

7-2009

Vanguardismo e indagación identitaria: El teatro de Jorge Icaza

Teodosio Fernández

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Fernández, Teodosio. (2009) "Vanguardismo e indagación identitaria: El teatro de Jorge Icaza," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 431-444.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ El éxito de *Huasipungo* forjó durante décadas la imagen de Jorge Icaza, convertido en figura destacada de la literatura indigenista y con el tiempo también en representante de un realismo anquilosado que la renovación narrativa se encargaría de abolir. El análisis de su indagación en la compleja identidad mestiza del Ecuador —a que determinó en gran medida sus cuentos y novelas, hasta culminar en *El chulla Romero y Flores*—⁸ ha permitido profundizar en otros aspectos de su obra, sin modificar del todo aquella imagen. Quizá una reflexión sobre sus relaciones con los movimientos de vanguardia permita dar un paso más, y percibir tanto las peculiaridades de su realismo como la conformidad de su búsqueda con la de otros autores que pasan por representar las experiencias más avanzadas de la literatura hispanoamericana de su tiempo.

Esa reflexión exige la consideración detenida del teatro con el que Icaza se inició como escritor, aunque nada preciso pueda decirse de *El intruso*, *La comedia sin nombre* y *Por el viejo*, las piezas en tres actos estrenadas por la Compañía Dramática Nacional que nunca editó y que probablemente aún se acomodaban a los gustos vigentes y resultaban por ello próximas a la llamada “alta comedia”¹, incluso en lo que ese género podía ofrecer de crítica de la hipocresía, la corrupción y las perversiones ocultas tras la moral burguesa. Sí puede constatar que eso no colmaba las aspiraciones del autor, pronto decidido a ofrecer otras obras orientadas hacia la renovación de la escena ecuatoriana. La primera que dio a conocer parece haber sido *¿Cuál es?*, un “retazo de drama” (Icaza, 1931: 50) que la Compañía Nacional “Variedades” estrenó en Quito el 23 de mayo de 1931. En ella volvía sobre esos conflictos familiares que por entonces estimaba propios de la burguesía y que ahora concretaba en una madre sometida y sumisa, un padre depravado y violento, y dos hijos que manifiestan y ocultan de formas diversas el odio que sienten hacia su progenitor, odio que aflora primero en sus pesadillas y finalmente en la muerte a cuchillo que alguno de ellos o ambos le dan a impulsos de su alma o de su “subconsciencia” (Icaza, 1931: 75). Así pues, el escenario

¹ Como “altas” comedias y como estrenadas por la Compañía Dramática Nacional —los días 28 de septiembre de 1928 y 23 de mayo y 20 de julio de 1929, respectivamente— constan en *Como ellos quieren... ¿Cuál es?* (Icaza, 1931), en la página final que informa sobre las obras del autor. La recuperación de aquellas experiencias incluida por Icaza en su novela *Atrapados* puede resultar útil para imaginar lo que fueron: «Escenas en molde español como la primera de la obra. Tema del triángulo amoroso a la francesa —la mujer, el marido, el amante—. Desenlace de truculencia de un Echegaray venido a menos», pudieron ser los ingredientes fundamentales de *El intruso*. La sátira social probablemente se acentuó en *La comedia sin nombre* y *Por el viejo*, aunque la voluntad de encontrar una expresión escénica renovada no se manifestaría hasta el “acto de gran guiñol” *¿Cuál es?*, fruto de una «diabólica gana de terminar con los moldes occidentales, viejos y nuevos, venerados hasta la ridícula copia donde caían todos, y de los que aprovechaban hábilmente para lograr el aplauso». (Icaza, 1972: 11, 14)

era el espacio donde se desarrollaban las tensiones “externas” propias del teatro realista, pero en él también discurría esa vida secreta que parece aflorar en los sueños y que Icaza intentaba mostrar a los espectadores mediante “mutaciones” escénicas capaces de configurar ámbitos oníricos, como «un bosque que parece borracho por sus árboles y matorrales oblicuos» (Icaza, 1931: 62), o como «casas y tejados [que] pretenden acostarse sobre una mesa de comedor que hay en el centro de la pequeña escena», ámbitos acordes con actuaciones y diálogos también de pesadilla.

¿*Cuál es?* se publicó en 1931 junto a *Como ellos quieren...*, pieza que ya no llegaría a estrenarse. Probablemente era difícil encontrar un público dispuesto a verse reflejado otra vez en una obra que volvía sobre las miserias de la clase acomodada o aristocrática, y la mostraba cargada de prejuicios hacia la condición de los plebeyos incluso cuando éstos ya estaban arraigados en ella por profundos lazos familiares. Por otra parte, frente a ¿*Cuál es?*, *Como ellos quieren...* acentuaba la condición de farsa que se esperaba de la representación, sobre todo en aquellas escenas —manifestaciones de teatro dentro del teatro— en que intervenían personajes de marcado carácter abstracto y simbólico, como “El Deseo” o las sombras de “El Tío” o “El Padre”. En todo momento podía advertirse que Icaza no tenía interés en la construcción de psicologías individuales y verosímiles, y que centraba sus esfuerzos en la personificación de abstracciones que le permitieran exponer desde el escenario sus opiniones sobre las consecuencias nefastas de la represión del deseo, positivo mientras puede desarrollarse con naturalidad, agresivo cuando ha tenido que desviarse de su desarrollo natural.

