  
 «Nosotros, pes...»  
 «Oooh...»  
 «Quemaremos el caserío y echaremos las cenizas al viento. pes...»<sup>14</sup>.

Es necesario diferenciar la formulación del relato autobiográfico y de los textos literarios enmarcados y la de los monólogos. Las estructuras socioeconómicas urbanas y rurales, las propias experiencias, las reacciones personales actúan directamente sobre el nivel de lengua realizada y, al mismo tiempo, influyen en el nivel del monólogo interior; pero éste está, además, condicionado por el subconsciente, por las emociones:



<sup>14</sup> En la ficción, p. 241.



El monólogo personal entra en la larga narración *Atrapados*, enmarcada en el segundo volumen, en forma de reflexiones sobre la situación social y de correcciones mentales al planteamiento de las situaciones de la ficción. A lo largo de la autobiografía, el actante se desdobra con frecuencia. Puede ser un buen ejemplo el diálogo vivo con Clorinda Restrepo; debajo del nivel conversacional subyacen las interpelaciones que fluyen en su mente antes de toda articulación:

- «Abusando que éramos chagras campesinos, pes.»
- No.
- «Engañosa sinceridad.»
- Fui franco.
- «¿Entonces qué pasó, pes?»
- No sé.
- «Ahora se hace el pendejo.»
- Me hicieron.
- «O le traicionó el chulla presumido y mentiroso que arrastra.»
- Quizás.
- «Claro, pes.»
- Pero, no. Me traicionaron.
- «¿Quiénes?»
- Ellos.
- «Como decir nadie.»
- Su sistema funciona solo.
- «Solo.»
- Imperturbable.
- «Imperturbable.»
- Poderoso.
- «Poderoso.»
- No pude.
- «Nos dijo...»
- Decir...
- «Mucho.»
- Lo que creía...
- «Juro también, pes»<sup>15</sup>.

#### NIVELES DE LENGUA

Para un análisis efectivo de *Atrapados* sería necesario desarrollar los distintos niveles de los planos de la expresión, el contenido y la

<sup>15</sup> En la realidad, p. 208.

técnica. No podemos olvidar la doble situación contextual del organismo emisor y el organismo receptor. Jorge Icaza se sirve, en el sistema primario del discurso, de las estructuras fónicas, léxicas, morfosintácticas, y mediante los estímulos verbales, semiotiza el discurso, lo convierte en texto narrativo, con procedimientos singulares de enunciación.

Dentro del campo de las macroestructuras juega con los agentes, acciones, estados, procesos, para la estructuración narrativa, para conseguir descripciones, comportamiento de los protagonistas, niveles espaciales y temporales<sup>16</sup>.

No podemos centrarnos en el análisis de los contenidos sin previas referencias a los niveles lingüísticos que le sirven de soporte. En primer lugar, el novelista ecuatoriano crea un agente-narrador al que le cede la palabra. Pero este *alter ego* se sirve de distintos procedimientos para transmitir al lector sus mensajes: la progresión narrativa autobiográfica, los textos de estructura teatral, la narración enmarcada, la fluencia dislocada del subconsciente...

El nivel de lengua culta predomina en las descripciones, en la narración, en las acotaciones de las escenas. En estas formas de elocución predominan las denotaciones que configuran el dintorno. Podemos establecer como ejemplos cuatro selecciones pertenecientes a otros tantos campos: humano, indumentaria y utensilios, alimentación y bebidas y medio geográfico, con nombres topográficos, de fauna y de flora:

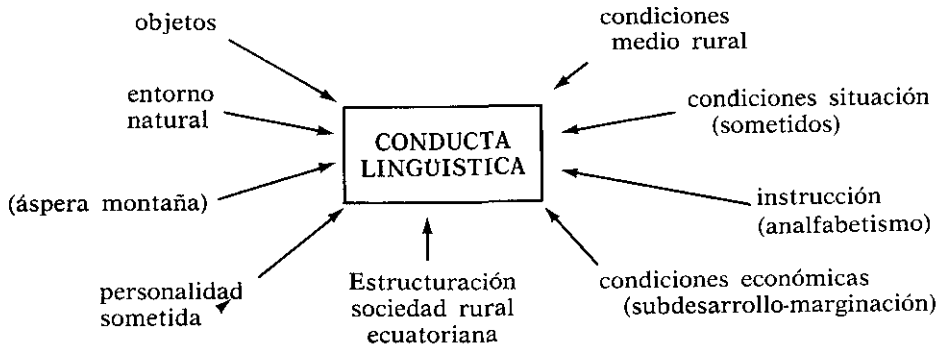
<i>Campo humano</i>	<i>Indumentaria, utensilios</i>	<i>Medio geográfico</i>	<i>Alimentación bebidas</i>
cari carishina cojudo chagra chóló chulla guagua guarmi guambra guarischa güñiachishca inga longo runa servicias	capacho carinete centro follones gotona hoshtas poncho tupushina zamarros acial cabezada guando huasca pilche pondo	chaquiñán cucho cangagua huasipungo tambo zaguán cuy ashco chúcaro cutules yuyos	canelazo chamico chicha chinguero draques guarapo arepa cucayo charqui chímbolo chapo tusa mote mashca barraganete

<sup>16</sup> Para una formulación de las microestructuras y macroestructuras vide WALTER D. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978, pp. 256 s.

