

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

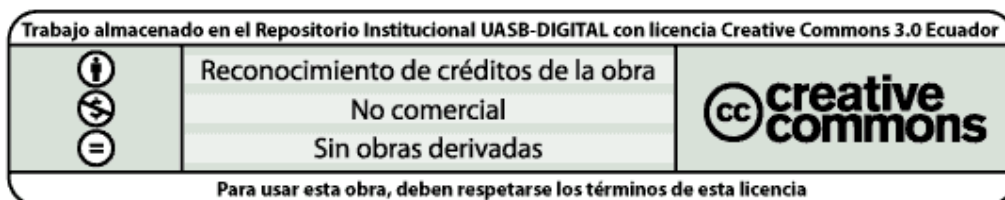
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**HETEROGENEIDAD Y ESQUIZOFRENIA EN LAS OBRAS LOS
SANGURIMAS DE JOSÉ DE LA CUADRA Y “MAMA PACHA” Y “EL NUEVO
SAN JORGE” DE JORGE ICAZA**

ERNESTO BAYARDO FLORES SIERRA

QUITO, 2013



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Ernesto Bayardo Flores Sierra, autor de la tesis intitulada HETEROGENEIDAD Y ESQUIZOFRENIA EN LAS OBRAS LOS SANGURIMAS DE JOSÉ DE LA CUADRA Y “MAMA PACHA” Y “EL NUEVO SAN JORGE” DE JORGE ICAZA mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura- Mención en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 6 de febrero de 2013

Firma:

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

HETEROGENEIDAD Y ESQUIZOFRENIA EN LAS OBRAS *LOS*
***SANGURIMAS* DE JOSÉ DE LA CUADRA Y “MAMA PACHA” Y “EL NUEVO**
SAN JORGE” DE JORGE ICAZA

ERNESTO BAYARDO FLORES SIERRA

TUTOR: FERNANDO BALSECA

QUITO, 2013

RESUMEN

El presente trabajo académico analiza, desde la teoría de la heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar, las obras *Los Sangurimas*, “Mama Pacha” y “El nuevo san Jorge”, de José de la Cuadra y Jorge Icaza, respectivamente. En el análisis de estas obras literarias se busca la construcción de universos literarios y narrativos ficcionales sumamente complejos, contradictorios, heterogéneos, fraccionados, y cargados de un relato de los diferentes espacios culturales que chocan, se repelen y se encuentran en la sociedad ecuatoriana. Siendo así, pretendemos en la lectura de las creaciones literarias de los mencionados autores evidenciar la heterogeneidad cultural como premisa fundamental de construcción literaria, heterogeneidad que en la narración conduce directamente a un fraccionamiento subjetivo de los personajes, a una *esquisis* cultural que orienta a los habitantes de estos universos literarios, que en ocasiones los potencia y en ocasiones los destruye. Construcción y destrucción subjetiva de los habitantes de estas ficcionalizaciones simbólicas, que es planteada como propuesta política, social y cultural ante una sociedad marcada por la colonización, la negación, el olvido y el rechazo de la pertenencia cultural heterogénea andina, que evita precisamente que, esa heterogeneidad estructure una construcción de varias culturas, de varias voces, de varias lenguas, potente y creadora, capaz de abarcar y dialogar con los mundos de vida que conviven en su seno.

*Lo que exigimos es la unidad de la política y el arte,
la unidad del contenido y la forma, la unidad del contenido
político revolucionario y el más alto grado posible de perfección
de la forma artística .Una obra de arte que carece de valor artístico,
por progresista que sea en lo político, no tiene fuerza.*

Mao Tse Tung

*En este realismo integral caben
—porque aunque psicológicas son objetivas—
las introspecciones y la ironía escéptica,
fantástica o macabra, al menú:
lo que pasa es que no se las pretende
hacer pasar como la única manera de ser,
humana, eterna, sino que se las circunscribe
dentro de la mentalidad de la clase
de vanguardia en que aparecen...*

Joaquín Gallegos Lara

TABLA DE CONTENIDO

Contenido

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I.....	11
Heterogeneidad en la visión del mestizo de José de la Cuadra y Jorge Icaza	11
CAPÍTULO II	41
La voz del matapalo: heterogeneidad y esquizofrenia en la obra <i>Los Sangurimas</i> de José de la Cuadra	41
CAPÍTULO III	71
Disfraz de virgen de pueblo: heterogeneidad y esquizofrenia en las obras “Mama Pacha” y “El Nuevo San Jorge” de Jorge Icaza.	71
CONCLUSIONES	99

INTRODUCCIÓN

El proceso de producción de la literatura realista marcó toda una época de la literatura ecuatoriana y posiblemente de toda la zona andina, siendo uno de los periodos más ricos en cuanto a la variedad, calidad artística e impacto social de la creación literaria en nuestra sociedad. No obstante, su impacto y prolongación en el tiempo, esta creación literaria ha recibido una serie de juicios y valoraciones no necesariamente positivas, donde se la ha descrito como obras “naturalistas”, de “color local”, literaturas “regionales”, “ventrílocuas”; criterios que resultan sumamente interesantes por cuanto parecerían ser la manifestación de un olvido y negación intencional de una creación literaria que procuró denunciar de la manera más desgarradora los conflictos sociales, culturales, psíquicos que conviven en el seno de la sociedad ecuatoriana, fundamentalmente en la sociedad mestiza, y que en este fin, desarrolló una potente creación literaria, cuya trascendencia jamás pudo ser alcanzada por creaciones literarias posteriores, que pretendían ser “universales”.

Dentro de este proceso de construcción literaria sobresalen Jorge Icaza y José de la Cuadra. El primero es el narrador ecuatoriano más difundido de la historia de nuestra literatura, conocido como narrador indigenista, juicio que no hace justicia a su producción literaria, que abarca mucho más que el relato indigenista clásico; el segundo es el narrador más importante del llamado “Grupo de Guayaquil”, cuya obra se asienta en la descripción ficcional de la vida del montuvio ecuatoriano fundamentalmente.

Esta literatura ha sido analizada en múltiples ocasiones, y para su comprensión han sido fundamentales los aportes de José Carlos Mariátegui y Agustín Cueva, quienes pretendieron entenderlas desde la aplicación del marxismo al campo literario, y describieron elementos fundamentales de su forma y contenido, como el hecho de ser

producto de una marcada heterogeneidad estructural económica, subyacente en las sociedades andinas, donde los rezagos económicos semif feudales generarían una construcción socioeconómica contradictoria y compleja; que se manifestaría también en la existencia de una producción literaria marcada por la convivencia de varios modos de producción fenómeno que determinaría una literatura en la que manifestaciones culturales propias del capitalismo y de formaciones socio-económicas anteriores se presentarían alternativamente. Por otra parte dicha literatura ha sido analizada como una manifestación cultural que consideraba a lo “indio”, lo “popular”, como la base cultural de lo que sería la “nueva sociedad” que la revolución socialista traería, y la base de las reivindicaciones que conducirían hacia dicho proceso político y social eran el hecho político fundamental que orientaba toda esta creación literaria, es decir, se hallaban cargadas de lo que Mariátegui llamaba “el espíritu del porvenir”.

Todo este análisis será revitalizado por la teoría de la heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar, al aplicar los conceptos fundamentales de la obra de Mariátegui a un estudio desde el punto de vista cultural de dichas creaciones literarias, en especial de la literatura realista e indigenista peruana, para la que este autor planteara la heterogeneidad cultural como la disputa y repulsión entre la cultura andina y la cultura occidental que se eterniza en nuestras sociedades desde la conquista, y que, en sus múltiples luchas por la hegemonía imposible, ambas matrices culturales antagónicas van generando una serie de encuentros y desencuentros que se plasmarán en una serie de creaciones culturales particulares, entre las cuales se encuentra la literatura realista como eje fundamental de dicho conflicto, puesto que la descripción escrita de un mundo predominantemente oral es por sí mismo un acto de contradicción y heterogeneidad; un acto de contradicción entre en un mundo hablado, que se traslada a universos literarios escritos plagados de múltiples encuentros y desencuentros.

Esta dualidad, o incluso pluralidad de matrices culturales, genera un fraccionamiento cultural ocasionado por una incapacidad dialógica entre los mundos de vida que conviven en el universo cultural andino, ocasionando un fenómeno de *esquisis* bajo la conceptualización de la esquizofrenia de Ronald Laing, que plantea dicha experiencia del mundo, como resultado de un yo fragmentado incapaz de dialogar consigo mismo y con los mundos que le rodean, que encuentra solución y orientación a su fraccionamiento solo en la posibilidad de entrar en diálogo con sus partes fragmentadas y con el universo de simbolizaciones que le es extraño.

La creación literaria de Icaza y de Cuadra nos lleva a explorar en sus universos culturales ficcionalizados los elementos de esta heterogeneidad estructural, cultural y el fraccionamiento subjetivo que experimentan sus personajes; lejos de ser una reproducción mecánica de la realidad, son producto de una construcción de universos literarios marcados por la contradicción propia de nuestras culturas, son una propuesta simbólica de entendimiento de una realidad compleja y fraccionada, y son una ficcionalización de la sociedad ecuatoriana que, en sus universos simbólicos, buscan describir las voces, los mundos, los imaginarios y las subjetividades, como potencia y como límite para la construcción de una propuesta social superior al marco de la actual, excluyente y colonizada sociedad ecuatoriana.