Los comentarios reunidos en la sección “A telón corrido” que prologó la edición de *Como ellos quieren...* y ¿*Cuál es?* ofrecen no pocos aspectos merecedores de atención a la hora de valorar la significación de esas obras en el contexto literario del momento. Icaza se presentaba como «un cultivador de la teoría freudiana» para Raúl Andrade, cuyas opiniones dejaban constancia de que la “modalidad psicoanalítica” estaba en boga y de que se discutía la conveniencia de llevarla a la escena en esos años en los que ya sólo la “tardía erudición provinciana” de los críticos ecuatorianos podía sorprenderse (Icaza, 1931: 7-8). Por supuesto, Andrade aplaudía el atrevimiento de Icaza, que contaba con otras adhesiones: entre ellas, la de Pablo Palacio, quien también detectó en la comedia “moderna” *Como ellos quieren...* «la sombra difuminada de la libido freudiana», a la vez que insistía en la condición renovadora de la pieza, cuyos procedimientos pertenecerían «a la nueva técnica teatral» (Icaza, 1931: 12-13). Aunque en ¿*Cuál es?* también pueden encontrarse referencias al complejo de Edipo —estás como cuando eras niño y te asustabas al ver que tu padre me daba un beso» (Icaza, 1931: 65), recuerda La Madre a El Hijo nº 1—, los comentarios sobre estos

aspectos entonces perturbadores se centraron en *Como ellos quieren...*, probablemente porque esa pieza resultaba, desde una perspectiva moral, notablemente más agresiva: como aseguraba “La Muchacha”, al deseo «se le ve en todas partes. Moviendo todos los sentimientos; sublimando todas las creencias; destrozando todos los prejuicios y desequilibrando todos los cerebros. Es el alma de la tramoya humana» (Icaza, 1931: 22). Esa convicción le permitiría concluir que resultaba absurdo «hacer de una necesidad un pecado» (Icaza, 1931: 22), tal como las convenciones sociales exigían.

Los comentarios mencionados prueban que en estas piezas se veían muestras inequívocas de una vanguardia artística en la que aún se podían distinguir otros perfiles. «Pertenece al género vanguardista», precisaría — no sin reticencias — Joaquín Ruales L. refiriéndose a *Como ellos quieren...*, antes de apuntar que «sus trucos casi cinematográficos nos dan una idea del teatro revolucionario alemán» (Icaza, 1931: 9), con lo que detectaba una relación que debe tenerse muy en cuenta si — como cabe suponer — se refería al teatro expresionista. Por su parte, Pablo Palacio señalaría que en esa obra, «como en las comedias de Azorín, los personajes han aprendido a tutearse con sus propios pensamientos, desdoblando el antiguo monólogo en diálogos atormentados» (Icaza, 1931: 12), con lo que establecía otra posible filiación de índole expresionista y antirrealista a la vez que señalaba la novedad de las soluciones propuestas. «Apuesto a que usted prefiere el zumbido de los motores, al zumbido de los corrillos de portal» (Icaza, 1931: 8), apostillaba Raúl Andrade para situar a Icaza y su obra en la militancia contra la cultura aferrada al pasado que en el Ecuador podían representar Gonzalo Zaldumbide y los lectores de José María Vargas Vila; en suma, contra el atraso en que vivía la cultura ecuatoriana y en favor de una literatura agresivamente modernizadora, encomiada por su originalidad, su riqueza y su valentía, incluso por su capacidad para sorprender y aun aterrorizar en un ambiente cultural mediocre: «¡Aleluya para todas las obras en las cuales aparece la madrugada de una nueva cultura!» (Icaza, 1931: 10), clamaría Humberto Salvador, entusiasmado con el diálogo sintético y la técnica innovadora de *Como ellos quieren...*, pero sobre todo con el advenimiento de la nueva moral que esa obra propondría, alta moral moderna entonces sólo comprendida por espíritus selectos.

Así pues, con precedentes escasos ², Icaza y el teatro ecuatoriano se incorporaban a una renovación que, desde luego, podría percibirse mejor en países de tradición teatral más intensa que la del Ecuador, como México o Argentina. En éstos se puede

² Cabe recordar —si no lo impiden las discusiones de la crítica relativas al género a que pertenece— la breve farsa que Pablo Palacio tituló “Comedia inmortal”, publicada en febrero de 1926 en la revista *Esfinge*. Tras las aportaciones de Icaza, merece mención especial *Paralelogramo*, comedia antirrealista en seis cuadros que Gonzalo Escudero editó en 1935.