La lengua se enriquece, además, con frecuencia, con connotaciones suscitadas por las sensaciones visuales, auditivas, olfativas. La dominancia de los enunciados complejos se mantiene a lo largo de toda la obra, con nexos adecuados a las distintas isotopías. Pero abundan las rupturas de la coherencia lógica, con el engarce de ideas que surgen del subconsciente del actante-narrador.

Frente a la lengua literaria de la narración y la descripción, sometida a la depuración del código elaborado (*elaborated code*), se imponen las diferencias diastráticas de la lengua de los campesinos que corresponden al nivel denominado por Bernstein<sup>17</sup>: código restringido (*restricted code*). Dentro de este doble nivel, la lengua de Jorge Icaza suma una serie de peculiaridades, una totalidad de hábitos que constituyen un *idiolecto* peculiar.

La profusión de diálogos se abre a todas las posibilidades fonéticas y morfosintácticas de la lengua coloquial. El autor tiene en cuenta las capas socioculturales del mundo rural ecuatoriano. El comportamiento, la conducta lingüística de cholos e indios está determinada por las vertientes sociológicas y psicológicas, por los niveles sociales, los sistemas familiares y las experiencias del entorno. Creemos que los diálogos de la narración enmarcada *Atrapados* y de los habitantes de Parcayaco, con un enfoque sociolingüístico<sup>18</sup>, pueden formularse así:



La lengua coloquial se enriquece en la larga narración enmarcada en el segundo volumen y a lo largo del tercero. Encontramos ejemplos de la terminología peculiar de los pregones; recortes sintácticos en las indagaciones casi policiales y las consiguientes evasiones de los cholos. Veamos un modelo de «retazos particulares», de «opiniones desarticuladas», llenas de ritmo cinético:

<sup>17</sup> *Class, Codes and Control*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971.

<sup>18</sup> Vid. para este tipo de enfoque: JEAN BAPTISTE MARCELESI y BERNARD GARDIN, *Introducción a la sociolingüística*, Madrid, Gredos, 1979.

- Poder...
- Ave María.
- Decir por decir.
- Parece fácil, pes.
- Sospechas no más.
- Dios guarde.
- Dios favorezca.
- Dios ampare.
- Si pudiéramos.
- Ganas no faltan.
- Imposible.
- Hay algo que nos jode.
- Algo que no se puede ver, pes
- Ni tocar.
- Ni romper.
- Por encima.
- Por atrás.
- De frente.
- De costado.
- Algo que si le da la gana, pes...
- Nos enloquece.
- Nos manda.
- Nos atora.
- Nos entristece.
- Nos inmoviliza.
- Nos mata<sup>19</sup>.

Son constantes los procedimientos comunes al español coloquial de Hispanoamérica: las formas de iniciar la intervención, las expresiones afectivas, las simplificaciones elípticas, los encadenamientos entre habla y réplica. Podemos comprobarlo en este recorte:

- El cabecilla debe ser... —dije tragándome la memoria de mis continuas fallas en la venganza. Y, lleno de afán sádico por identificar al héroe, murmuré—: ... Un hombre fuerte, alto...
- De mediana estatura no más, dicen —rectificó el mozo.
- Como nosotros, pes —aseguró el coro.
- Igual...
- Que escupe carajos y maldiciones cuando está enfurecido o borracho, dicen.
- Y cuando no está también, pes.
- Debe ser un mal nacido.

<sup>19</sup> *En la realidad*, p. 81.

- Bueno...
- Como todos, pes.
- Quizás...
- Capaz de los mayores atrevimientos al escurrirse bajo las tinieblas.
- Así le sentimos, pes.
- ¿Cuándo?
- A la noche.
- En las entrañas, pes.
- Eso quiere decir...
- Mientras a la luz del día...
- Tranquilo y apacible, pes.
- Parece que le conocen —observé.
- ¿Conocerle?
- Lo que dicen no más repetimos, pes.
- ¿Quiénes?
- Los que le han visto y le han sentido de cerca.
- Bravo, afanoso, cruel, pes.
- Los que por un motivo o por otro han tenido la suerte...<sup>20</sup>.

Dentro de la sufijación nominal resalta la dominancia del formante del diminutivo *-ito*: «taitico», «cholito», «Diosito», «mamita»...; el sufijo *-iría*, referente a establecimientos: «guarapería», «picantería»; el colectivo *-erío*: «cholerío»; el aumentativo *-ote*: «grandotote»... Podemos añadir, además, las peculiares formaciones «acholado», «aindiado».

Para completar los niveles lingüísticos de la trilogía *Atrapados* sería necesario analizar los engarces de lengua vulgar: distorsiones morfológicas, vacilación de las vocales átonas, cambios consonánticos, elisiones vocálicas, alteración de los diptongos... Dentro del mismo nivel de la lengua vulgar son frecuentes las permutaciones que nombran una cualidad, negativa o positiva, para designar la persona o cosa que la posee: *carishina*, *ricurishca*...<sup>21</sup>.

#### CERCO NOVELÍSTICO Y CERCO DE LA REALIDAD

La acción novelística salta del ámbito urbano al espacio rural. El agente-narrador, desde su situación conflictiva presente, reconstruye

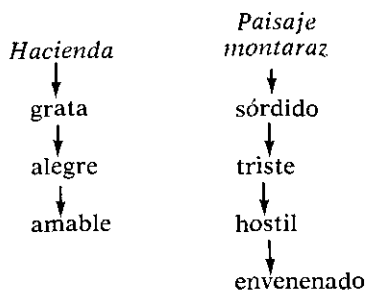
<sup>20</sup> Idem, p. 95.

