

# METALITERATURA E INTERTEXTUALIDAD EN LA ÚLTIMA FICCIÓN DE JORGE ICAZA

POR

THEODORE ALAN SACKETT

*University of Southern, California*

Al intentar valorar justamente la aportación de la novelística del ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978), diez años después de su fallecimiento, es curioso observar cómo sus últimas dos novelas vienen a completar un círculo iniciado casi cincuenta años antes en su histórica primera novela, *Huasipungo* (1934). Si bien en aquella primera obra, de tanto éxito y resonancia internacional, el novelista había intentado liberar la novela de su tradicional vestimenta literaria, en lo que se considera su obra maestra, *El chulla Romero y Flores* (1958), y en su última obra publicada, la trilogía *Atrapados* (1972), llega, en la cumbre de su arte, a construir sus novelas fundamentalmente a base de elementos metaliterarios e intertextuales.

La sexta novela de Icaza (*El chulla...*) constituye una síntesis de la temática que el escritor va elaborando en diversas facetas desde *Huasipungo*, en especial el tema global de la naturaleza y destino del grupo mayoritario del Ecuador, la clase chola. Pero los aspectos que más le interesan al novelista en esta obra no son, como en sus obras anteriores, de índole económica, política o sociológica, sino el examen psicológico e ideológico de la compleja realidad chola. Icaza ilustra, mediante su arte, que el Ecuador es y seguirá siendo una triste farsa, una trampa sin salida para todos, hasta que el cholo como individuo y colectivamente logre reconocer el hecho de su inestabilidad psíquica, el esquizofrénico amor-odio a su origen mestizo, y hasta que, con posterioridad a este reconocimiento, sepa forjar una personalidad fuerte y auténtica basada en dos valores: el amor y la solidaridad clasista.

En el plano simbólico, hay dos estructuras que Icaza emplea para plasmar el tema principal de esta novela. Una utiliza el símbolo de la máscara, recurso básico de una sociedad cuya vida es una farsa; otra, ligada estre-

chamente a ésta, emplea el reiterado énfasis en el dualismo inherente en el cholo y en los miembros de las clases altas que intentan esconder sus orígenes. Ambas estructuras se relacionan intrínsecamente con una tercera: lo metaliterario, concretamente, la presentación de la arquetípica vida chola como comedia.

Desde las primeras páginas de la obra vemos la máscara que lleva el protagonista y su apariencia de marioneta manipulada por otros (p. 13). Tan generalizado es el recurso del ecuatoriano al disfraz, que el protagonista se pasma en una fiesta de alta sociedad al notar el del mismo presidente de la República:

... se erguía y se inclinaba con precisión matemática de marioneta la cabeza de su Excelencia. Cuánta dignidad... Cuánto brillo. Cuántas condecoraciones... Es el mejor disfraz de la noche... ¿Disfraz?... Acaso él... ¡No! No es un chulla como... Parece que no... (p. 55).

A veces, el disfraz cholesco es lingüístico. El burócrata D. Ernesto Morejón Galindo habla con «el tono de su cinismo habitual, encubridor de ignorancia y chabacanería cholas; afán desmedido y postizo por rasgar las erres y purificar las elles» (p. 8). Es el comerciante Contreras quien revela el símbolo central de la obra cuando declara que los cholos viven de sus disfraces, «para cubrir a medias el vacío angustioso de las gentes que no se hallan en sí» (p. 51). Al ver colgado en la tienda el disfraz del padre del protagonista, Contreras, en su interioridad, articula el sentido arquetípico del progenitor del protagonista de la novela, Luis Alfonso Romero y Flores, llamándolo «padre de nuestros disfraces, de nuestras prosas, de nuestras pequeñas y grandes mentiras» (p. 51).

El gran baile de la alta sociedad al que asisten los protagonistas disfrazados de lord inglés y princesa es uno de los principales medios que Icaza utiliza para presentar al desnudo su noción de la falsedad de la sociedad nacional al describir

la luz deslumbrante de las lámparas y de los festones de bombillos eléctricos... —reinas de baraja, princesas de opereta, estrellas de cine sin contrato... caciquismo almidonado de omnipotencia democrática, calentura tropical ceñida a la más grotesca etiqueta palaciega... (p. 54).