CAPÍTULO I

Heterogeneidad en la visión del mestizo de José de la Cuadra y Jorge Icaza

1.1 El pueblo cholo, las voces del cholero, la huida de los huairapamushcas

Cuando pensamos en el pueblo cholo de la narración icaciana, es inevitable que llegue a nuestra mente Tomachi, la localidad cercana a la hacienda de Cuchitambo de los Pereira donde se desarrollará la historia de *Huasipungo* (1934); Tomachi no es la casa de hacienda de la familia Pereira, pero tampoco son los huasipungos de los indios que habitan a orillas del río; es un punto intermedio, un punto donde todas las voces de la sierra ecuatoriana se encuentran, se chocan, se repelen y se confunden.

Cuando los Pereira a “lomo de indio” descienden del fangoso páramo y llegan al pueblo cholo, arriban al lugar previo e intermedio, antes de dar el salto final a la hacienda; es este pueblo cholo el lugar donde habitan los mestizos de la zona, transitan los indios y llegan los patrones a beber, a transar con las autoridades, a misa o a sus furtivos encuentros sexuales con las “cholas del pueblo”:

Atardecía cuando la cabalgata entró en el pueblo de Tomachi. El invierno, los vientos del páramo de las laderas cercanas, la miseria y la indolencia de las gentes, la sombra de las altas cumbres que acorralan, han hecho de aquel lugar un nido de lodo, de basura, de tristeza, de actitud acurrucada y defensiva. Se acurrucan las chozas a lo largo de la única vía fangosa; se acurrucan los pequeños a la puerta de las viviendas a jugar con el barro podrido o a masticar el calofrío de un viejo paludismo; se acurrucan las mujeres junto al fogón, tarde y mañana, a hervir la mazamorra de mashca o el loco de cuchipapa; se acurrucan los hombres de seis a seis, sobre el trabajo de la chacra, de la montaña, del páramo, o se pierden por los caminos tras las mulas que llevan carga a los pueblos vecinos; se acurruca el murmullo de agua de la acequia tatuada a lo largo de la calle, de la acequia de agua turbia donde sacian la sed los animales de los huasipungos vecinos, donde los cerdos hacen camas de lodo para refrescar sus ardores, donde los niños se ponen en cuatro para beber, donde se orinan los borrachos.¹

Ese pueblo es el centro en que convergen todos los mundos de vida sobre los que se asienta el universo cultural icaciano. Acurrucados, taimados, miedosos, los cholos

¹ Jorge Icaza, *Huasipungo*, Bogotá, Oveja Negra, 1985, p.15.

conviven en un estado de permanente indefinición entre los huasipungos y la casa del “patrón grande su mercé” de Cuchitambo; comerciantes, curas, autoridades, traficantes, capataces, arrieros, cholas prostitutas, sacristanes, escribanos, tinterillos y chapas; se acurrucan esperando la aprobación del patrón grande; ocasionalmente están en acuerdo con los indios pero le temen al patrón, le obedecen, su rebeldía muda no alcanza, su protesta callada termina en el acurrucamiento: mujeres, hombres, niños, todos acurrucados, ante la presencia implacable del patrón grande.

La descripción icaciana nos traslada hacia la heterogeneidad propia de un mundo construido bajo el choque de dos universos simbólicos: el andino y el occidental en una compleja convivencia contradictoria, donde tanto el uno como el otro son propios y extraños a sí mismos al mismo tiempo. Esta construcción cultural que se plasma en el pueblo que se acurruca, que escapa, que niega; la iglesia del pueblo será el punto de encuentro de estos dos universos de sentido en permanente disputa; esta iglesia, marcada por esa heterogeneidad, estallará como forma cultural contradictoria ante la llegada de los Pereira, como referente de una extraña y compleja malformación histórica que desgarrará al sujeto social que en ella se refugia.

Hacia el fin de la calle, en una plaza enorme y deshabitada, la iglesia apoya la vejez de sus paredones en largos puntales —es un cojo venerable que pudo escapar de hospital del tiempo andando en muletas—. Lo vetusto y arrugado de la fachada contrasta con el oro del altar mayor y con las joyas, adornos y vestidos de la virgen de la Cuchara, patrona del pueblo, a los pies del cual, indios y chagras, acoquinados por ancestrales temores y por duras experiencias de la realidad, se han desprendido diariamente de sus ahorros para que la Santísima y Milagrosa se compre y luzca atavíos de etiqueta celestial²

La metáfora que utiliza Icaza para describir la iglesia, sostenida por los pilares de madera, es un fantástico ejemplo del mundo complejo sobre el que se levanta el pueblo cholo: “un anciano que escapó del tiempo con un bastón”; es un mundo contradictorio atrapado entre el avance del capitalismo, ante el empuje de la revolución liberal, y el viejo orden semifeudal que no acaba de desaparecer. La referencia a la iglesia como el

²Ibíd., p. 18.

punto donde esta contradicción se manifiesta, la convivencia de cholos e indios, el altar de la virgen y la “etiqueta celestial” con que se viste la “patrona” son la manifestación de estos dos espacios en permanente oposición.

Esta permanente oposición, se halla como principio fundante de la literatura latinoamericana, en general, donde la oralidad y la escritura; entendidas estas, como dos formas culturales antagónicas que se encuentran y se repelen en nuestras sociedades como consecuencia de la colonización y su choque brutal; se hallan en una compleja interacción de choques y encuentros, que enriquecen y complejizan el discurso literario:

Sin duda la exigencia de comprender la literatura latinoamericana como un sistema complejo hecho de muy variados conflictos y contradicciones obliga a examinar, en primer término, el problema básico de la duplicidad de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura(...). Es obvio que la oralidad y la escritura tienen en la producción literaria sus propios códigos, sus propias historias y que inclusive remiten a dos racionalidades fuertemente diferenciadas, pero no lo es menos que entre una y otra hay una ancha y complicada franja de interacciones.³

Interacciones y confrontaciones manifiestas en una disputa de racionalidades donde el “mundo del blanco” y el “mundo del indio” encuentran un punto de enfrentamiento literario en la descripción del “pueblo cholo” como punto intermedio de disputa permanente; así cuando Gabriel el “patrón joven” llega a ocupar su lugar en la hacienda de La Providencia; en esta escena, perteneciente a la novela *Huairapamushcas* (1948), el “patrón joven” llega a este espacio literario a tratar de rescatar las tierras de la familia de las duras hipotecas que les había heredado Manuel Quintana, el “patrón viejo”; será este Gabriel quien, camino a la hacienda de la mano de un cholo mayordomo, Isidro Cari, llegue a al pueblo cholo de Guagraloma:

A primera vista al caballero de la ciudad le pareció el pueblo un montón de chozas y casas pardas entre tapias derruidas, vegetación explosiva de tunas y cabuyas, calles —más que tortuosas, sórdidas— con acequia de agua turbia para beber libremente a la luz del día y defecar y orinar en la clandestinidad, de las noches sin luna. La iglesia monumental, erguida en sarcasmo de torres blancas, daba sombra y amparo a un semillero de viviendas cholos con corredor al camino (...) Las gentes parecían llenas de un hastío secular y medroso. Miraban con desconfianza o se escondían para observar a sus anchas desde las rendijas de las puertas desvencijadas, desde los huecos abiertos de las cercas.⁴

³ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994, p. 25.

⁴ Jorge Icaza, *Hijos del viento (Huairapamushcas)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975, p. 15.

Una vez más encontramos el pueblo cholo en medio del paisaje de la sierra ecuatoriana, la presencia de la acequia y la iglesia, la indefinición, el hastío, la mirada de desconfianza, el temor al patrón grande, que se acerca; ante la mirada del ciudadano, parece un lugar “sórdido”, es en efecto una construcción espacial-simbólica particular, es la convergencia de “todas las sangres” como plantea la metáfora arguediana, se halla cortada por los procesos de sometimiento y colonización, por el despojo y el miedo.

Las casas cholos y sus habitantes son el núcleo de este espacio heterogéneo en que se desarrolla la narración icaciana, la lucha entre las matrices culturales donde ninguna logra imponerse se muestra de manera brutal y directa en la construcción simbólica del “pueblo cholo” icaciano. Es un espacio donde el mundo del indio y el mundo del blanco chocan y estallan en una construcción cultural compleja y contradictoria; la heterogeneidad es descrita por Icaza como el choque de “lo blanco” y “lo indio” asentado en un espacio territorial complejo, que actúa como punto intermedio, entre los relatos de ambos mundos, también heterogéneos, pero determinados por una pertenencia difusa y en permanente disputa, el pueblo cholo les pertenece a todos y, a la vez, no le pertenece a nadie:

La casa del mayordomo, como las casas del pueblo y como todas las casas cholos esparcidas por los valles y laderas de la sierra, aun cuando trataba de copiar la arquitectura de la mansión del latifundista— techo de teja, blanco de cal en las paredes, cornamentas por capiteles en los pilares, arabescos de huesos en el empedrado del corredor abierto al camino, cruz de pararrayo— mantenía detalles que declaraban su parentesco con el tugurio del indio —el poyo de adobe, los huecos en la cocina para los cuyes, el temor a los amplios ventanales.⁵

Esta descripción de la casa chola sirve para comprender el punto anterior, es la imagen de la heterogeneidad plasmada en el cronotopo de la “casa chola”; el choque de las formas arquitectónicas de la casa gamonal con la casa india; la vida que se desarrolla en esa casa es una vida fraccionada en esa dualidad, el techo de teja y el poyo de adobe, el pararrayos de cruz con los huecos de los cuyes: dos mundos en constante oposición

⁵Ibíd., p. 20.

concentrados en un solo sitio, marcando la vida y, al mismo tiempo, siendo marcados por quienes habitan en él.