comprobar que al iniciarse los años veinte el teatro hispanoamericano de ambiciones literarias, si lo había, era casi siempre un resultado de planteamientos escénicos naturalistas, planteamientos que lentamente entraron en crisis cuando una nueva sensibilidad empezó a impregnar los textos dramáticos. Indicios del cambio se advierten en Buenos Aires desde 1920, con el estreno de *La mala sed*, del argentino Samuel Eichelbaum, y *La serpiente*, del chileno Armando Moock, piezas a las que se sumaría un buen número de obras renovadoras en los años siguientes. Lo mismo ocurrió en México, al menos desde que Víctor Manuel Díez Barroso, miembro del Grupo de los Siete Autores Dramáticos constituido en 1925, iniciara ya en esa misma fecha las innovaciones con *Véncete a ti mismo*. Precisamente los primeros indicios del cambio obedecieron a la pretensión de ir más allá de la realidad aparente que había ocupado al teatro anterior, lo que se concretó en la dimensión subjetiva adoptada por los temas abordados al desviar el tratamiento psicológico hacia los dominios del inconsciente. En Buenos Aires y también en México abundaron esos tanteos que se acercaban a dimensiones oscuras, planteando casos inexplicables para el determinismo naturalista, relativos a personalidades neuróticas, sexualidades patológicas o instintos destructivos. Al desplazar el interés hacia los conflictos anímicos se superaban los condicionamientos del medio o de la herencia, y así se abría el camino para el tratamiento de temas que pronto sufrirían el impacto del psicoanálisis, conocido sobre todo por su presencia en obras de autores europeos y norteamericanos. La búsqueda de la verdad oculta tras las apariencias, con su aparato de complejos, traumas infantiles, actos fallidos, sueños y desviaciones sexuales, atrajo a muchos, y a menudo dio lugar a la casuística en alguna medida freudiana que puede advertirse en *El nuevo paraíso* (1930), del mexicano Celestino Gorostiza, y que es evidente en *Cuando tengas un hijo* (1929) y otras piezas de Eichelbaum. Si la influencia del psicoanálisis contribuía a la interiorización de los conflictos, a ello colaboró también el interés del surrealismo por el automatismo psíquico y por el ámbito de los sueños, y no hay que desdeñar las aportaciones expresionistas al enriquecimiento del lenguaje escénico por medio de elementos visuales capaces de lograr que en los escenarios irrumpieran climas irreales, aptos para dar forma visible a las pesadillas, los desdoblamientos de la personalidad, los deseos oscuros. Las “mutaciones” escénicas de *¿Cuál es?* y *Como ellos quieren...* constituyen pruebas suficientes de que Icaza estaba al tanto de esas novedades.

Por supuesto, el teatro hispanoamericano de vanguardia ofreció una riqueza de matices que esas piezas de Icaza no tienen obligación de resumir. Pero a propósito de ellas conviene recordar también que la presentación de ámbitos inciertos entre la realidad y el ensueño había exigido encontrar formas escénicas con las que manifestarse — consecuencia de la crisis del naturalismo — y una de ellas fue la farsa, que en sí

misma ya ponía de relieve la autonomía del hecho teatral, ajeno al verismo de la representación realista. Ese fue el sentido de la recuperación de la *commedia dell'arte*, capaz de crear sobre el escenario un universo con leyes propias, ajenas a las del mundo exterior, y sin embargo útiles para referirse a él. Los ejemplos de esta orientación fueron de calidad y factura variadas, y tal vez merecen recordarse la “comedia de fantoches” *Mundial Pantomim* (1919) y *Un loco escribió este drama o La odisea de Melitón Lamprocles* (1923), de Moock, o las “farsas pirotécnicas” *Cimbelina en 1900 y pico* y *Polixena y la cocinera* (1931), de Alfonsina Storni. Las abstracciones a las que Icaza daba vida sobre el escenario guardan una estrecha relación con esos planteamientos: Humberto Salvador supo detectar en *Como ellos quieren...* «un problema de profunda trascendencia: la lucha entre el imperativo del deseo —estéticamente simbolizado por un personaje suprarreal—, y el fatídico muñeco creado por la mentalidad conservadora» (Icaza, 1931: 10), muñeco cuya imagen configuran los distintos miembros de esa familia burguesa que resume distintos aspectos de una civilización “pretérita” y de una mentalidad gris.

En *Sin sentido*, pieza editada en 1932 y que tampoco llegó a estrenarse, Icaza dejaba aún más patente que no le interesaba la verosimilitud ni buscaba un teatro realista o psicológico. Además, por esta vez parecía no tener claro —o lo pretendía ambiguo— el mensaje que habían de portar los símbolos que debían actuar como personajes de la farsa, representativos básicamente de dos categorías: la de los viejos, a los que desde el lujoso despacho de su castillo dirige don Claudio y que controlan el poder, y la de los jóvenes, que ese mismo don Claudio ha reclutado entre los locos “verdaderos” de un manicomio con el fin de moldear su carácter, hasta convertir a los seres humanos más degradados en dignos herederos de su autoridad y de su grandeza, como antes moldeaba las siluetas de los muñecos de cartón que solía recortar. El desarrollo de la obra supone la puesta en escena de esos proyectos y también del fracaso que de algún modo el propio don Claudio anticipa: “He soñado, y esto que les digo es un sueño, crear seres ciegos a las pasiones, potentes en su indiferencia, que desconozcan el pasado y el futuro y, sobre todo, que no sepan amar. Ese amor vulgar que les vuelve tímidos, enfermizos, volubles. Ese amor indómito que se levanta ante mi autoridad, tenaz, rebelde, efervescente” (Icaza, 1932: 9). En efecto, sus creaciones —«el cerebro más potente, el corazón más sensible, la astucia más fina, el músculo más fuerte» (Icaza, 1932: 13)— no pueden dejar de entregarse al amor o al deseo, arrojando la expulsión de la casa de su creador, algo así como una pérdida del paraíso que los obliga a enfrentarse con la dureza de la vida y sobre todo con el hambre, que determina el robo, la violencia e incluso una rebelión que puede entenderse sobre todo como reacción contra los valores burgueses y los sectores sociales que los representan. Carlos, “el cerebro más potente”,