<sup>21</sup> Vid. HUMBERTO TOSCANO MATEUS, «El habla de la novela indigenista ecuatoriana», *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana*, vol. I, Salamanca, Univ., 1956. Vid. también GERMÁN DE GRANDA, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Gredos, 1978.

la historia de su vida. Al remontarse a la niñez, nos introduce, con un enfoque objetivo, en el mundo rural centrado en la hacienda del tío Enrique; acumula elementos de la vivienda y del entorno.

La familia, en su desplazamiento, recorre accidentados caminos de montaña, en un continuado «ascender o descender por chaquiñanes resbalosos, de envolvernos en la red enmarañada de los chaparros de las laderas, de olfatear la muerte en el fondo de los barrancos desde el borde de los desfiladeros, de hundirnos en las tierras pantanosas, de encarar al soroche de los páramos, de perdernos en el crepúsculo mohoso de los bosques selváticos...»<sup>22</sup>.

Las adversas circunstancias cambian, en la mente del actante, los signos caracterizadores positivos de la naturaleza en negativos; la existencia sosegada de la hacienda se transforma en medio adverso:



La estación de Huigra es un ejemplo de comunidad en subdesarrollo, en inmovilismo: «Pueblo de calles fangosas; de clima sofocante; de cielo de color de toldo de circo; de casas de guadua y de caña brava, zancudas unas, chatas otras, pero todas viejas, grises, flacas, borrrachas...»<sup>23</sup>.

El mismo subdesarrollo se refleja en el recorrido en tren, a través de la provincia de Pichincha: el anfiteatro de cerros; la vegetación raquítica y desmedrada; «pajonales del páramo»; frío y polvo; «explosión de cobuyo». Pueblos achaparrados; estaciones marginadas, invadidas por vendedores de fruta, pan, leche, huevos duros, cuyes asados...

El segundo espacio geográfico es Quito. El primer contacto con el mundo urbano de la capital ecuatoriana se centra en la zona de estructura colonial, habitada por familias burguesas.

Los avatares económicos desplazan a la familia protagonista del primer volumen del centro de tradición colonial al cerco suburbano y al barrio renovado. La morfología de estas zonas no está descrita;

<sup>22</sup> *El juramento*, p. 15.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 18.

las indicaciones a lugares concretos son mínimas; ni siquiera podemos seguir, sobre un plano de la ciudad, las correrías estudiantiles del agente. Pero el autor nos proporciona datos sintomáticos de comportamiento, de la situación de sus habitantes, que pueden servir para establecer un *survey* urbano.

La actividad teatral del protagonista-narrador sirve para introducir al lector en otro círculo sociocultural. Es el pretexto para el deambular nocturno, para frecuentar los bares, para descubrir ciertas formas de bohemia y de laxismo. También al final de la trilogía tomamos nuevo contacto con el barrio marginado «de hampones, prostitutas, mendigos y torrentes de agua sucia». El protagonista avanza contra el viento cargado de acres olores de las calles; contempla «muros infranqueables de miseria, de humildad, de ignorancia, de codicia, de abandono...»<sup>24</sup>.

Pero en un polo opuesto están las suntuosas moradas de la oligarquía quiteña, descritas al comienzo de la narración enmarcada *Atrapados*. En este mismo relato, el escenario se traslada al mundo rural de los latifundios de Tatatambo y Rumayaco, que analizaremos más adelante.

La mayor parte de la progresión narrativa del tercer volumen se centra en un mundo rural que responde a las vivencias personales de Icaza y a los espacios geográficos ya interpretados en *Huasipungo* y en *Cholos*<sup>25</sup>. Además de las imponentes perspectivas de la sierra, el narrador transita por los ásperos caminos, «al filo de barrancos y de quebradas; recorre los pueblos alejados, perdidos, estancados, dominados por la tristeza y el abandono; se detiene ante las casas pardas de los cholos y los chozones de los indios; se cruza con «indios piojosos y chagras hediondos».

Pero la interrelación entre el cerco de la realidad y el cerco novelístico se puede comprobar, además, en la reconstrucción del pasado enmarcado dentro de un contexto histórico e ideológico. Jorge Icaza dinamiza varias situaciones claves del Ecuador del primer tercio de nuestro siglo.

Eloy Alfaro es la figura central de la política del país en la primera década de nuestro siglo. A lo largo de la primera novela del ciclo hay constantes referencias a su campaña liberal, a la reforma del país, a sus logros de su Constitución de 1907. La bipolarización de la lucha entre los «curuchupas», defensores del latifundismo, «responsables de los cuartelazos», conmueve la capital. Resalta la historicidad del fracaso del golpe revolucionario y la impresionante resonancia del lincha-

---

<sup>24</sup> *En la realidad*, p. 209.

<sup>25</sup> Vid. BERNARD DULSEY, «Jorge Icaza and his Ecuador», *Hispania*, marzo 1961, pp. 99-102.

miento del viejo luchador Alfaro y sus amigos, el 28 de enero de 1912, en Quito<sup>26</sup>.