Luis Alfonso, a manera de camaleón, va cambiando constantemente su disfraz hasta llegar al chullismo definitivo: «modeló su disfraz de caballero usando botainas —prenda extraída de los inviernos londinenses por algún chagra turista— para cubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos...» (p. 67). Se desconcierta al reconocer lo falso de su asumida

personalidad viéndose duplicado en el disfraz de otro oficinista chullesco: «Yo... Yo mismo... Menos afeminado en otro tono, en diferente color... El disfraz...», se dijo saboreando la sorpresa no muy grata de sentirse sin forma propia, en desacuerdo con sus posibilidades, ridículo» (p. 96). Pero poco a poco, el chulla llega al entendimiento neto de la falsedad de su máscara: «Había algo nuevo en él. Su valor era otro... Del ser que aparecía minuto a minuto bajo el disfraz de chulla aventurero, inofensivo, gracioso. Se llevó la mano a la cara en afán subconsciente de arrancarse algo» (p. 116). Irónicamente, al dejar su disfraz habitual de chulla, y cuando los vecinos cholos le dan una serie de nuevos disfraces para que se evada de la policía, empieza a intuir su destino en la vida (p. 151).

El paisaje urbano de Quito, capital chola, es una imagen concreta de esta misma dualidad irreconciliable, «mezcla chola —como sus habitantes— de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huaspungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbiseo de beatas y carajos de latifundistas, de chaquiñanes lodosos y veredas con cementos...» (p. 42).

Los dos hilos simbólicos de la máscara y del dualismo se unen y llegan a su plenitud estética en el terreno de lo metaliterario. Si el cholo se esconde bajo su disfraz para ocultar su aborrecido dualismo, lo que caracteriza la vida colectiva del conjunto de seres enmascarados es una especie de «mala comedia» nacional. Lo inauténtico de los múltiples niveles de la existencia chola se compara constantemente con la farsa. Cuando Rosario reconoce el fracaso de su matrimonio «estalló el melodrama en el hogar de los Monteverde...» (p. 33). Doña Francisca entra en su fiesta «sorpresivamente, como en los cuentos de brujas y aparecidos» (p. 23). El protagonista es allí un actor con el nuevo papel de fiscalizador incorruptible (p. 27). El momento clave en este proceso metaliterario es la visita del protagonista a la tienda de disfraces en preparación para la fiesta de alta sociedad. Durante el baile, Luis Alfonso y Rosario, por separado y en su interioridad, sienten a ratos la tensión entre la «ficción» que todos intentan vivir y una potencial realidad auténtica:

Entre la realidad y la farsa hubo un momento —pequeño desde luego— en el cual ellos se debatieron en el vacío. Su vacío. [...]

Son las ropas de Contreritas... Todos embutidos en su disfraz... con ese algo que obliga a las gentes a pensar en el personaje que uno... (p. 54).

La farsa es tan generalizada que incluye hasta al señor presidente constitucional de la República, quien, siendo muy prudente, se va de la fiesta antes de que se le vea el disfraz: «Sólo su Excelencia se retiró a tiempo.

Se retiró antes de sentirse desbarnizado, antes de que su aliento empiece a oler a mayordomo, a cacique, a Taita Dios» (p. 56).

Tras la fiesta, los amantes viven no la realidad chola circundante, sino otra existencia ficticia:

Salieron en fuga de película. En la calle —fría, llena de ofertas de transporte hacia la realidad—, tomaron un automóvil. El dio al chófer una dirección misteriosa... [ella] se sintió más segura en su disfraz, más princesa...

[...] —¿Ves? Es el estanque del castillo... (p. 58).

Del sórdido hotelito adonde Luis Alfonso lleva a Rosario sale una voz «cavernosa —el idiota de los cuentos terrofficos» (p. 59) preguntándoles lo que quieren, conflicto de códigos y realidades. El momento crucial en esta relación humana llega, «—la escena que podía cambiar el rumbo de las cosas—» (p. 62), cuando la mujer intenta atrapar al protagonista en el matrimonio. El chulla empieza a sentirse enamorado, teme la trampa y se desdobra como actor en la farsa y simultáneamente espectador de ella: «Y al ritmo de la escena que se desenvolvía ante sus ojos, pensó como espectador y como crítico: 'No huye... Deja el abrigo...'» (p. 66). Provoca una riña con Rosario e intenta perderse nuevamente en el bajo mundo de su disfraz chullesco, en «sus ingenuos recursos de opereta» (p. 81).

