

NOTAS SOBRE LA NOVELA INDIGENISTA DE JORGE ICAZA*

*Eduarzo Casar**

Voy a dibujar de una manera esquemática esta comunicación porque, en primer lugar, considero que el carácter oral de la misma impone un trazado geométrico lo más claro posible, para que -como decía mi maestro de danzón puede ser apreciada "a simple oído".

En segundo lugar por que uno de sus contenidos fundamentales es precisamente una reflexión acerca de la función que cumple el carácter esquemático en **Huasipungo**.

Debemos apresurarnos a añadir, inmediatamente después de que escuchamos el término "novela indigenista" la consabida frase: "si el oximoron es tolerable". Porque, en efecto, desde que aparece, la novela indigenista se erige sobre una contradicción.

La novela indigenista se define, primero que nada, de una manera temática. Para que esta novela sea es necesario que existan dos factores: la novela y el mundo indígena.

Vayamos sobre la novela. Como forma literaria específica tiene un origen europeo, y es, entre los géneros literarios, el que posee una datación cronológica más definida. Su cuna histórica comienza con el modo de producir la vida social que aún nos padece y padecemos. No hay que inventarle una existencia anterior a la datación cronológica que la hace coincidir con el capitalismo, argumentando la más primitiva existencia de algunos de sus

* Universidad; nacional autónoma de México.

* **Nota:** El autor presentó este trabajo como ponencia en el **XXVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana**, en la ciudad de México, 22-26 de agosto de 1988.

rasgos sueltos: la novela nace como estructura, como género, cuando nace completa, como un niño, que nace con sus dos pies y con sus dos manos y sus cinco dedos en cada mano, aunque los cinco dedos luego vayan creciendo y lleguen incluso a transformarse en garras, en aletas o en alas. La novela, como género literario, se define por haber nacido en un mundo donde era ya hegemónica la noción de individuo, donde el consenso de esta noción podía ya configurar al narrador omnisciente o al contraste agónico de la polifonía que se le oponga.

Por su parte, el mundo indígena que sirve de referente a la novela indigenista posee sus formas de expresión literaria propias, que son, de manera fundamental, las que se despliegan a través del canto o de la narración oral. Hay una contradicción entre la novela, esa forma de expresión patrimonio de un individualismo desarrollado y el mundo referencial al cual quiere darle cabida en sus anchas páginas. ¿Cómo, si es novela, va a ser indigenista? (Claro que no decimos "novela indígena" y que e sufiijo *ista* sirve para indicar la duda, como cuando decimos psicologista en vez de psicológico, o priísta en vez de prilógico).

La contradicción encerrada en el término "novela indigenista" sobrevive si se atiende sólo a los modelos de la novela europea y se retorna a la polémica sobre la legitimidad de que alguien escriba sobre mundos que no ha vivido directamente, "desde adentro", como protagonista original de esos mundos. Desde mi punto de vista la contradicción "novela indigenista" constituye lo que podríamos calificar como "una contradicción buena": a través de ella hubo y hay en América Latina una información y una sensibilización respecto al mundo indígena que no hubiera sido posible por otros medios.

Quisiera darle a esta idea de "sensibilización" un contenido más concreto examinando algunos rasgos de *Huasipungo*, de Jorge Icaza.

Icaza, nacido en Quito en 1906, pertenece a la llamada "generación del 30" de las letras ecuatorianas. Desde la perspectiva de su ubicación cronológico-histórica respecto de su país de origen, esta generación se ubica en el ambiente de las reformas sociales y administrativas que llevaron a cabo la clase media y los militares izquierdistas en 1925. Al rededor de éstas comienzan a organizarse los primeros grupos propiamente obreros "y—como señala Agustín Cueva—teóricamente al menos, también fue incluido en el frente común el indio, explotado todavía como en los peores tiempos de la colonia" (1).

Al examinar una novela con el fin de producir un conocimiento agregado al que nos da su sola lectura es imprescindible ubicarla en el contexto de la—permítaseme llamarla así—"poética que la de sustento. Un término más preciso sería el de "formación ideológica estético-literaria" que formula Franciose Perus y que se refiere a la concepción consensual de cada época acerca de qué es y debe ser la literatura. La poética de Icaza, su concepción acerca de qué es y debe ser la literatura, determina la escritura y la composición de su novela.

Cierto, la dirección ideológica con la que Icaza aprecia la problemática indígena es la formulada por Mariátegui en sus *Siete ensayos...*: el problema del indio es, básicamente, un problema económico. ¿Pero cuál es la "poética", el "mandato literario" que se impone Icaza y mediante el cual toma cuerpo textual su "opinión" ideológica? Icaza concibe a la novela como un mecanismo de sensibilización, como una forma de conocimiento sensible del conjunto social. El personaje principal sobre el cual dirige su objetivo no es sólo el indio, ni siquiera "la sociedad", sino, esencialmente, el esquema de explotación que la dinamiza. Icaza no se propone la recreación de su mundo referencial "desde adentro": no quiere darle densidades culturales ni psicológicas a su personaje indígena: quiere describir y descubrir literariamente el movimiento de ciertas relaciones sociales: cómo la trilogía latifundista—cura—autoridad clava su vértice sobre el disconcierto del pueblo indígena.