resume una actitud que en buena medida comparten los jóvenes de la obra y tal vez el autor: «Cuando veo esta estupidez de reglas, prejuicios y convencionalismos que van contra nuestra propia existencia, contra nuestra propia organización biológica, que están hechos para hacernos creer que somos seres perfectos sin tomar en cuenta el dolor que esas prohibiciones siembran en nuestras almas, me rebelo, siento furia, despecho» (Icaza, 1932: 71). Esos personajes se alejan así definitivamente del buen camino que se les exigía seguir para que pudieran volver al seno paterno, y la derrota final que sufren puede identificarse con el triunfo de la represión sobre la libertad de los instintos: significa que se ha impuesto la convicción de que el amor “sexual” es la más grande de las maldiciones, en perjuicio de algo tan fundamental como el propio instinto de conservación de la especie; tan fundamental y tan verdadero, como Carlos señala: «[...] Una mujer no es más que eso: la madre, el ser que dispara la flecha, la hembra que busca el macho para juntos saciar una energía fatal que devora y destruye por el estómago y construye la eternidad por el sexo. Todo lo demás es mentira..., farsa..., cuento!» (Icaza, 1932: 100). Pero puede sentirse también que los hilos invisibles que zarandean a los hombres hasta convertirlos en personajes de sainete alguna relación guardan con esas pasiones que los mueven incluso desde más allá de su condición individual, inscritas en el instinto animal de conservación y propagación de la especie.

La rebelión resulta aplastada, aunque la obra transmite la impresión de que con ello llega también la derrota del viejo don Claudio, incapaz de controlar los impulsos de la vida que los jóvenes han pretendido hacer aflorar. Pero *Sin sentido*, drama simbólico, tampoco agota la riqueza de sus matices con la expresión de este conflicto entre las manifestaciones de los instintos y su represión: de algún modo convierte a don Claudio en un padre, en un nuevo Pigmalión e incluso en una divinidad torturada por su fracaso al realizar una obra que pretende perfecta a la vez que la destruye, de manera que el “sin sentido” que da título a la pieza pueda relacionarse también con esos proyectos fracasados. Esa dimensión metafísica o mítica de la obra³ —sin

³ Esa dimensión está presente con frecuencia en el teatro hispanoamericano de la época, que con preferencia recurrió a la tradición grecolatina para enriquecer la significación de obras de asunto contemporáneo, como *Proteo*, que el mexicano Francisco Monterde escribió hacia 1930, o como *Cuando tengas un hijo*, donde Eichelbaum recuperó el tema de Fedra e Hipólito en apoyo del caso freudiano que pretendía plantear. A veces esos ingredientes míticos se llevaron a creaciones próximas a la tradición realista: la referencia al amor de Fedra por Hipólito permitió relegar a un segundo término la ambientación costumbrista y el lenguaje campesino del drama rural *La viuda de Apablaza* (1928), del chileno Germán Luco Cruchaga, centrando el interés en la pasión que conducía al suicidio de la protagonista. Pronto abundarían las creaciones teatrales de este signo, y la inspiración no fue exclusivamente clásica: Fausto, don Juan, mitos cristianos e indígenas permitieron también dotar de alcance universal a los conflictos planteados, pretensión que se difundió a la vez que las teorías de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente colectivo y sus relaciones con los sueños y con la literatura, aunque se recurriese a ellos no sólo para abordar temas psicopatológicos, sino también para enriquecer la evasión poética o la recreación histórica.

duda la más ambiciosa que Icaza imaginó para el teatro— parece descartar una interpretación del conflicto planteado en términos estrictos de lucha de clases, aunque quede de manifiesto el explotador egoísmo de quienes pueden representar valores, actitudes y comportamientos atribuibles a la burguesía o el capitalismo. Desde luego, tampoco se olvidan las debilidades y contradicciones morales de los revolucionarios, que en la obra son sobre todo un producto del orgullo y de los deseos de venganza de Carlos, el ideólogo, responsable de la rebelión y también de su fracaso. No todo el mundo intelectual ecuatoriano vería en esos últimos términos “la tiranía del viejo” (Icaza, 1932: 72), ni aceptaría esa visión de los protagonistas de una revolución, en un tiempo en el que ya se imponía una literatura atenta a los problemas sociales del país y difícil de compaginar con la “deshumanización artística” de la vanguardia, que, no obstante, al iniciarse la década de los treinta seguía enriqueciendo con manifestaciones nuevas la narrativa ecuatoriana, a la que Icaza empezaría a contribuir con los seis relatos de *Barro de la sierra* publicados en 1933.