Esta descripción icaciana no se concentrará solamente en el relato del “pueblo cholo” rural, sino que saltará a la ciudad: el “pueblo cholo” con su heterogeneidad, también marca el centro urbano donde se desarrollará el drama de *El chulla Romero y Flores* (1958); es decir, la conformación del mestizo, en cuanto lugar concreto de reproducción de la vida, el “pueblo cholo”, será también la “ciudad chola”, atrapada y potenciada por la misma contradicción que venimos observando en las anteriores narraciones:

Mezcla chola —como sus habitantes— de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo 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 cemento, de callejuelas antiguas —donde las piedras, las rejas, las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea— plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos.⁶

Este espacio, ahora urbano, en el que el olor de la fábrica se mezcla con el halo del páramo, es el espacio fundamental donde el mestizo reproduce su vida en la narración icaciana, es el centro de referencia marcadamente heterogéneo, marcadamente dual, marcadamente esquizofrenizado; choque, repulsión y encuentro son el aspecto predominante de los múltiples espacios de significación cultural descritos en la “ciudad chola como sus habitantes”. Icaza, a lo largo de su producción literaria, generará todo un universo simbólico y discursivo levantado sobre esta dualidad, sobre esta repulsión y atracción permanentes. El “pueblo cholo”, la “casa chola” y la “ciudad chola” serán los centros espaciales donde los personajes que analizaremos dialogan, construyen y relatan una realidad observada a través de los ojos del narrador. El cholo, el mestizo, este ser heterogéneo se construirá sobre un planteamiento discursivo levantado sobre el “universo cholo” como metáfora de la sociedad serrana construido por Icaza.

⁶ Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, Lima, ALLCA XX, 1996, p. 31.

El discurso que se construye dentro de este centro del universo literario icaciano lo hemos llamado “las voces del cholerío”. La construcción literaria icaciana, si la leemos desde los parámetros de análisis de Agustín Cueva, nos orienta a plantear que es una creación donde se refleja la heterogeneidad estructural de nuestras sociedades; esta convivencia forzada y contradictoria de varios modos de producción estructurados como una formación socioeconómica particular, determinará, en opinión de Cueva, una construcción literaria donde convivan también varios esquemas, formas y estilos literarios.

La obra de Icaza, nos muestra esta comunión contradictoria de formas literarias en una construcción artística heterogénea; así, los personajes icacianos distan mucho de ser personajes individuales, y antes se nos presentan como personajes colectivos, como representaciones sociales que muchas veces hablan en coro (algo desarrollado por nuestro autor también gracias a su formación teatral), y estos coros transmiten una voz comunitaria que denota ciertas concepciones del mundo. Estas voces colectivas a manera de coros son lo que pretendemos aquí analizar como centro discursivo donde se evidencia esa presencia de una fuerte heterogeneidad cultural:

...se impone la necesidad de auscultar las ondulantes oscilaciones de un espacio lingüístico en que varias y borrosas conciencias, instaladas en culturas diversas y tiempos descompasados, compiten por la hegemonía semántica del discurso sin llegar a alcanzarla nunca, convirtiendo el texto íntegro en un capo de batalla, pero también de alianzas y negociaciones, donde fracasa irremediabilmente todo recurso a la subjetividad individualizada, con su correlato de identidades sólidas y coherentes, y sus implicancias en la crítica y hermenéutica literarias.⁷

Los personajes de la obra icaciana, no responden a una personificación individual, sino que encierran en su devenir, un relato colectivo; el relato de toda una comunidad, de todo un pueblo, de toda una gama de formas de ser en el mundo que se mueve en el centro de un universo literario contradictorio; formas que se imponen al relato individual, convirtiéndose en eje de la interpretación literaria del relato de Icaza, formas que hablan, por ejemplo, en forma de coros colectivos.

⁷ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994, p. 233.

Para realizar este análisis vamos a tratar de leer el siguiente fragmento contenido en la novela *Cholos* (1937), donde los niños cholos del pueblo acosan al Raposa, por usar zapatos:

—Uuuu.
—Raposa no más es.
—Hecho el faite.
—El futre.
—Raposaaa.
—Uuu.
—Longo no más es.
—Hecho el pinganisha.
—De fiesta.
—Longooo.
—Uuu.
—Hecho el niño su mercé.
—Sin ser nada.
—Ni nada.
—Niño de chapo.
—De chocolate.
—Jajajai.⁸

Este coro de voces revela el rechazo del cholo disfrazado que esconde su ser longo; es el grito de aquello negado que el Raposa pretende esconder tras los “zapatos futres”; al ser acusado por los suyos, se lleva el calificativo de “niño de chapo”; la conjunción contradictoria presente en el cholerío en ascenso queda expresada en esta bella imagen literaria, que nos traslada hacía la revelación de un mundo atrapado en una extraña contradicción de no pertenencia; por un lado, el niño, chocando y creando con el chapo de la mazamorra (el pueblo cholo heterogéneo de Icaza, que encierra personajes, voces, seres también heterogéneos); por otro lado, la expresión lingüística altamente intercalada de expresiones kichwas, castizas y arcaísmos, que revelan y denuncian el disfraz del Raposa, terminan reveladas en la expresión fundamental con que el cholo icaciano se ve a sí mismo “Sin ser nada”.

Esta será la agonía que expresarán José Cardona y Pablo Cañas, agonía de “no ser nada” y a la vez ser las dos cosas, la *esquisis* personal del Chulla Romero y Flores;

⁸ Jorge Icaza, *Cholos*, Quito, Libresa, 1995, p. 126.

personaje partido entre Mama Domitila y Majestad y Pobreza; donde las voces del cholero antes externas se convertirán también en voces internas de un ser heterogéneo:

«¡Por tu madre! Ella es la causa de tu viscoso acholamiento de siempre... De tu mirar estúpido... De tus labios temblorosos cuando gentes como yo hurgan en tu pasado... De tus manos de gañan... De tus pómulos salientes... De tu culo verde... No podrás ser nunca un caballero», fue la respuesta de Majestad y Pobreza.

«Porque viste en ellos la furia y la mala entraña de taita Miguel. De taita Miguel cuando me hacía llorar como si fuera un perro manavali... Porque vos también, pájaro tierno, ratoncito perseguido me desprecias... Mi guagua lindo con algo de diablo blanco...», surgió el grito sordo de mama Domitila⁹

El cholo icaciano se halla de esta manera partido y a la vez integrado por ambos universos culturales; las voces de Luis Alfonso, que lo revelan como “guagua lindo con algo de diablo blanco”, son las voces que crecen en el interior del mestizo, como manifestación permanente y palpable de la conciencia de una profunda malformación histórica; como un choque de una cultura, la andina, que no pudo ser destruida por otra, la cultura hispana, dando como resultado una permanente contradicción, en la que ambas buscan imponer hegemonía sin alcanzarla jamás; el cholo, ese ser que siente su vida como “siendo nada”, es la arena donde esta disputa alcanza su plenitud, donde el “longo” y el “diablo blanco” se batan en el lenguaje, en el vestido, en simbolizar el mundo.

Esta situación contradictoria del mestizo y del mestizaje ecuatoriano hallará uno de sus relatos más fuertes en los momentos finales de *Huairapamushcas*, cuando los hijos de Pablo Tixi, los huairapamushcas, abandonan a su padre en la corriente y escapan hacia el pueblo cholo:

«No. Al páramo, no. ¡Jamás! Nosotros somos...» respondían mentalmente Pascual y Jacinto el requerimiento de la madre cada vez más lejano, sin atreverse a pensar en lo que pretendían ser, mientras se turnaban el trabajo con sangre en las manos. El dolor les era leve —lavaba los rencores—, no les ardía las cicatrices como con las huascas de taita diablo runa. Y al caer el viejo Yatunyura tembló la tierra, el abismo no pudo tragarle — alcanzó con su copa frondosa la orilla chola-. Sobre este puente huyeron los longos huairapamushcas. Les guiaba una misteriosa ambición que apuntaba en secreto —desde siempre— hacia su transformación en cholitos de Guagralloma o de cualquier otro pueblo de la sierra.¹⁰

⁹ Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, Lima, ALLCA XX, 1996, p.

¹⁰ Jorge Icaza, *Hijos del viento (Huairapamushcas)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1975, p. 184.

Este párrafo, a nuestro criterio, concentra gran parte del proyecto literario realista icaciano; por un lado, la configuración de los espacios de pertenencia del páramo con el indio, y el pueblo con el cholo, nos grafica el universo de Icaza para desarrollar sus narraciones: Tomachi, Guagraloma, Chaguarpata, Quito, son ese pueblo cholo donde lo indio y lo blanco luchan por imponerse; la hacienda de El Penco, Cuchitambo, La Providencia etc., son el lugar de lo blanco, del patrón del poder; en tanto que los huasipungos, los pueblos de las comunidades libres, son el espacio de lo indio, de lo negado.

El árbol Yatunyura, nos dice Icaza, no desaparece; esta referencia es fundamental para nuestro estudio de la heterogeneidad; al caer aquel se convierte en el puente de huida de los huairapamushcas hacia el pueblo cholo; en nuestra opinión esa será la carga india que arrastrarán los huairapamushcas, Isidro Cari, Policarpio, el Guagcho, Landeta el “incendiario”, “el cachorro de los cachetes colorados”, Pablo Cañas, José Cardona. Finalmente esa copa frondosa, el recuerdo de “taita diablo runa”, será lo que dará una orientación al escape esquizoide¹¹ de Luis Alfonso Romero y Flores cuando, al tomar en brazos al hijo recién nacido de Rosario, asuma la opción de “interpretar a sus gentes”.