## ESTRUCTURAS SOCIALES

Jorge Icaza explora las realidades ecuatorianas en tiempos distintos: la reconstrucción del pasado y la progresión presente. Al retroceder hasta la infancia, el mundo rural solidario del protagonista en la hacienda se transforma en adverso con la expulsión. El hacendado Enrique, dentro de su dilatado latifundio, es el «patrón grande», autoritario, dominador; todo le pertenece: las extensas tierras, los servidores, los indios, hasta la culebra que picó al muchacho; actúa como cacique y se impondrá, más tarde, temporalmente, en la política del país.

El subdesarrollo aparece entrevisto en el desplazamiento hasta la estación del tren. Un ejemplo de marginación está representado por el muchacho tendido en el suelo, sobre un pocho viejo, «entre boñigas secas y pasto para cuyes», agonizando a consecuencia de la picadura de culebra<sup>27</sup>.

El asentamiento del agente-narrador en Quito nos introduce en un ámbito sociocultural concreto. Las zonas urbanas de Quito no aparecen descritas, pero los espacios sociales se van perfilando a lo largo de la evocación. La casa de la tía Mercedes es un ejemplo de vivienda de tradición colonial; el comportamiento familiar puede ser un modelo dentro del núcleo medioburgués.

Las experiencias escolares del actante completan el *gestus* social del grupo. Los condiscípulos pertenecientes a la oligarquía quiteña manifiestan su clasismo, sus prejuicios frente a los cholos. En cambio, el Colegio Nacional, frecuentado por hijos de cholos, sólo ofrece «un porvenir de cholos amayorados»<sup>28</sup>. Por otro lado, de las correrías estudiantiles surge el cerco urbano: «las quebradas, los cerros, los bosques de eucaliptus», el barrio dominado por el laxismo.

De la muerte de la abuela y la crisis económica deriva la labilidad social descendente de la familia. La situación angustiosa genera el comportamiento laxista de las mujeres, su basculación hacia el campo de la naturaleza, que analizaremos más adelante. El casamiento de la madre, la autoridad del padrastro don Alejandro y el traslado a la vivienda moderna imprime una nueva orientación socioeconómica. Pero este reencuentro con el ambiente medioburgués es sólo temporal;

<sup>26</sup> Vid. *El juramento*, pp. 57, 65-67 y 86-90.

<sup>27</sup> *El juramento*, pp. 15-16.

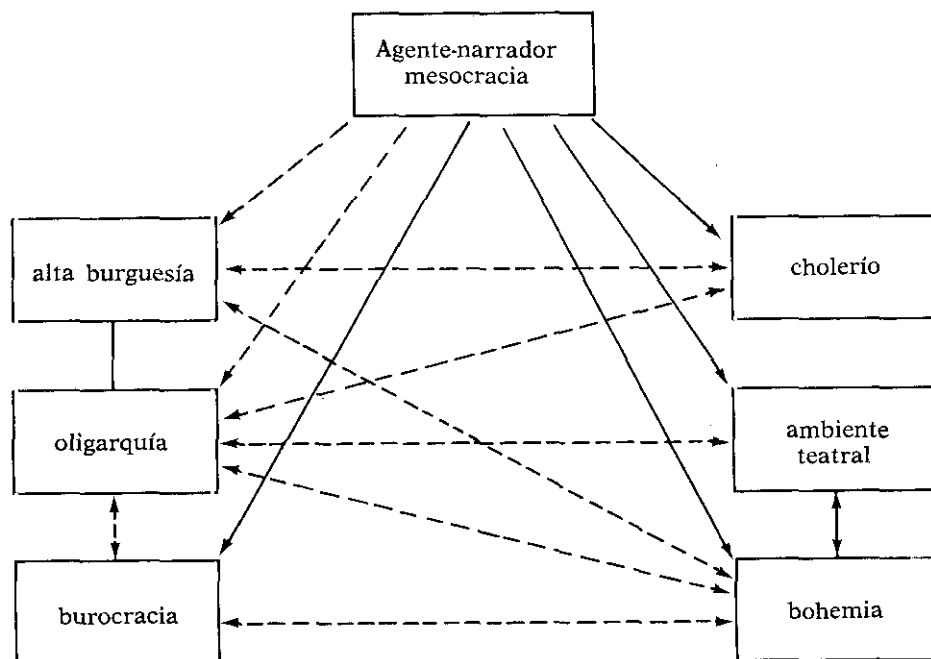
<sup>28</sup> Id., p. 107.



la enfermedad del padrastro y su activismo político complican el *status* de la familia. El forzoso traslado a la vieja casa de vecindad cambia el ambiente; contrastan con los medios burgueses varios signos caracterizadores negativos que configuran un mundo marginal: pobreza, orfandad, ambiente sórdido, suciedad, taras físicas y morales<sup>29</sup>.

Los desplazamientos del agente-narrador nos ponen en contacto con otros medios sociales. Durante su actividad en la compañía teatral bordea ciertos comportamientos de la bohemia. Su ejercicio de empleo ministerial nos introduce en la problemática de la función burocrática y en la conflictividad política.

Jorge Icaza, sin describir, sin precisar las distintas zonas urbanas, establece ciertas interrelaciones entre los espacios geométricos y el *status* socioeconómico de sus habitantes; testimonia las actitudes de rechazo, las posturas clasistas. A través de la conflictividad social podemos establecer varias oposiciones. El agente-narrador, encasillado en la mesocracia media, se mueve entre medios adversos; ejerce, con frecuencia, una actitud de rechazo; protagoniza varias formas de movilidad social. Su protagonismo, proyección del protagonismo del novelista, se desarrolla a través de círculos socioeconómicos opuestos, factibles de representar diagramáticamente:



<sup>29</sup> Id., p. 99.