Precisamente esos relatos constituyen una muestra notable de los conflictos que entonces agitaban el ambiente cultural ecuatoriano, conflictos que, como es bien sabido (Lorente Medina, 1993), comportaban el triunfo del realismo social o socialista a la vez que la vanguardia “histórica” —incluso cuando constituía una decidida expresión de inconformismo ante las carencias de la sociedad ecuatoriana— iba quedando adscrita a las manifestaciones de un arte burgués en decadencia. *Barro de la sierra* prueba que Icaza se resistía a abandonar las experiencias innovadoras y que quiso dar a sus cuentos una factura vanguardista, como de manera especialmente notoria permiten constatar el clima de farsa en que discurre “Mala pata”, donde la suerte de Carlos Aparicio Vera se tuerce desde el día aciago en que se le ocurre declararse comunista, y también la atmósfera en buena medida onírica de “Interpretación”, donde la oposición entre la realidad y las apariencias afecta profundamente a don Enrique Charqui, ese indio decidido a ocultar un origen que considera humillante. La exposición simultánea de los pensamientos del protagonista y de los reproches que su mujer le dirige en “Mala pata”, y de lo que los personajes “se dicen” junto a lo que de verdad querrían decirse en “Interpretación”, son apenas las consecuencias más visibles de esa búsqueda de posibilidades expresivas que su autor realizaba sin resignarse todavía a los procedimientos propios de la narración realista. Desde esta perspectiva, con la inclusión evidente del complejo de Edipo entre los factores que impulsan al niño cholo a buscar la muerte de su hermanastro indio, “Cachorros” puede verse como un esfuerzo de Icaza para mantenerse aferrado a los temas abordados en su teatro aun a costa de llevarlos hasta ámbitos ajenos a la burguesía,

precisamente cuando las críticas a la literatura de carácter experimental e introspectivo encontraban uno de sus blancos preferidos en quienes se mostraran influidos por las teorías psicoanalíticas en boga. De las dificultades para mantener aquellas preferencias da buena cuenta “Sed”, donde un escritor narra — a condición metaliteraria del relato no es su único aspecto vanguardista — la imposibilidad de escribir tanto «un cuento que tenga sabor a tierra serrana» como un «cuento psicoanalítico» mientras a su pesar va dando testimonio de la sed y las enfermedades que los abusos del hacendado y de sus cómplices — «zancudo don Panchito, zancudo Cura, zancudo Teniente político» (Icaza, 1933: 39, 41 y 59) — desencadenan sobre indios y chagras. Se explicaba así la irrupción decidida de las preocupaciones sociales en esos relatos de *Barro de la sierra*, preocupaciones que se extendían hasta los sectores obreros representados en “Desorientación” por Juan Taco, con su rabia pero sobre todo — «si todos los de su clase cerraran los puños, entonces sería un bosque de manos amenazantes», siente en alguna ocasión (Icaza, 1933: 115) — con su incapacidad para unirse contra la burguesía que les vende el patriotismo y tantas otras patrañas religiosas, políticas y culturales (Dios, la libertad, la civilización). También “Éxodo” deja esas preocupaciones de manifiesto al denunciar la alianza opresora que los liberales y el clero habían sellado en un pasado aún reciente, alianza que se extendería a todo el país para frustrar las esperanzas que el hijo de José Quishpe había depositado en la costa ecuatoriana — un ámbito que parecía menos hostil que el de la sierra —, haciéndole pensar en la necesidad de buscar «una reivindicación propia y urgente». (Icaza, 1933: 89)

Las posiciones radicales del realismo social o socialista parecían haber ganado la batalla en el Ecuador cuando en 1934 apareció *Huasipungo* (Fernández, 1991: 114-123), y cabría concluir que con su obra más famosa Icaza entraba plenamente en otra etapa, ajena por completo a ese pasado literario en buena medida olvidado que he revisado aquí. Pero nada impide suponer que alguna huella de la vanguardia hubo de quedar en su novela, al menos si se tiene en cuenta la primera versión, de la que Icaza había de alejarse con las sucesivas revisiones que elaboraron el texto hoy considerado como definitivo. Así se limaron en gran medida las aristas más agresivas de la denuncia que en los años treinta el autor conjugaba reiteradamente con alusiones a la inminencia de un cataclismo revolucionario, conjunción que alcanzaba su momento culminante en ese final de la novela en que una “gran sembradora de brazos flacos” aún murmura su “Ñucanchic huasipungo” tras la represión violenta de la rebelión indígena, «poniendo a la burguesía los pelos de punta» (Icaza, 1934: 214). También se atenuaron hasta casi desaparecer los rasgos inequívocamente vanguardistas de una prosa que a veces — como antes en numerosos pasajes de los relatos

incluidos en *Barro de la sierra* demostraba una indudable voluntad lírica⁴, con resultados que podrían relacionarse con la insistencia de los poetas de vanguardia en la potenciación de la imagen como elemento esencial de la poesía, potenciación que los escritores podían intentar también en la prosa narrativa y ensayística. Las imágenes de Icaza sobresalían frecuentemente por su concreción y por su eficacia visual, y servían como antídoto contra la abundancia verbal que también muchos vanguardistas trataron de suprimir. Por otra parte, el ingenuo narrador inicial de *Huasipungo* no evitaba que el autor irrumpiera para opinar que en ocasiones los indios «se agrupaban unos a otros desvirtuando su personalidad y creando una personalidad de masa» (Icaza, 1934: 139), lo que muestra a un Icaza plenamente consciente del carácter colectivo de los pasajes “corales” que ofrecía su novela, pasajes que cabe atribuir no tanto a una visión negativa de la personalidad de los indígenas como a la búsqueda de un efecto estético de ascendencia expresionista. A este respecto conviene recordar que no tardaría en escribir *Flagelo*, “estampa para ser representada” que publicó en 1936 y que no logró estrenar hasta que en 1940 la llevó a escena en Buenos Aires el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, dentro del “Noveno Ciclo de Teatro Polémico”: también resultaba notoria la factura expresionista de los cuadros de ese “acto único” que “El Pregonero” presentaba y explicaba al público, cuadros que, como en *Huasipungo*, mostraban la degradación y la miseria de los indios, al ritmo marcado por el chasquido de un látigo — «chasquido saturado de espanto, chasquido que anima a todos los muñecos de la comedia en locura de gritos descoyuntados, de cantos enfermos, de bailes, de mordiscos, de gestos alélados de imbéciles» (Icaza, 1936: s. n.) — y descubrían una vez más la alianza opresora del latifundismo con los militares y el clero.