La posibilidad mestiza solo puede emerger de una no negación de lo indio, de aquello que, a pesar de ser derribado, no pudo ser tragado por la tierra. La heterogeneidad mestiza como fuerza creadora, paradójicamente radica en lo indio, en mama Domitila y su grito sordo que no es sino la voz permanente del taita Yatunyura que se niega a hundirse en el vacío y emerge como raíz que integra una posibilidad cultural. Los cholos, sus voces, sus pueblos, sus mundos de vida, se desintegran y se

¹¹ Santiago Cevallos, en *Hacia los confines* plantea que el “Chulla” se halla definido por la “esquizofrenia social”, como consecuencia de encontrarse en medio y ser producto de dos orígenes “el español y el indio”; la fuga esquizoide del “Chulla”, encontraría finalmente un callejón de sentido, al encontrar una “puerta que siempre ha estado abierta de par en par, pero que el “deslumbramiento” no le permitía ver. Retomamos esta idea para definir el escape esquizoide como una posibilidad, siempre y cuando se logre, “por las buenas o por las malas”, el reencuentro del “Chulla” con “Mama Domitila”.

destruyen en la negación de lo indio, de sus voces, de su idioma, de su pertenencia; a la vez se afirman en la potencia del grito de Andrés Chilibuina, desarrollado en la rebeldía de Alfonso Romero y Flores, o en el regreso a casa de Serafín Oquendo. La vuelta a la tierra, al indio, es la posibilidad que encontrará al correr por la serranía el Guagcho, cargado del poncho rojo del indio Chango.

1.2 El caserío montuvio¹², el combate de “Tres Hermanas” al ritmo de la “Banda de Pueblo”.

José de la Cuadra concentra el universo simbólico de su narración fundamental en el fundo montuvio, en el caserío en que la población montuvia reproduce su mundo de vida; este espacio simbólico donde la narración de Cuadra cobra vida pretende ser el reflejo de un espacio intermedio entre la gran hacienda costeña, como el Pampaló de *Los monos enloquecidos* (1941), y la ciudad de “Barraquera” (1932); al construirlo así, nuestro autor lo construye como un espacio de disputa simbólica que se desarrollará hasta convertirse en una disputa real ficcionalizada, donde el mundo montuvio chocará con el empuje modernizante del Estado ecuatoriano post revolución liberal.

Esta conflictividad cultural, social y lingüística colocan a la narrativa de Cuadra dentro de una compleja producción heterogénea de disputa de sentidos, de duplicidades, y, en el caso del universo cultural montuvio ficcionalizado por nuestro autor, de pluralidades, las mismas que en opinión de Cornejo Polar pueden ser entendidas como

¹² En la presente tesis vamos a utilizar el vocablo “montuvio” en lugar de “montubio”, obedeciendo al siguiente razonamiento de Humberto Robles, en la introducción a la edición de *El montuvio ecuatoriano*, respecto a su utilización por parte de los realistas y el Grupo de Guayaquil: “Lo que no se tenía en cuenta en este razonamiento, sin embargo, era que “montuvio” (con “v”) atendiendo al peso de toda una tradición ortográfica, se había escrito siempre de ese modo porque quizás, remitía a una etimología latina igualmente persuasiva, y, a lo mejor, hasta aún más ilustrativa: monte y río (*fluvius*). Montuvio sería entonces el genuino habitante de esa “zona... de la costa del Ecuador regada por los grandes ríos y sus numerosos tributarios”, según reza en *El montuvio ecuatoriano* ed... H. Robles, Quito, Libresa, 1996.

el resultado de un conflicto irresoluto en el seno de las sociedades andinas, entre los elementos que las constituyen:

Caracteriza a las literaturas heterogéneas, pues la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo. Obedecen, en síntesis, a un proceso de producción en el que hay por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros. Obviamente esta disparidad crea una zona de conflicto de sociedades no uniformes, partidas y bimetradas por la acción de una catástrofe histórica como puede ser la Conquista.¹³

Todas estas pluralidades terminarán por asentarse en el caserío montuvio, como podemos ver en “La Tigra”(1932), donde el fundo “Tres Hermanas” será la descripción por excelencia de ese entrecruzamiento y disputa de universos de sentidos propios de las literaturas heterogéneas; siendo así nos adentramos en la descripción que de la Cuadra hace de la propiedad de las Miranda:

Su predio minúsculo —ellas le dicen “la hacienda”— no es más grande que un cementerio de aldea. Pero, eso no importa. Jamás las Miranda han tenido cerca los linderos, sencillamente porque no los reconocen. Se expanden con sus animales y sus desmontes como necesitan. Talan las arboledas que requieren. Entablan potreros ahí en la tierra más propicia para la hierba de pasto.

El fundo está abierto en plena jungla, sobre las manchas de maderas preciosas. Se llama en honor de sus dueñas, “Tres Hermanas”, y desde cualquier lugar queda lejos. El poblado más próximo es Balzar; y, para venir de Balzar, hay que andar o mejor, arrastrarse por senderos de culebras, un día con su noche.¹⁴

Encontramos en la narración de Cuadra un mundo que choca directamente con aquello que se puede considerar “el mundo letrado”; el fundo, el caserío, no tiene un límite trazado legalmente, pues no existen linderos, no se marcan límites, se sumerge en la selva y se expande en ella; el caserío montuvio se halla “lejos de cualquier parte”, no existe para el mundo urbano, y para llegar a él, es necesario “arrastrarse por senderos de culebras”, que los agentes del orden y la ley escrita, dudan en transitar.

El universo en que se desarrolla la narración de Cuadra se asienta en este espacio contradictorio: la ciudad empuja, por un lado, con su afán modernizante: de otro lado, la hacienda del gran gamonal asentada en Pampaló con su impulso agroexportador que amenaza con destruir la cotidianidad paradójica del fundo; ambos influyen sobre la

¹³ Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú*, Lima, Latinoamericana editores, 2005, p. 53.

¹⁴ José de la Cuadra, *Horno y Repisas*, Quito, Oveja Negra, 1985, p.100.

dinámica de este mundo literario, en el cual se desarrollará la denuncia del autor guayaquileño.

El caserío de “La Hondura” levantado alrededor de la casa de Ño Nicasio es el punto contradictorio y complejo del montuvio, lugar en el que, el cholo costeño desarrolla su vida en un espacio de encuentros y rupturas donde la matriz comunitaria india se ha roto, pero tampoco se ha integrado a la dinámica urbana.

El caserío de “La Hondura” era nutrido y apretado.

Más de una docena de casas tamañas de madera techadas de zinc, rodeaban el caserón mayor de la hacienda, el cual estaba habitado por el viejo Sangurima.

En cada una de ellas vivía la familia de uno de los hijos legítimos de ño Nicasio, quienes habían sido dieciséis en total.

Los demás hijos, si residían también en “La Hondura”, habían construido sus moradas por los sitios distantes.¹⁵

El proyecto literario de Cuadra radica en describir el habla de los habitantes de este espacio, del caserío montuvio, del cholo costeño, lenguaje particular, lenguaje construido según su propia experiencia de un mundo no indio, no blanco, no urbano, no gamonal, de un mundo que se nos revela como un espacio de disputa aglutinado en torno a la pertenencia del *montuvio* a la selva, al agua, al monte, al tronco del matapalo.

En “El fin de la Teresita” (1931), podemos leer el proyecto de nuestro autor en cuanto a la búsqueda de las voces y las lenguas del pueblo montuvio:

Quisiera conocer lo bastante el dialecto de la gente costeña para reproducir el discurso del cholo con las mismas frases, con los mismos modismos por él empleados; pero como no puedo hacer tal, trataré de, lo más fielmente que me sea posible repetirlos lo que dijo y que tanto nos conmovió.¹⁶

Esta búsqueda conducirá a de la Cuadra a desarrollar esa magnífica imbricación lingüística tan particular de su creación literaria, esa disputa lingüística que adquiere dimensiones épicas en los coros utilizados en el relato de “Maruja: rosa, fruta, canción” (1931); una mezcla lingüística que ficcionalizará de manera conmovedora el dialecto de la gente costeña; coros que nos remontan, una vez más, a la heterogeneidad propia del relato del realismo, donde se intercalan varias formas narrativas para tratar de reflejar un

¹⁵ José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p.61.