Las experiencias sociales del actante se completan en sus textos de ficción, introducidos en el segundo volumen de la trilogía. Al lado de los alegatos de los fragmentos teatrales, en la narración *Atrapados* explora un círculo de la buena sociedad quiteña y desarrolla su postura crítica frente al poder. La familia Segovia representa la oligarquía de la capital. En su suntuosa casa, levantada en el centro de la ciudad, se acumulan muebles de estilo, lujosos elementos decorativos, óleos de los antepasados ilustres, cortinas de Damasco, lámparas de cristal, candelabros de plata. La privilegiada situación económica está representada por la numerosa servidumbre: «Una tropa de güñachishcas, de indias servicias, de longos»<sup>30</sup>. Las reuniones sociales abren un mundo distinto. A través de los herederos de la familia, el relator nos pone en relación con los acontecimientos políticos y con las ásperas realidades provincianas.

#### VIOLENCIA DEL MUNDO RURAL

El actante de la trilogía mantiene una postura criticista frente a los gamonales, a su poder autoritario y opresivo. Desde la niñez cultiva su odio a los grandes hacendados. Su espíritu de venganza de la expoliación familiar orienta la redacción de la narración *Atrapados* y su comprometido informe contra el latifundista del valle de Parcayaco.

Cristóbal Segovia, desde la capital, y su hermano Teodoro, en el latifundio provinciano, representan la defensa de la propiedad privada, los privilegios de los chullas gamonales. Totatambo y Rumayaco son dos núcleos rurales característicos, dos formas de unidad de cultivo. La estructura de las amplias casas de los señores de la tierra contrasta con las viviendas de los cholos, con los chozones de los indios.

En cada hacienda encontramos la conflictividad de la pirámide social. En torno al «amo, su merced, patrón grande», se mueve un mundo servil de mayordomos, administradores, huasicamas, servicias, indios doblegados por «siglos de esclavitud»<sup>31</sup>.

El entorno de Totatambo es un medio adverso. Además de las situaciones de marginación de las miserables chozas indias, de los poblados cholos, resalta el trasfondo de tensiones: las exigencias de la tierra, las precarias condiciones jurídicas de los huasipungueros; los expolios de los cuatrerros, los robos nocturnos; la situación angustiosa de las familias cholos, intrusas en los caseríos y las tierras del latifundio.

El patrón, que viene de la capital, se empeña en imponer su autoridad; persigue a los cholos apegados a la tierra; acompañado de admi-

<sup>30</sup> *En la ficción*, p. 69.

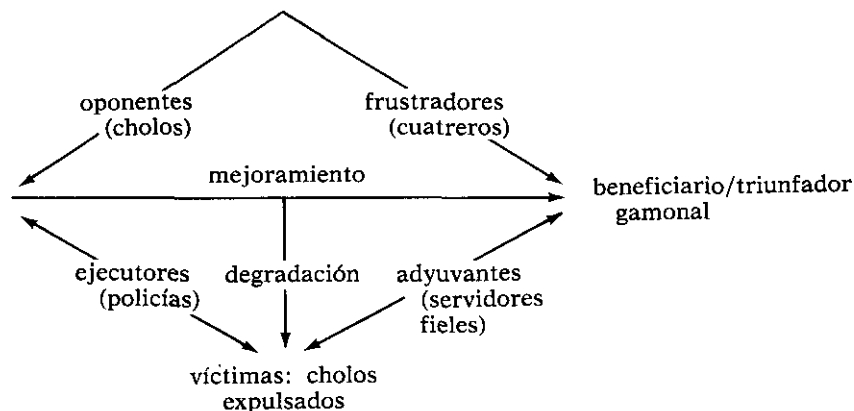
<sup>31</sup> *Id.*, p. 115.

nistradores y perros salvajes intenta recuperar clandestinamente la cosecha de las sementeras y el fruto del chaquinasca. Pero los cholos se confabulan frente al peligro; tratan de envenenar a los perros; forman cuadrillas de resistencia para librarse del administrador. No tienen la pasividad de los indios; no nacieron «huasicamas o huasipungueros».

Teodoro Segovia recurre al teniente político de San Miguelito; consigue de su hermano Cristóbal, nombrado ministro, la protección de un destacamento armado de la Policía Nacional. Apoyado en la fuerza y seguido de un grupo de indios que sujetan a los perros bravos, el chulla gamonal cae sobre el caserío, somete a presión violenta a los cholos, los expulsa de las viviendas. Organiza continuas incursiones de sumisión. La resistencia de Rumayaco es sometida por los hombres armados. «La exagerada impotencia tragicómica resulta inútil»<sup>32</sup>. Son empujados hacia los caminos y las quebradas; los disparos en las sombras de la noche crean un *clímax* de pánico.

Los expulsados levantan viviendas improvisadas, de adobes, piedras, esteras, viejas maderas, en La Loma. Pero la tierra se reseca, se agosta, al ser cortada el agua por orden del «patrón grande». La situación límite se desencadena, pero no tiene el final trágico de *Huasi-pungo* o de *El mundo es ancho y ajeno* (1941), del peruano Ciro Alegría.