Las relaciones entre el teatro de Icaza y su narrativa no parecen terminar aquí, pues en los estudios dedicados a su obra no es difícil encontrar referencias a la “teatralidad” de las escenas o de los diálogos como una característica de sus novelas⁵. Más interés

⁴ Véase la descripción del avance de los soldados que reprimen la rebelión: «El glorioso batallón trepa abriendo filas y pisando en la defensa de los peldaños que ponen las ametralladoras con su vomitar constante de puntos suspensivos [...]. Aúlla el dolor por todas las bocas. Los ayes se revuelcan formando nidos de lodo sanguinolento [...]. De improviso, a la mandíbula inferior de la zanja le brotan dientes de bayonetas; el refugio se convierte en hocico carnívoro que se goza en triturar a la indefensa indiada con sus caninos de acero». (Icaza, 1934: 211)

⁵ En *El chulla Romero y Flores* «los personajes viven una continua farsa por ‘parecerse a’». Icaza satiriza con la caricatura —el guiñol y el esperpento son dos medios de llevarla a cabo— la alienación y la inautenticidad en que se instalan todos sus personajes», según Antonio Lorente Medina (1988: 275). En una nota fue aún más preciso: «Lo teatral *stricto sensu* tiene un gran peso específico en la novela. Ello se percibe desde el capítulo I, en el que se puede observar: lo teatral-guiñolesco en la presentación de los personajes; lo teatral de los diálogos y monólogos interiores, que constituye uno de los mayores aciertos poéticos en *El chulla Romero y Flores*. Al margen de ello, aunque estrechamente relacionado, es curioso anotar las numerosas referencias que el narrador hace a lo cómico o teatral de muchas de las situaciones descritas, o la enorme frecuencia con que incide satíricamente en ‘el disfraz dramático’ de muchos de los personajes». (Lorente Medina, 1988: 277)

ofrece comprobar que los conflictos y traumas de la burguesía analizados por su obra dramática inicial fueron en buena medida los que su narrativa proyectó sobre esos y otros sectores de la sociedad ecuatoriana ya desde los cuentos de *Barro de la sierra*. La oposición entre la personalidad (la verdadera identidad) y la máscara, o entre la realidad y las apariencias, afectó en “Interpretación” a don Enrique Charqui, ese indio que trataba de ignorar su condición, inaugurando un tema fundamental para la obra de Icaza en cuanto tal oposición se proyectó sobre la psicología del mestizo, que en “Cachorros” ya se debatía entre la atracción edípica hacia su madre india y el desprecio y el odio hacia el mundo indígena consecuentes con su fascinación ante el padre blanco, poderoso y violento. Así empezó a revelarse la compleja personalidad que Icaza había de atribuir al cholo, y por extensión, finalmente, a los habitantes de la América hispana⁶, en un proceso que había de resultar estrechamente ligado al desarrollo de una versión personal de la búsqueda de la identidad que emprendieron otros muchos intelectuales hispanoamericanos de su tiempo⁷. En no pocos aspectos el planteamiento de ese problema descubre una deuda evidente con los temas que habían ganado la atención de los escritores durante los años veinte, por lo que, para advertir que en el novelista de *El chulla Romero y Flores* aún pervivía el autor de *¿Cuál es? o de Como ellos quieren...*, conviene volver sobre los dramaturgos de la vanguardia y recordar que con frecuencia insistían en la teatralidad del teatro a la vez que revelaban la condición engañosa de las apariencias, el vacío oculto bajo las máscaras. A estas adquisiciones no fue ajeno el magisterio que Luigi Pirandello ejerció entre los dramaturgos hispanoamericanos del momento⁸: probablemente nadie había mostrado mejor las nuevas inquietudes metafísicas y existenciales, cuando la realidad dejó de verse como algo absoluto, igual para todos, y ya no pudo creerse en una personalidad definida y consistente, ni en la capacidad de la razón y de la lógica para aclarar todos los misterios. Con él se descubrió la posibilidad de introducir en

⁶ Icaza también pretendió un alcance continental para “el desequilibrio psíquico del mundo espiritual cholo” personificado en su chulla: «Con ese personaje creo que hallé la fórmula dual que lucha en la conciencia de los hispanoamericanos: la sombra de la madre india —personaje que habla e impulsa— y la sombra del padre español —Majestad y Pobreza, que contraponen, dificulta y, muchas veces, fecunda—.» (Couffon, 1961: 54).

⁷ El tema fundamental de la obra de madurez de Icaza fue “el mestizo como problema”, concluía Manuel Corrales Pascual (1974: 249) tras estudiar toda su narrativa y antes de señalar, recurriendo a las opiniones de Arturo Uslar Pietri (1967: 13), que ese problema era el mismo que desde el siglo XVIII los hispanoamericanos habían planteado con su preocupación por la identidad propia, lo que habría permitido que llegara «a hablarse de una angustia ontológica del criollo».