El propósito de Icaza es configurar en su novela un **esquema de sociedad**, y para esta finalidad el tratamiento de sus personajes es **decidida y conscientemente** elaborado con el carbón de la caricatura.

Quiere configurar ese esquema de una manera tal que su efecto resulte ineludible: empleando recursos que sumerjan el esquema en la memoria a través de los sentidos.

Son principalmente dos los rasgos estilísticos que rubrican este desideratum en la narrativa de Icaza: el uso de guión como mecanismo de intensificación y el uso de formas dramáticas para la creación de un personaje colectivo.

Sobre el primero de estos rasgos: Icaza describe y va abriendo guiones—casi surcos—dentro de los cuales inserta un detalle de mayor minucia o un comentario. Leo un ejemplo prescindiendo de lo que aparece entre guiones:

"Al cholo de tan altos quilates de teniente político, de cantinero y de capataz, se le podía recomendar también como buen cristiano, como buen esposo, y como gran sucio".

Ahora el párrafo completo:

"Al cholo de tan altos quilates de teniente político, de cantinero y de capataz, se le podía recomendar también como buen cristiano,—oía misa entera los domingos, creía en los sermones del señor cura y en los milagros de los santos—, como buen esposo—dos hijos en la chola Juana, ninguna concubina de asiento entre el cholerío, apaciguaba sus diabólicos deseos con las indias que lograba atropellar por las cunetas—y como gran sucio—se mudaba cada mes de ropa interior y los pies le olían a cuero podrido—".

Obsérvese: el guión sirve como un mecanismo para condensar, una espiral dentro de otra espiral, una especie de redoma de cristalización de significados.

Sobre la segunda de las características: lcaza, insisto, no intenta profundizar en la fisonomía psicológica de Andrés Chiliquinga—el personaje que pone al frente—, no intenta profundizar en la relación amorosa de Andrés Chiliquinga con su pareja Cunshi. Desea crear a un personaje colectivo—el pueblo indígena—del cual Andrés es sólo un momento. Para ello recurre a una columna que comienza para dar pie a varias voces. Ejemplo:

—Pongan en papas.

—Pongan en maíz.

—Pongan en morocho.

—Pongan en mashca.

—Helaqui, pes, caseritaaaa.

—Helaqui.

—Vea las coles.

—Vea el mote.

—Vea la chuchuca.

—Vea los shapingachos.

—¡Compadrito! ¿Qué se ha hecho, pes?

—Queriendo morir, comadre.

—Morir.

—Caseritaaa. Tome la probana.

—Rico está.

—Sabroso está.

—Guañucta está.

—Venga, pes.

—Venga no más.

—Yapando he de dar.

—Tres yapitas.

—Venga no más.

—Caseritaaa.

—Dejen que vea.

—Dejen que pruebe.

—Dejen que compre.

—Caro está.

—Barato está.

—¿Cómo cree, pes? Nada hay regalado.

—Nada.

—¿Regalado?

–Sudando para conseguir.

–Sudando para tener.

–Caseritaaa.

–La yapita buena.

–La yapita no más”.

Se trata de voces contrastadas, voces o ecos de atención, de rasgueo colectivo, con las cuales Icaza intenta evocar—nunca reproducir—un ambiente que vaya hacia los sentidos: una voz siempre angular, un entramado de impulsos sonoros. Ciertamente se trata de una voz abstracta, porque la vivencia de Icaza respecto a ese mundo referencial no puede ser de otra manera; porque se trata de un **escritor** (de la generación del 30), no de un indígena que no esté contando a cada uno de nosotros su mundo cara a cara en un idioma que además no entenderíamos. Icaza emplea entonces los recursos literarios que hagan posible trascender la limitación que impone la vivencia indirecta. La función de este tipo de columna, o mejor: de estípite verbal, es la de crear un ritmo, serpentear con la flexibilidad de esa voz múltiple las ondulaciones de su mundo narrativo. La inclusión de esa especie de coro, la integración de formas dramáticas (escalonadas con el estribillo propio de la poesía) en el interior de una coherencia novelesca, alude, en su heterogeneidad genérica, a la heterogeneidad histórica que es un rasgo específico de nuestro continente...

La novela, con su origen, después de su origen, es una forma de creación propia de América Latina, ha contribuido a configurar la América Latina que tenemos. **Cosas híbridas como Huaspungo** son parte de nuestra realidad, no sólo sus expresiones o sus reflejos, sino momentos constitutivos, característicos de ella.

No sólo en los dos aspectos estilísticos mencionados sino en muchos otros, dentro de los cuales está el tipo de adjetivación, se hace evidente el propósito de Icaza: utilizar los recursos del lenguaje que más agudamente tocan la sensibilidad (como el ritmo, por ejemplo) para alterar al lector, moverlo irrenunciablemente, conmoverlo, desautomatizarle la percepción de un mundo indígena que por cotidiano ya le es indiferente.

En 1988 vemos a las ancianas y a las niñas mazahuas vendiendo klenex en los camellones de la ciudad y les hacemos menos caso que a la luz roja de semáforo. Una novela indigenista, ese oximoron tolerable, escrita en

1934, puede devolvernos la luz verde de la curiosidad, la conciencia, el movimiento. Porque a veces la literatura, esa “mentira que nos hace ver la verdad”, vive más que nosotros, sus lectores.