En la burocracia, desde luego, todo es comedia y todos están sumamente conscientes de hacer bien su papel. El secretario del Gran Jefe, por ejemplo, «sin ser interrogado —actor que se disculpa anticipándose a la rechifla del público—» (p. 98), informa a Romero y Flores de lo ocupado que está el Jefe. Pero de vez en cuando, tras la borrachera o en un momento de máximo disgusto con la farsa de siempre, algún actor se rebela contra «la obra» y su papel en ella. Tras la salmódica alabanza colectiva de los oficinistas al Gran Jefe, Humberto Toledo, un pequeño secretario, pensando que «alguien debía estrellarse como un héroe, alguien debía...—, se acercó al ídolo adiposo y agigantándose en forma inusitada —esperanza de un desplante cómico en la concurrencia—, gritó: —¡A la mierda con sus pendejadas!—» (p. 101). El protagonista no las tiene siempre todas consigo en el papel que desempeña en la comedia colectiva. Cuando el correcto fiscalizador intenta rechazar el soborno de una de sus víctimas, su negativa le sale «con desprecio que, por desgracia, le salió en falsete —lado cómico de Majestad y Pobreza—» (p. 107).

Al darse cuenta de que le ha tocado el papel de tonto en la cínica comedia ideada por los poderosos de la farsa nacional, el protagonista cambia nuevamente de papel:

Mal caracterizado, con desplantes y exigencias de cómico de la legua, ignorando el rol poderosísimo de la comparsa donde trataba de pasar por listo, Luis Alfonso se aventuró en su primer chantaje. Cayó en un decorado nada propicio... [...] le echaron de escena sin ninguna consideración (p. 118).

Hacia el final de su travesía, Romero y Flores se da perfecta cuenta de la farsa chullesca, no sólo suya, sino a nivel nacional:

Ellos... Los que conservan el chulla bien puesto e impuesto en su farsa política, en su dignidad administrativa, en su virtud cristiana, en la arquitectura de su gloria, en la apariencia de su nobleza... El mío... El mío fue un pendejo... Se aplastó... (p. 184).

En la anagnórisis interna que experimenta el protagonista, incluso la carroza fúnebre de su amada Rosario le sabe a farsa, «cochero de opereta... barniz de luto...» (p. 187). Pero en contraste con lo falso de las comedias anteriores, la propia chullesca y la farsa a nivel nacional, el encuentro por parte del protagonista de una auténtica personalidad marca la iniciación de una nueva metaficción. Las huecas farsas anteriores dan paso a una nueva y auténtica forma de vida: la fecunda tragedia «de la permanencia de su rebeldía, de la rebeldía de quien ha recorrido un largo camino y descubre que ha tomado dirección equivocada. Era otro» (p. 181).

La última novela publicada de Icaza, *Atrapados*, es una extensa trilogía de 681 páginas, que agrega unos 233 nuevos personajes al universo ficticio del novelista. Consta de tres tomos: I, *El juramento*; II, *En la ficción*; III, *En la realidad*. Como dijimos al principio de este ensayo, su última obra viene a cerrar el círculo de la historia del género indigenista. Sólo dos de las siete novelas de Icaza versan directamente sobre el indio: la primera, *Huasipungo*, y la quinta, *Huairapamuschas* (1948). En las demás, y especialmente en la que acabamos de examinar (*El chulla Romero y Flores*), amplía ese tema para tratar algo más complicado y universal: las realidades mestizas. En estas dos novelas fundamentalmente indigenistas y en las otras cuatro anteriores a *Atrapados*, el escritor había desarrollado su temática mediante la creación de personajes-tipos: el indio explotado, el cholo sin escrúpulos o el chulla urbano. Pero en la trilogía filtra sus preocupaciones de siempre por la sensibilidad y angustia de un ficticio escritor, quien encuentra en su literatura un arma para el combate social.