⁸ Su repercusión fue notable en México, donde los Siete Autores Dramáticos fueron conocidos como “los pirandellos”, y la influencia fue aún mayor en Buenos Aires, donde *Seis personajes en busca de autor* se estrenó en la fecha temprana de 1922. La sólida tradición realista-naturalista del teatro argentino hizo especialmente notorias las novedades, que el propio Pirandello puso de manifiesto cuando viajó a Argentina en 1927 y 1933.

la obra dramática su propio cuestionamiento —la antítesis vida-teatro, o realidad-ilusión—, lo que contribuyó decididamente a que la fantasía irrumpiera en los escenarios para mostrar la oposición entre la realidad y el sueño o los sueños: los propios y los que proyectan los otros. El teatro asumía así la voluntad de recuperar la dimensión interior y “verdadera” del hombre, dimensión que se ahogaba bajo las máscaras que la sociedad le obligaría a asumir, y de las que no podría desprenderse sin verse reducido al aislamiento total o a la muerte.

Para algunos de los dramaturgos iniciados en la vanguardia esa voluntad de descubrir la dimensión oculta tras las apariencias había de convertirse con el tiempo en una búsqueda de identidad individual y colectiva. Si se buscan ejemplos para comprobar la riqueza que podían alcanzar los planteamientos que las piezas de Icaza apenas dejan entrever, ninguno sirve mejor que el de Rodolfo Usigli, quien se dedicó a indagar en las frustraciones ocultas de la burguesía mexicana, primero con obras de decidida voluntad experimental y antirrealista —y por ello próximas a las experiencias teatrales de Icaza —, y después con la voluntad de crear un teatro nacional, lo que lo llevaría a presentar conflictos psicológicos en ambientes de la clase media, afectada por la pérdida de sus valores espirituales durante el período posrevolucionario. Usigli no renunciaba a utilizar recursos expresionistas cuando los creía necesarios, y esas libertades y otras también conquistadas por la vanguardia — como el conflicto entre el ser y el parecer, o entre la realidad y la ficción— enriquecen su obra más conocida, *El gesticulador* (1938), donde se ocupó de los ideales traicionados de la Revolución Mexicana, poniendo en escena la visión de un modo de vivir en buena medida teatral, al servicio de las apariencias, lo que contaminaba de falsedad la existencia de unos personajes insatisfechos y resentidos tanto en su vida afectiva como en su realidad económica y social: falsedad, insatisfacción y resentimiento que se descubrían como rasgos inconfesados pero innegables de la identidad mexicana.

Que Icaza se orientara hacia la narrativa para indagar en los secretos de la identidad ecuatoriana no impide reconocer que el proceso es el mismo y tiene los mismos puntos de partida. Además, esa coincidencia ayuda a reconocer en el conflicto que atormenta a Romero y Flores el resultado final de otros planteamientos que también alcanzaron un lugar de relieve entre las inquietudes de la vanguardia. El conflicto entre el instinto y los factores sociales que lo reprimen, presente en tantas manifestaciones literarias vanguardistas — *Como ellos quieren...* y *Sin sentido* entre ellas — de algún modo pervivió cuando en la literatura ecuatoriana ingresaron el indio, el cholo, el montuvio y el negro, pues la obsesión de descubrir por doquier las lacras del hombre humillado y explotado por sus semejantes no impidió mostrar a veces una actitud esperanzada

y a su manera vanguardista: se trataba de recrear el ambiente y la vida de personajes primitivos, bárbaros sin duda, pero en los que con frecuencia se pudo advertir una extraña grandeza. Eso resulta perceptible en algunos de los “cuentos del cholo y del montuvio” que Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert reunieron en *Los que se van*, y más aún en novelas como *Don Goyo*, de Aguilera-Malta, o como *Los Sangurimas*, donde José de la Cuadra describió la brutalidad primitiva de los montuvios —otra “vegetación” tropical, nacida de un medio dominado por la violencia de los instintos y de la ignorancia— con un realismo enriquecido de ingredientes mágicos. Esa visión era una consecuencia del criollismo americanista surgido en los años veinte, cuando se trató de vindicar el instinto (la vida) frente a la razón, y se desarrolló la convicción —tan extendida entonces en Europa— de que América significaba el futuro de la humanidad, la alternativa a un Occidente en decadencia.

Por supuesto, el primitivismo nativista, difícil de conjugar con la ortodoxia del realismo social o socialista, sólo de manera indirecta pareció afectar a Icaza, pero con indudables consecuencias. En el conflicto entre la verdad y las apariencias, entre el instinto y su represión, el indio (el primitivo) progresivamente se identificó con los primeros términos de esas oposiciones, y el blanco (el civilizado) con los segundos. El problema del mestizaje exigió llevar ese dilema al interior del cholo, de forma paradigmática en *El chulla Romero y Flores*. El antiguo interés de su autor por los planteamientos psicoanalíticos facilitaba el hallazgo de un origen traumático para el complejo de inferioridad que afectaba al protagonista de la novela⁹. No falta quien haya advertido que tal personaje es «un mestizo anacrónico, el que debió haber producido su sangre india cinco siglos antes, cuando el español se descuadernó de su armadura para satisfacer sus desamoradas urgencias carnales y dejó hijos en el ‘pecado original’ de su ‘mama india’» (Jácome, 1988: 214), y en consecuencia alguien ajeno por completo al Ecuador contemporáneo. Esa verdad no priva al planteamiento de Icaza de su significación de época. Pocos años antes de la publicación de *El chulla Romero y Flores*, Octavio Paz había descubierto bajo la exaltación nacionalista del grito “Viva México, hijos de la chingada” una «violenta, sarcástica negación de la Madre, a la que se condena por el solo delito de serlo», y una «no menos violenta afirmación del Padre», hallazgo que lo llevó a buscar el origen de esta característica del ser mexicano en los años de la conquista, en la relación de Hernán Cortés y la Malinche: «Doña Marina