¹⁶ José de la Cuadra, *Horno y Repisas*, Quito, El Conejo, 1985, p. 230.

mundo en que la coexistencia de varios modos de producción determina una formación socioeconómica particular.¹⁷

El estallido lingüístico expresado en el coro inicial de la narración mencionada es la voz de un caserío en desestructuración y autoconstrucción permanentes; este complejo problema lingüístico, descrito en la narración de Cuadra, es la representación literaria de un lenguaje que surge como consecuencia de una dialéctica entre dos o más culturas que conviven en el mismo espacio sin lograr imponerse; en el caso del montuvio, a más del choque entre lo andino, lo indio y lo occidental, leemos el añadido de un fuerte componente de la cultura negra que aumenta complejidad a la narración y requiere la construcción de un lenguaje propio, complejo, contradictorio:

—Es una abusión de la gente de la orilla, sólo.
—Pero, dicen...
—Abusión, comadre.
—... de cuando er chapulete ta colorao y bastantote tetea er camarón.
—Ojalá.
—Pero er veranillo lo que lo trae es er chapulete.
—Farta un bajío.
—Ya sé.
—No sabe.
—Pa coger camarón.
—Claro. No iba a ser pa coger pluma e garza.
—No digo eso.
—¿Qué, entonce?
—Pa cogesle camarón a Maruja, pué.
—Sirve usté pa bruja, comadre.
—Meno... No iba a ser pa su joven, mi comadre...la pobre.
—Humm...
—Sí, compadre. El hombre es candir pa juera. Se consigue mujer pa que la pára.
—¡Comadre!
—No se me ofienda. Digo, nomá.¹⁸

El ejemplo de esta narración nos permite leer la complejidad lingüística expresada por Cuadra: la imbricación de dialecto de la “gente costeña”, de arcaísmos castizos, de

¹⁷ Agustín Cueva, en *Lecturas y Rupturas*, Quito, Planeta, 1988, plantea la necesidad de analizar a la infraestructura económico social como la base dialéctica que delinea el espacio sobre el que, a manera de superestructura se van a desenvolver las prácticas literarias; siendo esta matriz la determinante en la formación de “formas de conciencia social”, que en un determinado momento histórico generan líneas formales del quehacer literario; al poner estas formas de “conciencia social” en evidencia determinadas contradicciones propias de la estructura económica, que se convierten en motivos y guías del relato superestructural literario.

¹⁸ José de la Cuadra, *Horno y Repisas*, Quito, El Conejo, 1985, p. 240.

quichuismos, en un canto coral que describe un mundo construido en torno a la vida rural costeña.

Este conflicto narrativo lo veremos desarrollado en *La Tigra*, cuando esta vida rural, entra en conflicto directamente con el Estado, se halla en una permanente dialéctica con la ciudad, con los funcionarios, con los letrados; la voz de la niña Pancha, por su parte, es la única ley de “Tres Hermanas”; ambos mundos se van acercando, se van viendo frente a frente, comienzan a disputar paulatinamente un espacio de significación del mundo.

El relato de la denuncia que motiva el ataque por parte de la policía rural del Balzar a “Tres Hermanas” es el ejemplo más claro del choque inminente entre el mundo oral del montuvio y el mundo letrado del Estado, choque cultural que podemos apreciar también en el relato “La sogá”(1932), en el que la cotidianidad de los compadres Pancho y Mario, cargada de una riqueza lingüística que inunda el relato con el “habla de la gente costeña”, es interrumpida por la llegada de los soldados para llevarse al hijo del “compadre Pancho” atado con una sogá tras capturarlo con la autoridad de la orden legal de reclutamiento.

Volviendo a *La Tigra*, el tema de la “denuncia” del prometido de Sarita será un ejemplo claro de esta heterogeneidad compleja: mientras las hermanas Miranda encierran a Sarita, con la idea de que esta debe permanecer virgen para evitar que la desgracia de “er compadre” caiga sobre “Tres Hermanas”, gracias al consejo de Masa Blanca; el agente viajero letrado interpreta dicho encierro como una estrategia, según este ha sido “noticiado”, para apoderarse de la parte del fundo que le pertenece a la hermana menor. El choque está planteado, el escenario se alista para la metáfora final elegida para representar un mundo donde el diálogo es imposible. Finalmente, las tropas

de la policía rural intentan invadir “Tres Hermanas”. El resultado de dicha acción es la imagen de la opción y la propuesta de mundo ficcionalizada por de la Cuadra:

“De Balzar, enero 28 de 1935 —Intendente.- Guayaquil.—Regresamos este momento comisión ordenada su autoridad. Peonada de la hacienda “Tres Hermanas” ataconos balazos desde casa fundo. Señor comisario, herido pulmón izquierdo sigue viaje por lancha “Bienvenida”. Un gendarme y tres caballos resultaron muertos. Ruégole gestionar bajas dichas acémilas en libro estado respectivo. Espero instrucciones. Atento subalterno.- (Fdo) Jefe Piquete Rural”
Del gendarme muerto no se solicitaba baja alguna en ningún libro. ¿Para qué? Antes bien, se la había dado de alta en el registro de defunciones.

La marea estará ahora repuntando el río...¹⁹

Podemos leer que la opción de la propuesta del autor guayaquileño radica en una afirmación final de ese mundo rural costeño como posibilidad de engendrar futuro; en medio de la desintegración, de la esquisis social, de la ruptura entre el campo y la ciudad, de la dialéctica entre lo oral y lo escrito, termina imponiéndose como fuerza directriz la voz de la peonada de “Tres Hermanas” en la figura de La Tigra, cuyo grito acalló las voces de la policía rural, representante de ese mundo urbano que pretendía imponerse.

Esta postura por el proyecto cultural y social del montuvio, entra en relación con el proceso de construcción de toda la literatura realista, que realiza una afirmación de lo que Arguedas llamó la “gran nación cercada”, en este caso la nación montuvia, cercada por el avance del fracaso modernizador del Estado ecuatoriano:

En las páginas que siguen el término realismo no será nunca sinónimo de objetivismo naturalista ni de neutralidad. Arguedas no es un narrador neutral; por el contrario, ante los encontrados mundos que enfrenta, adopta una actitud de inequívoco signo: el compromiso con la «gran nación cercada», compromiso que progresivamente, dentro de las transformaciones estructurales mencionadas corresponde al lado indio, andino o nacional.²⁰

Este momento el mundo montuvio adquiere integración, adquiere hegemonía, se afirma a sí mismo como opción, en la ruptura contra el orden de la modernización fracasada; finalmente, mientras repunta la marea del río donde se bañaba Maruja, el

¹⁹José de la Cuadra, *Horno y Repisas*, Quito, El Conejo, 1985, p.131.

²⁰Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Horizonte, 1997, p. 23

clarinete del serrano que preside el altar de La Tigra, como símbolo de posibilidad de comunión entre el mundo costeño y el mundo serrano, nos parece que las descargas que desde el caserío montuvio se lanzan contra la policía rural suenan con la misma potencia que las notas de la “Banda de pueblo” (1932) sobre el cadáver de Piedrahita, después de haber “garrao estoh gayoh la moda de la sierra”:

Los demás músicos imitaron inconscientemente a su compañero... Se quejaron con sus gritos peculiares el zarzo, el trombón, el bajo, el cornetín...

Y, a poco, sonaba pleno, aullante, formidable de melancolía un san-juan serraniego... Mezclábanse en él trozos de la marcha fúnebre que acompañaba los entierros de los montuvios acaudalados y trozos de pasillos dolientes...

Lloraban los hombres por el amigo muerto; lloraban su partida pero, lo hacían, sinceros, brutalmente sinceros, por boca de sus instrumentos, en las notas clamorosas.²¹

1.3 El cholo icaciano, de Policarpio al Chulla Romero y Flores

Icaza narrará a lo largo de su obra el devenir del cholo, del “cholo por los cuatro costados del alma y del cuerpo”; desde el “cachorro de los cachetes colorados” hasta el narrador de *Atrapados(...)* (1972), podemos leer la dialéctica de un mestizaje atrapado entre la contradicción cultural de lo indio y lo blanco en choque y repulsión permanentes, que a la vez construyen una pertenencia esquizofrenizada particular²², la existencia del cholo.

El hijo de la india Nati nos da el punto de partida para esta parte del análisis del universo icaciano; este hijo es la muestra viviente del dominio brutal del patrón sobre la vida de los indios del huasipungo cuyo recuerdo permanente son su pelo castaño y sus “cachetes colorados”, que atormentan la vida de José Callahuazo. Este “cachorro” será el que iniciará la negación de su propia realidad india, sobre la comparación de sus “cachetes colorados”, frente a su hermano “feo, cerdoso, moreno”, envidia sobre la que

²¹ José de la Cuadra, *Horno y repisas*, Quito, El Conejo, 1985, p.89.

²² En este punto retomamos la idea sobre la esquizofrenia desarrollada por Ronald Laing, quien plantea a dicha “forma de ser-en-el-mundo” como una construcción social marcada por un distanciamiento del esquizofrénico con la realidad y consigo mismo, como consecuencia de una ruptura entre los elementos de su personalidad que genera la presencia de un “yo- dividido”, particular de cada sujeto esquizofrenizado.

se construirá un alma “celosa y resentida”, que expresará su odio contradictorio hacía lo indio, hacia lo andino, hacia lo más querido e íntimo, hacía mama Nati, sentimiento contradictorio que el “cachorro” expresará frente a la presencia de su hermano indio:

Ahura pes. Comu taita patrón cun el natural. Cun lus naturales, pes. Comu amu mayordomu. Yu patrón. Yu su mercé. Yu mayorodmu. El guagua runa es pes. Uuu. Ahura caraju. Rubandu mi teta nu... Robando mi mama Nati, nu...Bandidu mañusu...²³

Este será el destino que seguirán posteriormente los personajes cholos icacianos: cumplirán, al crecer, los deseos íntimos y las contradicciones de las reflexiones que llevarán al “cachorro de los cachetes colorados” a hacer rodar a su hermano por el barranco; unos serán verdugos de los indios, otros vivirán en el amor-odio hacia su mama Nati, otros serán mayordomos y policías, y algunos llegarán a ser “patrón grande su mercé”.