Con *El chulla Romero y Flores* Icaza amplió muchísimo su repertorio

de estrategias narrativas, entre otras razones por necesidad de interiorizarse en el protagonista de lo que puede caracterizarse como novela psicológica. En la trilogía, el protagonista, que evidentemente coincide en numerosos detalles autobiográficos con Jorge Icaza mismo, narra en primera persona (novedad en la novelística icaziana) distintas fases de su vida personal y literaria, dando al narrador una autonomía literaria no vista en ninguna de las obras anteriores del escritor. Un rápido examen del argumento de los tres tomos de la novela indicará, en un primer nivel, la importancia de lo metaliterario en la obra.

En el primer volumen, *El juramento*, el futuro dramaturgo y novelista ficcional recuerda su niñez, la experiencia personal de los explotadores de su país, el prejuicio racial hacia el indio y los orígenes de su personalidad insegura de cholo. Desde muy joven, el niño-protagonista jura hacer lo posible por cambiar el mundo que le rodea. En los años escolares encuentra una vocación literaria que en la adolescencia florece en la actuación en dramas. Mientras trabaja en el mundo teatral se da cuenta de la corrupción del medio en el que vive. Al final, lo encarcelan por actos violentos contra el gobierno y en el calabozo empieza a idear la posibilidad de cumplir su juramento mediante el arte (ecos de Cervantes y la ideación del *Quijote*).

El libro segundo, *En la ficción*, comienza con fragmentos, reproducciones literales de tempranos dramas de Icaza. Tras una fuerte oposición política y literaria al nuevo tipo de arte indigenista ensayado en su teatro, y no pudiendo vencerla, el protagonista, como Icaza, deja el teatro para escribir la obra «Atrapados», una narrativa dentro de nuestra novela. El narrador ficticio de esta «segunda novela» trata de utilizar su arte para cumplir su antiguo juramento. Pero al intentar realizar esa ambición mediante sus ficciones, se produce una rebelión de los personajes, que se niegan a falsificar su naturaleza para que el autor logre su catarsis liberadora. Por eso, a diferencia del Icaza histórico, el anónimo novelista metaliterario se da cuenta de su error al tener que enfrentarse con la sublevación de los personajes ficticios contra su tiranía artística. El protagonista tiene poco éxito con su novela y termina por conseguir un empleo burocrático con el gobierno mientras sigue escribiendo. Pero en esto, ocurre el hecho inusitado de que, en su papel de investigador, descubre documentos «reales» que resultan ser idénticos a los detalles «ficticios» de su novela metaliteraria «Atrapados».

El tercer volumen, *En la realidad*, nos lleva a la culminación del proceso en que vida y arte se confunden. El tomo empieza y termina con escenas dramáticas con acotaciones, un tipo de drama épico en que hallamos voces alegóricas que representan todos los segmentos de la sociedad na-

cional. Al final nos damos cuenta de que estas «escenas» están en la psique del escritor-protagonista y simbolizan la «farsa» que es la vida ecuatoriana. El narrador-burócrata tiene la asignación de investigar un crimen horrendo en una lejana aldea andina. Los detalles del crimen están revelados gradualmente mediante cuatro procesos: las escenas dramáticas que alternan con la narración en todo el tomo, las crónicas de dos colegas investigadores que deben ir a la aldea para descubrir la «verdad», pero que terminan por falsificarla para agradar al director de su oficina, y, finalmente, la versión verídica descubierta por el protagonista. Sólo él puede descubrir la verdad del caso, porque cuando por fin abandona su «máscara» de investigador incorruptible y se identifica espiritualmente con los cholos, logra inspirar la confianza de las víctimas del cacique, el responsable del crimen. Al regresar a Quito, perseguido por las fuerzas de los poderes omnímodos que tratan de suprimir sus hallazgos, el protagonista cobardemente falsifica el informe para protegerse. Pero queda la esperanza, más allá del desenlace de la trilogía, de que algún día él y sus compatriotas cholos tengan la voluntad suficiente para cumplir su antiguo juramento de cambiar la sociedad.