⁹ No en vano “el pecado original del cholo, su origen indio”, y “los disfraces y sueños del cholerío” constituyen dos de los tres grupos simbólicos que Theodore Alan Sackett (1974: 403) detectó en esa obra.

se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche» (Paz, 1950: 86-87). Cortés y doña Marina se convertían así en símbolos de un conflicto secreto y nunca resuelto, determinante de las máscaras con las que el mexicano había encubierto o disimulado su verdadero ser hasta el momento en que Paz escribía sus reflexiones, momento en el que habría llegado la hora de elegir de una vez por todas entre la lucidez y la mentira. No es difícil seguir algunos de los pasos previos que la cultura mexicana había dado para llegar a esa conclusión: el propio Paz (1950: 153-154) recordaría a Samuel Ramos, quien al escribir *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) había buscado apoyo en las teorías de Alfred Adler para indagar en la personalidad mexicana, marcada por complejos de inferioridad que determinaban la necesidad de ocultarla bajo máscaras diversas. No es impropio recordar que Ramos estuvo vinculado a la revista *Contemporáneos*, que entre 1928 y 1931 aglutinó a algunos de los mejores representantes de la vanguardia en México: entre otros, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, que poco antes habían contribuido decisivamente a la renovación escénica del país con su Teatro de Ulises, y Celestino Gorostiza, otro destacado dramaturgo que, como Usigli, derivó desde el experimentalismo vanguardista hacia la indagación en la identidad mexicana ¹⁰.

La referencia a los representantes de la cultura mexicana aquí mencionados debe bastar como muestra de un proceso en el que participaron intelectuales de la mayoría de los países hispanoamericanos. El Ecuador no fue una excepción, ni Icaza el único escritor que allí se empeñara en la búsqueda de una identidad nacional cuya formulación hundiese sus raíces en las inquietudes de la vanguardia. No deja de sorprender, sin embargo, que su teatro y su narrativa basten para mostrar una aventura intelectual que en otros países contó con las aportaciones de escritores numerosos y de prestigio a veces indiscutido: inesperada riqueza, pues, la de algunas facetas de la producción literaria de Icaza con demasiada frecuencia ignoradas, ocultas tras ese realismo social más evidente en la última y tardía redacción de *Huasipungo* que en la versión original de la misma y famosa novela, que es también, desde luego, incapaz de resumir o mostrar la gran variedad de las inquietudes y los recursos expresivos de su autor.

¹⁰ En ese proceso ocupa un lugar relevante *El color de nuestra piel* (1952), donde Celestino Gorostiza salía en defensa de la condición étnica mestiza de México a la vez que observaba con talante crítico los falsos valores dominantes entre la alta sociedad, construyendo un profundo drama sobre las dificultades de sus personajes para adquirir la lucidez que podría salvarlos de su propia destrucción.

Referencias bibliográficas:

- CORRALES PASCUAL, M. (1974), *Los relatos de Jorge Icaza. Contribución a una tipología de la novela indigenista de América*, Quito: Editorial Don Bosco.
- COUFFON, C. (1961), «Conversación con Jorge Icaza», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 51, pp. 49-54.
- FERNÁNDEZ, M. C. (1991), *El realismo abierto de Pablo Palacio. En la encrucijada de los 30*, Quito: Ediciones Libri Mundi.
- FERRÁNDIZ ALBORZ, F. (1936), «Estudio preliminar» en Jorge Icaza, *Flagelo*, Quito: Imprenta Nacional.
- ICAZA, J. (1931), *Como ellos quieren... ¿Cuáles?*, Quito: Editorial Bolívar.
- ____ (1932), *Sin sentido*, Quito: Editorial Labor.
- ____ (1933), *Barro de la sierra*, Quito: Editorial Labor.
- ____ (1934), *Huasipungo*, Quito: Imprenta Nacional.
- ____ (1936), *Flagelo*, con estudio preliminar de Francisco Ferrándiz Alborz, Quito: Imprenta Nacional.
- ____ (1972), *Atrapados. Tríptico (cuadro segundo)*. *En la ficción*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- JÁCOME, G. A. (1988) «Presupuestos y destinos de una novela mestiza» en Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, edición crítica coordinada por Ricardo Descalzi y Renaud Richard, Madrid: Colección Archivos, pp. 210-232.
- LORENTE MEDINA, A. (1988), «Lectura intratextual de *El chulla Romero y Flores*», en Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, edición citada, pp. 273-297.
- ____ (1993), «*Barro de la sierra* y las tensiones de la modernidad en el Ecuador de los años 30», *Ensayos de literatura andina*, Roma: Bulzoni, pp. 73-90.
- PAZ, O. (1950), *El laberinto de la soledad*, México: Cuadernos Americanos.
- SACKETT, T. A. (1974), *El arte en la novelística de Jorge Icaza*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- USLAR PIETRI, A. (1967), «El mestizaje y el Nuevo Mundo», *Revista de Occidente* 49, pp. 13-29.