Cuando los Pereira llegan a Tomachi se encontrarán con Policarpio, cholo mayordomo de “cabellera cerdosa que le caía pegajosa sobre la frente”; Policarpio es el agente que lleva noticias del patrón a los indios, y de los indios al patrón, es quien busca la nodriza para el hijo de “la niña chiquita”, es quien lleva la noticia de la negativa de los socorros, es quien trasmite las quejas ante esta disposición al patrón, es un agente intermediario entre el mundo de los patrones y el mundo de los indios; terminará sin embargo optando siempre por el patrón, será quien castigue, quien persiga, quien engañe, será la mano del poder del patrón, sobre los roscas “hijos del diablo”; hasta el final de la obra, la opción de Policarpio será la del cachorro de los cachetes colorados, hacer rodar al indio por la quebrada, tomar la opción del patrón.

Otras de las metamorfosis del “cachorro de los cachetes colorados” serán dos de los personajes de *En las calles* (1935); por un lado, el cholo incendiario Ramón Landeta:

²³ Jorge Icaza, “Cachorros” en *Viejos cuentos*, Quito, Casa de la Cultura, 1960, p. 32.

Un cholo de facciones pronunciadas, piel apergaminada y con el defecto de conversar arremangándose el poncho en son desafiante. Trastornaba todas las humildades aldeanas encarándose con los desplantes de Don Luchito. Hinchando sus carrillos de rojo, gritaba a los paisanos la necesidad del incendio, único medio reivindicatorio conocido por él. Dicen que de muchacho cuando el padre del latifundista les embargó la casa por una deuda de la familia, el guambra se arrastró por la pesebrera a favor de la oscuridad de la noche y prendió fuego a la casa que les acababan de robar.²⁴

Este seguirá un camino diferente al de Policarpio; su posición de protesta frente a Don Luchito le llevará a sumarse al levantamiento indio, añadiendo a los gritos de los indios de “ñucanchic huasipungo” y “ñucanchic allpa”, el grito cholo de “ñucanchic yacu”²⁵ en una comunión de gritos donde los tres universos oprimidos por el patrón harán causa común; y será quien, proletarizado tras el éxodo de Chaguarpata, sea perseguido por el patrón, quien, tras acusarlo de leproso mediante los oficios de un cholo médico, lo hace arrestar y asesinar por un grupo de “chapas”, entre los que se encontraba Francisco Játiva.

Játiva es el otro espectro que produjo el éxodo de los cholos de Chaguarpata, proletarizado en Quito. El cholo Játiva se hace chapa; cumplirá el rol de Policarpio pero trasladado a la dinámica urbana y atravesado por el aparato estatal; será quien se encargue de las represiones contra los cholos obreros de la fábrica de Don Luchito, será quien capture a Landeta y lo asesine al amarrarlo al techo del tren, será quien observe callado la muerte siniestra del indio Guaman en manos de otros chapas en el Penal, será quien dispare las metralletas contra los cholos e indios de Chaguarpata traídos por Don Luchito, y, solamente al final, tras notar las manipulaciones del latifundista, será quien en su agonía reconozca que los fusiles debían apuntarlos hacia “ellos”, hacia quienes

²⁴ Jorge Icaza, *En las calles*, Quito, Imprenta nacional, 1935, p. 10.

²⁵ Estas tres expresiones donde Icaza plantea la comunidad de intereses de los tres conjuntos de habitantes de su universo literario sometidos al “Patrón”, quieren decir “Nuestro Huasipungo”, que vendría a ser el grito del indio concierto, “Nuestra Tierra”, que vendría a ser el grito del indio de comunidad libre, y “Nuestra Agua”, el grito de los cholos del pueblo.

están detrás del crimen. Al morir Játiva, en medio de la masacre general, pasó a ser uno de los cadáveres sobre los que ascenderá a la presidencia el patrón Don Luchito.

Una de las manifestaciones más interesantes de la metamorfosis del “cachorro de los cachetes colorados” será Abelardo Montoya, personaje central de la obra *Cholos*, a quien Icaza describe de la siguiente manera, cuando este se encuentra con Don Braulio Peñafiel:

Era Alberto Montoya, el cual, de ordinario llegaba los domingos a la capital a gastarse los ahorros o planear buenos y malos negocios. Sus pequeños ojos negros, su nariz bien cortada, sus labios un poquitín abultados, bien le hubieran podido dar la apariencia de un señor aristocrático, pero tenía el bigote demasiado ralo y caído como el de un chino, los pómulos pronunciados y el cabello negro rebelde que le traicionaban. Lucía zapatos amarillos deslustrados, polainas negras, calzón de montar claro, americana oscura de bolsillos hinchados por la congestión de pañuelos, cigarrillos y mil chucherías más. Llevaba un enorme reloj Walthman encadenado al ojal del chaleco, corbata de nudo mal hecho y sombrero con falda desplanchada.²⁶

Este personaje “Montoya” terminará tras una larga transformación por convertirse en “Patrón” y acceder a las esferas del poder; cambiará su forma de hablar, de vestirse, su disfraz se completará con su labor de “intendente de policía”, donde se volverá la viva imagen del “viejo patrón”, y creará un matrimonio con “mama Alejandrina” disfrazada de “señora de la capital”.

Al lado de Montoya y mama Alejandrina se encuentra el Guagcho; su mismo nombre nos orienta nuevamente hacia otra metamorfosis del “cachorro de los cachetes colorados”; hijo negado del patrón, crece huérfano pegado a la caridad de mama Alejandrina, y más tarde pasará a ser el mayordomo general de El Penco, donde, a costa de hacer los negocios sucios de los patrones, castigar a los indios y delatar a los demás cholos mayordomos, se convertirá en el más leal servicio del Patrón Montoya.

En una escena de un dramatismo espectacular, el Guagcho, pretendiendo servir al patrón Montoya, mata de un machetazo en la cabeza al padre del indio Chango; el patrón Montoya, para proteger al Guagcho, monta un circo en el cual el indio Chango es

²⁶ Jorge Icaza, *Cholos*, Quito, Libresa, 1995, p. 69.

culpado del asesinato de su propio padre; el Guagcho, agobiado por la culpa, se encierra en las cantinas y en los bosques acusándose del delito cometido; al volver a la hacienda el patrón Montoya lo arroja de la misma; en su desesperación recurre al profesor de la escuela, el hijo del viejo Patrón Peñafiel, quien le aconseja, por venganza contra Montoya, que libere de culpa a Chango; el Guagcho entiende a su manera el consejo y decide liberar materialmente al indio, entrando al abrigo de la noche a El Penco, donde realiza dicha proeza y huye con Chango.

El Guagcho transita a lo largo de la narración todas las posibilidades que brinda el heterogéneo espacio icaciano; desde el papel de “no ser nada”, representado en su orfandad que le da el nombre que llevará toda su vida, “guagcho”, pasando por el rol de servicio en la casa de una chola rica del pueblo, capataz, traficante, “perro del Patrón”, llegando al borde de la destrucción psíquica al delirar su pertenencia a la familia del gamonal, hasta la fuga final donde en comunión con Chango parte en busca de Peñafiel, buscando dar un norte a la rebeldía encontrada, al encontrarse consigo mismo en el indio Chango, precisamente el indio y el apellido que en sus delirios le volvía a la realidad de su pertenencia india:

El paso de la mula se oyó de nuevo entre las sombras. Por experiencia el Guagcho sabía que a lo largo de los caminos se da con la gente que uno busca por muy ocultas que se hallen. “Buscarle...Buscarleee carajo... Oír de nuevo...Estar juntos en la desgracia...Nos necesita...Le necesitamos...El también... el runa también...Yo también...” Al amanecer de aquella noche llegaron al cima del cerro. El Guagcho al mirar el paisaje que se extendía inconmensurable, se levantó el ala del sombrero y precipitó la mula cuesta abajo, mientras el poncho del indio que iba al anca flameaba cual bandera en señal de lucha.²⁷

Destino similar al del Guagcho correrá una de las metamorfosis más trágicas y dramáticas del “cachorro de los cachetes colorados”; será la que sufrirá en la novela *Media vida deslumbrados* (1942), al transformarse en Serafín Oquendo; el hijo de la chola Julia vendedora de tortishas, quien buscará por todos los medios posibles el

²⁷Jorge Icaza, *Cholos*, Quito, Libresa, 1995, p. 260.

blanqueamiento de su hijo, buscando que deje el pueblo cholo, e ingrese en el mundo de los patrones, llegando a ser “doctorcito”.

El afán de blanqueamiento transmitido de mama Julia a Serafín Oquendo, lo llevará a transitar por varias vías, a través de las cuales el cholo intenta entrar en el universo simbólico de los patrones; ingresará a la escuela, se pintará el cabello de rubio para asemejarse a los “gringos”, vivirá el delirio en la capital de ser un joven hijo de hacendado moviéndose entre la élite de la sociedad quiteña, será descubierto de manera trágica, y volverá a su tierra.

La búsqueda de mama Julia conducirá a Serafín a un asentamiento gringo para la extracción de madera; se unirá con una antigua guñachisca y engendrará un hijo que, por tener rasgos indios, será negado por el padre, aun cuando todos afirmen que es “igualito al taita”; sumido en la esquizofrenia de la negación, transformará a un segundo hijo, rubio y “blanquito”, producto de las infidelidades de su esposa con el “ingeniero gringo” en un hijo, ahora sí “igualito al taita”, o más bien “igualito” a la imagen que sobre sí mismo tenía Serafín Oquendo como consecuencia de su propio “deslumbramiento” vital²⁸, que, siguiendo el camino de mama Julia, llevará a una lucha a muerte para evitar que en ese niño “asome el indio”.