Otro rasgo esencial de esta trilogía es el diálogo intertextual que lleva a cabo con toda la novelística anterior de Icaza. El primer libro se abre en el punto donde terminará el último libro de la serie, la cancelación del protagonista de su puesto burocrático y su coraje ante esta injusticia. Se trata de un eco casi literal de la trama esencial de *El chulla Romero y Flores* (I, 7). Al describir un viaje, siendo niño, desde la hacienda de su tío Enrique con su madre hacia el exilio en Quito, el protagonista-narrador hace una descripción a la inversa, pero muy semejante a las escenas iniciales de *Huasipungo*, donde el latifundista y su familia se encaminan hacia su hacienda andina (I, 14). De camino hacia la ciudad vemos, en el diálogo anónimo de masas, una repetición de la misma fórmula vista en la novela *En las calles*, que subraya el hecho de que el latifundista es dueño de todo, la tierra, los hombres y el cielo (I, 39). Una vez instalada en Quito, su madre trata de mantener las apariencias oligárquicas y muestra el mismo desprecio hacia la gente mestiza que vemos en la novela *Cholos* (I, 39). Como en *Media vida deslumbrados*, a medida que los cholos presuntuosos beben y se emborrachan, van desnudándose de sus disfraces y revelan su cultura india (I, 55). Cuando el hijo ilegítimo de su hermana Victoria nace con color de indio, los vecinos le llaman «Huairapamuscha», hijo traído por el viento, como los mellizos en la novela del mismo título (I, 119-120). Pero más iluminadora que la mera presencia de tantos ecos de su anterior novelística es la manera en que esta resonancia se emplea en *Atrapados*. En los libros I y III hay ecos de la totalidad de sus seis

novelas anteriores. Pero es significativo que el mayor número de ecos en ambos tomos vienen de su última novela antes de la trilogía, *El chulla Romero y Flores*.

En el tomo central, *En la ficción*, encontramos la mayor incidencia de diálogo intertextual con obras anteriores de Icaza y, significativamente, la mayor parte de ello se relaciona con las únicas dos novelas fundamentalmente indigenistas: *Huasipungo* y *Huairapamuschas*. Esto no es sorprendente cuando nos damos cuenta de que el núcleo del segundo tomo, la novela «Atrapados», es una obra «a la antigua», típica en sus técnicas y temas de las primitivas narraciones indigenistas de Icaza.

Si bien la novela indigenista, como género, comienza como una reacción contra «la literatura», esta última metamorfosis del género vuelve al punto de partida y se construye precisamente sobre la literatura misma y la consciencia del escritor de su arte. La novela narra la historia de un muchacho ecuatoriano que vive la realidad de una sociedad racista, explotadora y perdidamente corrupta. De adolescente, el muchacho observa y participa en la actividad teatral de las compañías ambulantes procedentes de Europa, que representan obras como *La malquerida*, de Benavente (I, 110). Más tarde, se convierte en flamante actor, en una compañía ecuatoriana dirigida por un venerable maestro español. Desempeña papeles en obras europeas como *La honra de los hombres*, de Benavente (I, 143). Durante su actuación en *El vals de los perros*, de Leónidas Andreiev, Icaza muestra estéticamente un tema de varias de sus novelas anteriores: la persistencia de lo indio en la clase mestiza. El protagonista-narrador siente un paralelo entre lo falso del lenguaje del drama que está representando con respecto al habla verídica del país y lo inauténtico de su personalidad chola en relación con su herencia india. El personaje del drama de corte europeo declama en un típico lenguaje teatral de comienzos del siglo xx, pero interiormente alberga un diálogo de pensamientos en una lengua muy distinta:

Infame mujer...  
Ella, coño...  
No, la madre, pes...  
La guagua también, taitico... (I, 146).

En el segundo libro vemos, además de extensos trozos de los primitivos dramas de Icaza, obras representadas y publicadas en los años veinte y treinta, reproducciones de la crítica literaria que apareció en aquel entonces. Su primera comedia, *El intruso*, a pesar de tratar el tema de los problemas económicos de aquellos tiempos, es, como la crítica destacó,



una imitación de obras europeas, de «un Echegaray venido a menos» (II, 11). En el drama *¿Cuál es?*, de 1931, vemos el tema de Edipo y la cuestión de los complejos psicológicos del mestizo, que tanto interesarán a Icaza posteriormente. Pero en el terreno estético, la obra sigue siendo un melodrama a lo europeo, con un lenguaje convencional y declamatorio que nada tiene que ver con realidades americanas (II, 17).