La rebelión de los cholos es un obstaculizador del dominio pleno del gamonal en sus tierras; merma, degrada su autoridad. Pero Teodoro Segovia, apoyado en varios adyuvantes (los administradores fieles) y en la fuerza de los ejecutores de la ley (policías), se impone, expulsa a los campesinos. El relato tiene dos desenlaces opuestos: un beneficiario, un triunfador de la lucha, el gamonal, y la degradación de las víctimas, los cholos. Veamos su formulación gráfica:



<sup>32</sup> Id., pp. 193-198.

## UN MUNDO MARGINADO

El desplazamiento del agente-narrador a la zona montañosa de Parcayaco es el pretexto para explorar un mundo rural alejado de la civilización, marginado. Dentro del paisaje imponente, bajo la luminosidad del mediodía, resalta la vegetación enana del páramo. El viajero se mueve circundado por la geografía de cerros, la ondulación de los chaquiñanes, el bisel de los tajos profundos, las laderas erosionadas.

La marginación, el subdesarrollo se descubren en las chozas indias del monte; en las callejas lodosas del pueblo, las acequias llenas de desperdicios, la inundación de la calzada por los animales domésticos; la sordidez de la pensión... Las secuencias de la vela del cadáver del niño acumulan notas negativas del ambiente: ausencia de mobiliario, descuidada vestimenta, pies descalzos, suciedad, acres sensaciones olfativas. A la pobreza de las viviendas de Parcayaco se unen las callejas tortuosas, las chozas pardas, achaparradas del pueblo de Situche.

Pero tan importante como el inmovilismo externo es el comportamiento, las formas de convivencia, la dureza de la existencia, el sufrimiento, el miedo. La actitud atemorizada de los cholos, reflejada en las respuestas vagas, imprecisas, interrumpidas a penas iniciadas, revelan la situación de sumisión. Y no sólo eluden comprometerse, buscan «adormecer las penas» con «la intoxicación alcohólica»<sup>33</sup>.

La conflictividad del mundo cholo se enfoca desde distintas ópticas a lo largo del volumen *En la realidad*. El actante se hace eco de los enjuiciamientos retóricos del problema, de la urgencia de «rehabilitar al cholero, salvarle», porque se «halla perdido en la paradoja de sus raíces étnicas, culturales, históricas, sociológicas, espirituales»<sup>34</sup>.

El mundo, aparentemente estático, pasivo, se turba con la muerte violenta y la incineración de Josefina Lucero; con la venganza de los cuatrerros del páramo contra los ricos señores del valle y el cura, por el activismo de los que «prefieren el páramo, el monte, el chaparral..., donde nadie pueda dar con ellos...»; por las operaciones de la policía contra los rebelados; las muertes violentas del carbonero y el mendigo...

La abierta conflictividad de las comunidades cholos está expresado en el miedo a las represalias de los potentados de la comarca, el temor al cura y al teniente político del pueblo. En su indefensión se abstienen de declarar la verdad; «en cuanto se les pide una razón que creen puede comprometerles, fingen ignorancia o inocencia»<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> *En la realidad*, p. 84.

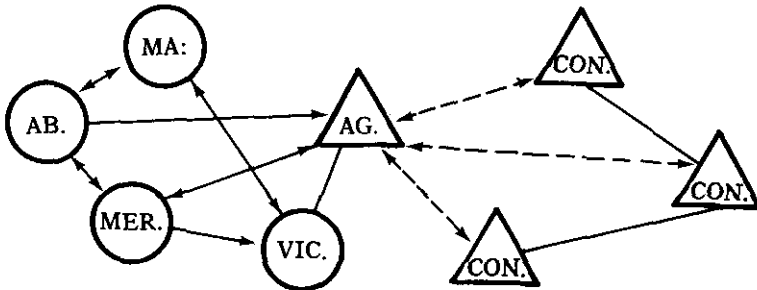
<sup>34</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 103.

## CATEGORÍAS ACTANTIALES

El agente-narrador se introduce en escena en el momento conflictivo en que lee el «oficio de cancelación» que le deja cesante. Se siente «atrapado» de nuevo por la adversidad, y para olvidar la áspera realidad presente, reconstruye el pasado. Con proyección narrativa cronológica narra sus principales experiencias. Durante la pesadilla de los días de marcha va madurando la idea de venganza contra su tío Enrique, que expulsó a su madre de la hacienda; el «juramento» de darle muerte está aflorando constantemente en sus monólogos.

El asentamiento en la ciudad de Quito llena los años de transformación de la infancia a la adolescencia. Se mueve en la convivencia del núcleo familiar medioburgués, pero se adapta difícilmente al ambiente estudiantil; sufre el rechazo y la burla de algunos condiscípulos pertenecientes a la buena sociedad quiteña. Podemos representar su posición con este diagrama <sup>36</sup>:



La crisis económica y la desviación del comportamiento de su madre, la boda de ésta con don Alejandro Grijalva, la persecución política, la falta de trabajo, el desahucio cambian la trayectoria social. La obligada instalación en la casa de vecindad, la inserción en un barrio habitado por un cholerío pobre, intensifican el medio adverso.

El nuevo empleo del padrastro, en un Ministerio, imprime un nuevo viraje en el *status* familiar. El traslado a la casa moderna transforma las costumbres, las relaciones. Cuando acaba de iniciar sus estudios universitarios, la muerte del padrastro le apartan de la Facultad. Seguidamente, el fallecimiento de la madre rompe la convivencia dentro del círculo familiar, en contrapunto con la crisis juvenil.