La lucha de Serafín Oquendo para impedir que “asome el indio” lo llevará a convertirse en traidor y verdugo de su propia gente, campesinos que pauperizados abandonarán el poblado abrumados por la miseria en que los ha sometido el patrón; finalmente verá morir a su esposa a causa de las fiebres y la excesiva lactancia del hijo “rubio”. En ese momento fatal y de descontrol de su mundo de vida, Serafín Oquendo verá cómo, de lo más profundo de su ser, de lo más recóndito de su alma negada,

²⁸ La esquizofrenia, desde la perspectiva de Laing, plantea que el rasgo fundamental del sujeto psicótico es la incapacidad para reconocerse a sí mismo; Oquendo, es incapaz de reconocerse, su autoimagen se encuentra totalmente alterada, la imagen que tiene de su propio ser, es la imagen de otro sujeto, de la fragmentación que sobre su yo, construyó mama Julia.

aparecerá como una fuerza implacable el canto del indio expresado en un desesperado chasquibay para su mujer recién fallecida.

Este canto indio, que había escuchado mil veces a su padre negado, a mama Julia ante el cadáver del padre de Serafín, a su esposa ante la miseria y la tristeza, será la voz que guíe al “doctorcito” al reencuentro consigo mismo, a despertar del deslumbramiento, a romper el delirio y a regresar con los suyos, con lo suyo, con lo indio; logrando que aquellas voces psicotizantes dialoguen y se conviertan en el fundamento del nacimiento de un nuevo Serafín, “buen taita para los huambros y buen cholo para su pueblo”:

Era más de medio día. El mayor había gateado hasta la puerta de la tienda y espiaba la calle como rata nerviosa antes de dejar el nido. El otro lloraba desesperadamente. Cogió a los dos. Les dio de comer lo que pudo «No nos abandonarás Serafín...Ningún motivo te han dado mis guaguas». Ahora vivía a merced de las voces, sintiéndolas como propias, como si hubiesen estado en su alma desde siempre.²⁹

Esas voces que se encuentran al momento en que Serafín Oquendo acepta sentir como realmente propio el triste sanjuanito de indio, que cantaban su padre, su madre y su mujer, son las mismas voces que surgen en el espíritu de Luis Alfonso Romero y Flores; personaje central de la obra *El chulla Romero y Flores*, metamorfosis del “cachorro de los cachetes colorados” al desarrollarse ya no en el seno del pueblo cholo, sino en la ciudad chola, el mismo espacio de encuentro y repulsión, pero marcado por la introducción reaccionaria del capitalismo dependiente.

Luis Alfonso se debatirá entre el duelo psíquico de sus espacios culturales encontrados pero sin alcanzar a dialogar estas voces con la voz india de mama Domitila y la voz blanca de Majestad y Pobreza; ambos universos culturales fundamentales en la construcción cultural de la sierra ecuatoriana chocan en la subjetividad del chulla produciendo una esquisis subjetiva, que aparece al momento en que Luis Alfonso tiene

²⁹ Jorge, Icaza, *Media vida deslumbrados*, Quito, Ed. Quito, Quito, 1942, p. 233.

que enfrentar su realidad, su ciudad chola, su vida chola, su universo quebrado y heterogéneo.

Luis Alfonso, hijo de la ciudad chola, accederá a un puesto público, de la burocracia, en un país como el Ecuador donde la malformación estructural se manifiesta también en el aspecto económico, en la formación socioeconómica heterogénea; aparece una capa media que se nutre de la burocracia, de un capitalismo burocrático. El cholo crecido en la ciudad tiene acceso a esta capa media; Luis Alfonso no es un capataz o un contrabandista, desplaza su lugar de acción al aparato estatal.

Dicho aparato burocrático, en la narración icaciana, no será sino una herramienta de “ellos”, de los latifundistas, de los “blancos”, como Don Luchito o como la vieja cara de caballo, el cholo insertado en esta estructura tiene que debatirse como Policarpio lo hacía ante el patrón Pereira, con ladinería, con sumisión, debe aprovecharse de la condición de “perro” de Isidro Cari, para conseguir sobrevivir y obtener beneficios.

Sin embargo, un oscuro espíritu de rebeldía llevará a Luis Alfonso a dirigir sus dardos contra los patrones, tal como lo hacía el cholo Landeta, cuando incendiaba los intereses del patrón Luchito; Luis Alfonso pretende “incendiar” a la vieja cara de caballo revelando los poco honestos manejos del gasto público llevados a cabo por el “candidato a presidente de la República”:

Aquel diálogo que le acompañaba desde niño, irreconciliable, paradójico —presencia clara, definida, perenne de voces e impulsos— que la hundían en la desesperación y en la soledad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama, arrastró al chulla por la fantasía sedante de la venganza. Aplastar de cualquier forma y de cualquier manera a la vieja cara de caballo de ajedrez, al candidato a la Presidencia de la República, al coro burlón y omnipotente de lo «mejorcito» de la ciudad. Concibió entonces —sin medir la falta de posibilidades— una peligrosa guerra—.³⁰

El chulla llevará adelante esta guerra contra lo “mejorcito” de la ciudad, tal como lo hizo el cholo Landeta, o Andrés Chiliquina; el resultado seguía el mismo camino que siguieron los otros dos, un final sangriento, el sometimiento, la muerte

³⁰ Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, Lima, ALLCA XX, 1996, p. 22.

brutal en manos de los “capataces oficiales” al servicio de los latifundistas; sin embargo al final de la obra, Luis Alfonso, ante la muerte de Rosario, reflejo edípico de mama Domitila, trasfiguración de mama Nati, el cachorro de los cachetes colorados, transfigurado en el chulla, termina reconociendo que la vuelta a mama Nati y sus “pezones color de barro cocido” no está en la traición de Policarpio o en la brutalidad de Isidro Cari; está en el reconocimiento de sí mismo, del indio, de su mundo, de sus gentes, de sus voces, de su propia esquizofrenia cultural, de su heterogeneidad que, por fuera del afán de disfrazarse, alcanza una notable posibilidad de integrar Tomachi con los huasipungos y dotar a nuestra cultura de un norte histórico concreto, color de barro cocido:

«Para siempre. ¡Ella y...! Ella pudriéndose en la tierra, en la oscuridad, en la asfixia. Yo en cambio – Chulla Romero y Flores-, transformándome... En mi corazón, en mi sangre, en mis nervios», se dijo el mozo con profundo dolor. Dolor que rompió definitivamente las ataduras que aprisionaban su libertad y que llenó con algo auténtico lo que fue su vida vacía: amar y respetar por igual el recuerdo de sus fantasmas ancestrales y a Rosario, defender a su hijo, interpretar a sus gentes.³¹

1.4 El montuvio en Cuadra, de la niña Pancha a Palo e´balsa.

El universo simbólico creado por José de la Cuadra tiene como habitante fundamental al montuvio, que se moverá entre el monte, el río, la hacienda de Pampaló, las ciudades y el mar; su devenir en diferentes transfiguraciones nos llevará a conocer, como una propuesta posible de sociedad, el mundo de vida del cholo de la costa ecuatoriana.

Este montuvio asumirá, a lo largo de la narración de Cuadra, una serie de caracterizaciones como cazador de lagartos, cuatrero, peón del caserío, dueño del fundo, montonero, músico de banda de pueblo, mujer implacable, brujo y curandero; diversidad que se halla asentada sobre un compleja conformación histórica, donde a la

³¹ Jorge Icaza, *Ibíd.*, p.140.

formación cultural propia de los pueblos andinos, (kichwa- español), Cuadra plantea que se suma el choque con los pueblos indígenas pre- colombinos de la región Costa y el elemento “negro”, dando lugar a una formación cultural “india” complejizada histórica y culturalmente:

Hemos sentido que la zona montuvia es aquella parte de la costa del Ecuador regada por los grandes ríos y sus numerosos tributarios. El montuvio es, pues, el poblador estable de esta zona, a la cual se liga por su trabajo. El montuvio es el resultante de una elaboración casi pentasecular, en la cual han intervenido tres razas y sus variedades respectivas. El fondo es indio, pero no uniforme. En primer lugar, porque en el Ecuador existían diversas nacionalidades indígenas, cuya diferencia no era sólo la totémica. En segundo lugar, porque el elemento indio no se mezcló en la misma proporción con los otros elementos. Sin embargo, cabe exponer el aserto de que el fondo étnico del montuvio es indio.³²

Este sujeto conformado por una heterogeneidad histórica será el centro del relato de nuestro autor, en todas sus manifestaciones; será la expresión de esta compleja existencia cultural, sobre una base india se construye una pertenencia donde participa la cultura negra y la presencia de la cultural blanca. Cuadra nos advierte la complejidad de la pertenencia india, marcada por la existencia de nacionalidades diversas, que establecerán una diferencia con la hegemonía de la cultura kichwa en la sierra, y que determinarán un nivel diferente de choque e interacción cultural, que procurarán una diferencia en la heterogeneidad del montuvio y del cholo serrano. Y que establecerán la presencia manifiesta de una gama de pluralidades que compeljizarán el universo cultural montuvio relatado por Cuadra:

Al igual que todas las literaturas heterogéneas, cuyos sesgos específicos habría que estudiar por separado, el indigenismo no se agota en la representación realista de su referente, que, por lo demás está limitada por la inevitable exterioridad de su perspectiva de creación, y se realiza más bien como una reproducción literaria de la estructura e historia de sociedades desintegradas como son las de los países andinos. Reprodutor de la clave más honda de las sociedades andinas, el indigenismo se compromete raigalmente con el curso histórico de las naciones que

³² José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, ed... H. Robles, Quito, Libresa, 1996, p. 27.

guardan el vigor de los pueblos que la conquista no pudo liquidar. Si esta pluralidad no deja de ser conflictiva, es, también, y con mayor intensidad, espléndidamente enriquecedora.³³

Este análisis particular del indigenismo se puede aplicar a la literatura de Cuadra, cuando este busque en el sujeto literario montuvio esa posibilidad cultural y social, enriquecida por la pluralidad de universos de sentido que lo conforman; *La Tigra* narrará una de las personificaciones más interesantes de este sujeto, la ña Pancha habita en el caserío montuvio, junto a sus dos hermanas, es la patrona de su fundo, donde no existe más ley que la voz y los gritos de Francisca Miranda; apodo ganado a costa de la masacre en la que perecieron los asesinos de sus padres, y que Francisca Miranda lleva con altura, tomando, domando bueyes, poseyendo amantes, disparándoles en la mañana y cortándoles la boca cuando recuerdan sus encuentros amorosos en la casa de las hermanas Miranda.