Con su drama *Flagelo* (en un acto, de 1936), Icaza y su doble de ficción descubren la fórmula para un nuevo tipo de arte teatral que asombrará al público distinguido de ese momento. De repente vemos no el escenario importado de Europa, sino el verdadero Ecuador; una escena que incluye pueblecitos andinos, chozas, indios, cholos, pobreza y hambre. No es un arte realista, sino alegórico, en el que vemos personajes simbólicos como El Pregonero, tipo folklórico que cumple la función del coro griego, y personajes colectivos como El Público. Dentro del drama hay siempre una duplicación interior; vemos sobre el proscenio que no sólo los actores, sino también «el Público» que los observa, están allí. *Flagelo* es un drama que, mediante técnicas poéticas, coros, leitmotivos líricos con ritmos tropicales, logra, con sus elementos artísticos más que mediante palabras pronunciadas directamente, comunicar al público la naturaleza de la sociedad que el autor quiere denunciar. La obra describe a los que «manejan los hijos de la tramoya» de la sociedad nacional (II, 38). El escritor comunica la flagelación simbólica que sufren todos los seres manipulados por las fuerzas directivas mediante un recurso esencialmente onomatopéyico:

*El látigo:* Chal... Chal... Fuiii...

*Longo ebrio:* Tan... Tan...

*El látigo:* Chal... Chal... Fuiii...

*Otro longo:* Tan... Tan... Tararán...

*El látigo:* Chal... Chal... Fuiii...

*Dos longas ebrias:* Tan... Tan... Tararán... Ayayay, Taiticooo...

*El látigo:* Chal... Chal... Fuiii...

*El Pregonero:* No es música, no es llanto, no es blasfemia, no es oración lo que escuchan. No obstante, es necesario oír (II, 39).

Durante la obra el Pregonero anuncia al Público, parte del mismo espectáculo, que saldrá el traspunte..., «el hombre que tiene todo el poder para echar a escena a los actores». En las acotaciones leemos: «Por la izquierda, a paso de parada, un general de aquellos que mueren en la cama se adelanta hasta el centro de la escena...» (II, 54). Entonces, el Pregonero anuncia al apuntador de la obra, «personaje importantísimo por ser verbo y espíritu de la obra...», y leemos en la acotación: «Levanta la concha del

apuntador y extrae como a una muela cariada a un fraile»; y algunas señoras se santiguan en los palcos (II, 54-55).

En el tercer libro, las fronteras entre novela y drama se borran del todo. La obra es, en parte, un drama para leerse. Además de los personajes individualizados con nombre, hay una multitud de figuras alegóricas representando todos los sectores de esa farsa que es la sociedad ecuatoriana. Está la Voz de la Prensa, contestada por una Voz profunda que pregona la verdad; está la Voz de los Lectores de periódicos; un coro de beatas y otro de burócratas; está la Voz del palacio de Gobierno, la Voz de las iglesias, la Voz del palacio de Justicia, y en contraste con éstas, el Clamor popular. Hay también voces de grupos de estudiantes, mendigos, chullas, cargadores, charlatanes, porteros, artesanos y soldados (III, 147).

Es curioso ver cómo este teatro docente se vale de recursos semejantes a los usados en los primitivos dramas coloniales en Hispanoamérica, aquellas obras cuyo propósito era adoctrinar a los indios en la fe católica. Aquí, en combinación con lo novelesco, Icaza utiliza técnicas semejantes para educar al pueblo ecuatoriano en el sentido de llevarle por el sendero de la «desmixtificación» de la realidad nacional. Al mostrar la tramoya de una comedia política, económica y social que se representa en Hispanoamérica desde el siglo XVI, el dramaturgo trata de llevar al público del terreno de las «ficciones» al mundo de la «realidad».

En *El chulla Romero y Flores* y, sobre todo, en la trilogía *Atrapados*, presenciamos no una mera expansión de la novelística de Jorge Icaza, sino, mediante recursos metateatrales y el diálogo intertextual con su ficción anterior, una síntesis de toda la vida personal, política y literaria del escritor y la de su pueblo, en culminación de arte y verdad.