<sup>36</sup> Represento a las mujeres por círculos: MA.: madre; AB.: abuela; MER.: Mercedes, y VIC.: Victoria; y a los hombres, por triángulos: AG.: agente, y CON.: condiscípulos. Los vectores continuos, lo mismo que el último diagrama, indican lazos familiares, convivencia; los discontinuos, rechazo, oposición.

Todo este proceso de desarrollo personal, de inseguridad, de desarraigo, de lucha con la crisis económica puede estructurarse con este esquema:

<i>Agente</i>	<i>Pruebas</i>	<i>Medio solidario</i>	<i>Medio adverso</i>	<i>Conflictividad</i>
<i>alter ego</i> del propio novelista	— expulsión hacienda — viaje ciudad — crisis económica	casa abuela casa modernista universidad	colegio casa de vecindad bohemia	— decadencia — pobreza — muerte madre

La nueva etapa del agente-narrador se corresponde con circunstancias autobiográficas de Jorge Icaza. Arranca de las clases de arte dramático, la entrada en la compañía teatral y el estreno de sus propias obras. En la dinámica del ambiente teatral, en los ensayos de la farsa, se abre la incierta aventura amorosa con Laura, la dama joven de la compañía. Las incidencias de este idilio, bajo la vigilancia interesada de la madre, puede ser un trasunto de las relaciones y el matrimonio del escritor con la actriz de la compañía en la que interviene como actor.

La existencia del actante se debate, entre las incidencias del mundo teatral, las veleidades de Laura, la política, la embriaguez, el laxismo de las relaciones amorosas. El activismo político está movido por el obsesivo deseo de vengarse de su tío Enrique, ahora candidato a la presidencia.

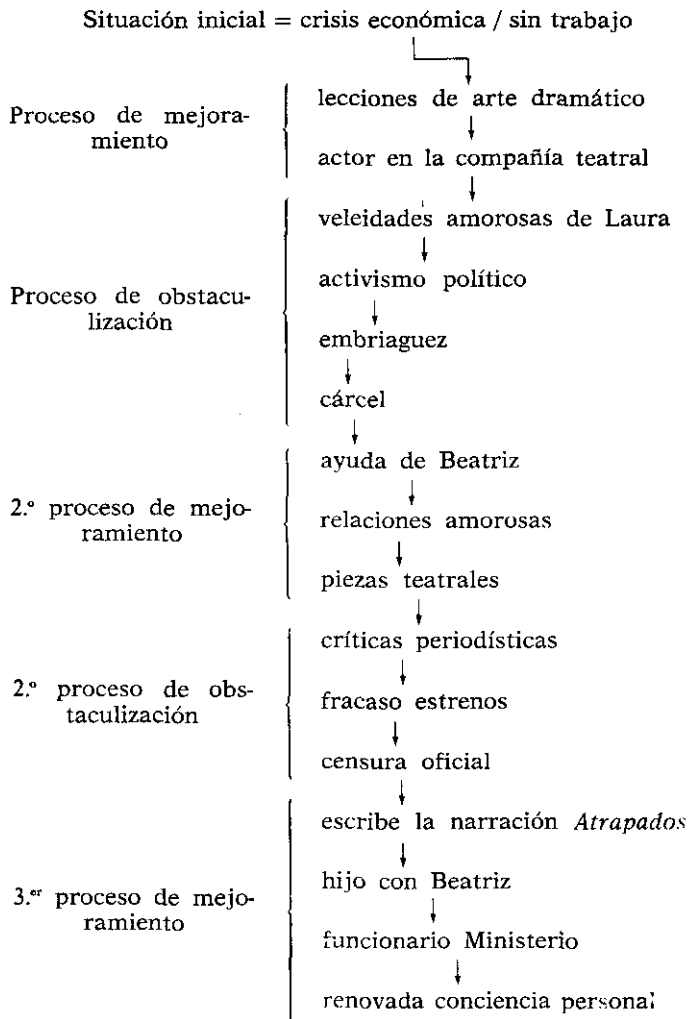
Vive un período de frustración, de crisis, hasta que consigue la protección de la fondista Beatriz. Convive con ella, y, dentro del ambiente teatral, compone sus primeras piezas dramáticas. La intriga se centra, entonces, en la preparación del montaje, en las críticas periodísticas, en la lucha contra la censura oficial, en la preocupación de su fracaso.

El protagonismo disminuye a lo largo del segundo volumen de la trilogía. Pero realmente el actante está protagonizando experiencias personales del propio Icaza. Son ilustradores los cambios de fortuna, la incertidumbre, los saltos de un medio solidario a un medio adverso.

La proyección autobiográfica se completa en la elaboración del relato *Atrapados*, frecuentemente interrumpido con correcciones, reflexiones, planificación del desarrollo, que pueden servir para establecer una teoría novelística. Además, la conflictividad social, el compromiso, la audacia de las situaciones de los textos teatrales y

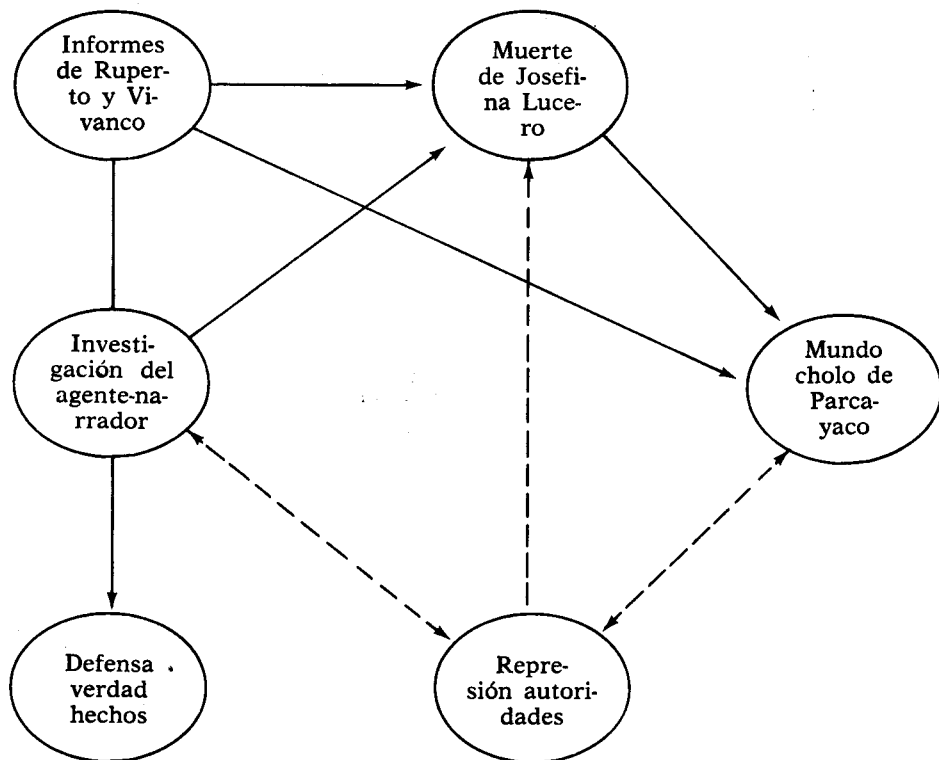
narrativos, intercalados, testimonian la postura ideológica del escritor ecuatoriano.

En contrapunto con la labor de ficción, el agente-narador se enfrenta con nuevos compromisos vitales. Nace un hijo de sus relaciones con Beatriz; consigue un empleo de amanuense en el archivo del Ministerio del Gobierno; se enfrenta, con renovada conciencia, con la realidad cotidiana. La confluencia de deseos, de frustraciones y éxitos temporales, de oponentes y adyuvantes, dentro de los procesos de mejoramiento y de obstaculización, puede sintetizarse con este diagrama:



Además de este organismo agencial, en el volumen segundo se intercalan las categorías actantiales de los textos de ficción. Nos hemos referido ya al protagonismo de la narración *Atrapados*, centrado en el gamonal Teodoro Segovia, y las tensiones de los cholos de sus latifundios.

Los tipos de semiotización narrativa cambian en el tercer volumen, *En la realidad*. Se ensaya distinta organización de la secuencia de acciones y de la secuencia de funciones. En el organismo agencial, el sujeto-narrador ocupa un primer plano. Y su protagonismo se mueve en varios cercos principales: la oficina ministerial, con la problemática de los informes sobre los sucesos de Parcayaco; las circunstancias de la muerte violenta de Josefina Lucero; la investigación directa en el poblado serrano; el miedo, la inquietud y la venganza de los cholos; la acción de la fuerza, movida por el «gran patrón» del valle, el cura y el teniente político; la defensa de la verdad, de la justicia de los cholos frente a la administración. Estos cercos agenciales se interrelacionan, funcionan como elementos básicos del testimonio, de la denuncia, de situaciones de injusticia en el mundo rural; y pueden representarse diagramáticamente:





El agente-narrador participa directamente en la autobiografía. La estancia en la marginada zona rural se convierte en pesadilla, en la convivencia con los cholos atemorizados, en el desenredo de la máquina autoritaria del triple poder económico-religioso-político, ante la dura represión de la patrulla armada<sup>37</sup>.

El enfoque crítico está en la línea de compromiso del novelista ecuatoriano. Confirma, sobre todo, su postura personal, la actitud final del actante de la trilogía. Al regresar a Quito redacta un informe objetivo, con la denuncia de los verdaderos responsables de los sucesos; pero la administración rechaza su objetividad, le impone una rectificación radical. El rígido criterio oficial dispone que no se puede implicar «a un caballero del más amplio círculo político», no se puede «comprometer la estructura nacional»... El protagonista se mantiene firme; recurre al propio Ministro, pero para éste también la verdad «daña lo más alto que hemos conseguido en nuestra cultura: el honor, la justicia, la disciplina, la tranquilidad pública...»<sup>38</sup>.

Jorge Icaza insiste en resaltar la defensa de la verdad, de la justicia, por medio de su *alter ego*. Pero esta defensa provoca su caída; por «meterse a redentor» pierde el empleo ministerial, queda cesante. Al final de su andadura narrativa sufre una pesadilla: no consigue que se oigan sus voces, pero las sombras que habían confiado en él se agigantan y sobre ellas se eleva la figura del cholo vengador José María Guamán. Y también el agente-narrador, a pesar de su condición adversa de cesante, está dispuesto a volver a la palestra, para denunciar las situaciones de marginación, de injusticia.

BENITO VARELA JÁCOME  
Universidad Complutense de Madrid  
(España)

---

<sup>37</sup> Para los testimonios del novelista ecuatoriano, cf. MANUEL PASCUAL, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito, Pontificia Universidad del Ecuador, 1974.

<sup>38</sup> *En la realidad*, p. 197.