Francisca vivió durante un tiempo (en concubinato compartido con su hermana Juliana), con Ternerote, hasta que este desdichado personaje, agotado por el esfuerzo de vivir como marido de dos de las Miranda, huyó en medio de la selva hacia los Andes centrales; de la Cuadra pretende narrar a través de esta historia esa configuración particular de la cotidianidad del sujeto montuvio, donde los tabúes familiares se hallan rotos y son reemplazados por las normas sociales internas, de aquello que es aceptado por los habitantes de Tres Hermanas.

La Tigra odiaba a los serranos; será el encuentro con el serrano del clarinete lo que cambiará momentáneamente este fraccionamiento cultural; la llegada de este personaje y el afecto que despertará en Francisca Miranda el sonido de su clarinete nos hablan de la posibilidad de una comunión entre el “zorro de arriba y el zorro de abajo” que relataba Arguedas en su creación literaria; el problema entre ambos “zorros” es un

³³ Antonio Cornejo-Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1992, p.85.

problema dialógico, la dominación, la colonización y la heterogeneidad estructural, han creado una fractura profunda entre los habitantes de la sierra y los habitantes de la costa, a nivel de mundo de vida, a nivel lingüístico, a nivel cultural.

El encuentro musical entre el “zorro de arriba y el zorro de abajo”, narrado también en “Banda de pueblo”, se hará palpable en “La Tigra”; el odio a los serranos solo será superado por parte de ña Pancha a través del sonido del clarinete del serrano (¿quizá un escapado de la banda de Piedrahita?); y ese símbolo de la música triste del cholo serrano, que siempre le arrancaba una sonrisa de alegría íntima y privada a la señora feudal de Tres Hermanas, pasará a presidir el heterogéneo altar donde las Miranda reproducen su mundo místico-espiritual bajo la guía de Masa Blanca:

El odio a los serranos se fue del corazón de La Tigra. ¡Ah este mozo adorable! ¡Cómo lo amaría ella! Hubiera querido besarlo, morderlo; ser suya en ese instante y para siempre, ahí, ahí mismo, sobre las piedras humedecidas; entregársele toda... Pero el nada decía. Estaba remoto. Estaba en su música. Cesó de tocar.

—Estoy cansado. Mañana me iré de mañanita. Desearía dormir...³⁴

En *La Tigra*, encontraremos también al brujo Masa Blanca que será la personificación de ese mundo mítico-mágico donde vive el montuvio; personaje que se mueve en medio de la montaña, transita a lo largo y ancho del universo literario de José de la Cuadra; entre sus múltiples hazañas que son relatadas por los montuvios a la sombra del matapalo, en torno a una fogata, con una taza de café, se habla sobre su amistad con “er compadre”, personificación montuvia del diablo, y sus capacidades de curar, de hacer el mal, de hacer el bien, e inclusive de caminar sobre el agua.

Su espacio de influencia se halla en la narración entre la hacienda de Pampaló y el fundo Tres Hermanas, regando de misterios su paso por la vida de los montuvios que se hallan entre estos dos centros de referencia geográfica. Ño Masa se volverá íntimo de La Tigra; será él quien, al realizar una serie de falsos rituales de hechicería y tras satisfacer su “morbo de viejo” oyendo las aventuras sexuales de las Miranda, decretará

³⁴ José de la Cuadra, *Horno y Repisas*, Quito, Oveja Negra, 1985, p.125.

la necesidad de que Sarita permanezca virgen para expiar las culpas de Francisca y Juliana; sentencia y diagnóstico que desencadenará en el enfrentamiento entre el Estado y la “peonada de Tres Hermanas”.

Este brujo será también quien desempeñe un papel fundamental en el descenso hacía la locura que realizará Gustavo Hernández en su hacienda de Pampaló; quien está alejado del mar y en propiedad de una gigantesca hacienda, comenzará bajo la influencia de Masa Blanca la búsqueda de un supuesto tesoro enterrado en su hacienda; llevado de la mano de una locura incipiente incrementada por el contacto con las ambiciones del negro brujo, iniciará la búsqueda de un grupo de simios capaces de llevar adelante la tarea de sacar este tesoro de la tierra.

Jamás podremos saber el desenlace de esta historia, ni cómo el viaje hacia la esquizofrenia realizado por Don Gusta desencadenaría la locura de los monos conseguidos por Masa Blanca; sin embargo antes del abrupto fin de la lectura, José de la Cuadra nos deja un relato de la casa de Masa Blanca, misterio del agro montuvio, que es sin lugar a dudas un centro donde la construcción heterogénea montuvia se expresa en toda su explosividad cultural y simbólica:

Era el moblaje mísero, reduciéndose a una hamaca remendada, hecha de pedazos casi podridos de yute, y a un banco de madera sin cepillar, cuyas partes, en vez de clavadas estaban unidas con amarras de zapán. Por contraste, muchas de las cosas que exornaban las paredes, tenían —de poderse vender en el mercado externo— valores inestimables.

Eran pintorescos y extravagantes adornos. Había pieles de víboras y de culebras, de bellísimos tonos y raros colores: junto a la de la víbora sol, estaba un piel de culebra tigre (...) Junto al banco se alineaban decenas de calaveras sobre cueros de jaguares. Eran calaveras de mamíferos silvestres; pero, algunas tan extrañamente semejantes a las humanas (...) Finalmente en un ramo de pechiche labrado, que hacía de alcándara, había una lechuza momificada y a su lado, una lora viva...³⁵

Junto a la montaña, alejado de las haciendas y los fundos, pero al mismo tiempo en íntima relación con ellos, habita otro personaje del universo simbólico de José de la Cuadra, es Palo e´ Balsa, también conocido como “Máximo Gómez el ladrón de

³⁵ José de la Cuadra, *Los monos enloquecidos*, Quito, Casa de la Cultura, 1951, p. 139.

ganado”; dentro del mundo desestructurado que dejó la revolución liberal y las montoneras emerge esta figura del agro montuvio, al margen de la ley, que impone su propia ley por las montañas, hasta convertirse en capitán de los cuatrerros.

El “palo e´ balsa” es descrito en los relatos de *Guasinton* (1938) como una madera sumamente rara y difícil de encontrar, que solo puede ser hallada por los montuvios que conocen bien los ríos y las montañas; así mismo es este habitante del universo montuvio de José de la Cuadra; terror de los señores feudales locales, es conocido por su violencia y su certeza al cumplir con sus amenazas como lo descubriría de manera dramática Don Atanasio, cuando quiso burlar a Palo e´ Balsa en el rescate de su hija.

La banda de Palo e´ Balsa eran pocos pero “dentradores”, se dedicaban a robar ganado de las haciendas cercanas y a venderlo en los límites de las provincias, en especial en Manabí; dentro de este grupo capitaneado por Máximo Gómez sobresale la figura de su lugarteniente Santiago López Argudo:

Era norteño. De la Sierra norte. Jamás se supo exactamente dónde había nacido: pues en ocasiones, decía que era del Carchi, y en otras, de Imbabura. Después de todo, no tenía importancia para nadie, ni siquiera para él mismo, ya que ahora, y esto le significaba bastante, era más montubio que lo que vieron la luz en medio agro litoral. —Estos «paisanos» amontubidos son más peor que los de a de veras decía por el Máximo Gómez- saben más que uno mismo.³⁶

Esta figura de López Argudo nos lleva a mirar la compleja composición del agro del litoral en esos años, donde la liberación de la mano de obra arrastró a una gran masa migratoria desde las haciendas de la Sierra hacia los campos costeros, generando gigantescas masas de campesinos serranos que se integraron como “paisanos amontubidos” en este mundo heterogéneo y complejo que al ser ficcionalizado por

³⁶ José de la Cuadra, “Palo e´Balsa”, en *Cuentos escogidos*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1985, p. 377.

nuestro autor, nos brinda un espacio de representación del encuentro entre el “zorro de arriba y el zorro de abajo”³⁷, al abrigo de la sombra del matapalo.

Durante la época de carestía, a causa de las inundaciones, la banda de Palo e´ Balsa realizará una de sus grandes hazañas conduciendo el ganado de los hacendados y de los pequeños finqueros a una loma controlada por la banda; al final de las inundaciones, Don Máximo Gómez, capitán de los ladrones, les quitó la mitad de las reses a los hacendados, para luego devolver las mismas a los pequeños finqueros; finalmente, vendieron las reses obtenidas y partieron las ganancias en partes iguales, “como buenos hermanos”. Será esta la propuesta final de Cuadra, la posibilidad social encarnada en la figura de personajes como Palo e´ Balsa, propuesta societal que partió en su momento del compromiso ideológico y político del escritor guayaquileño, y que quedaría marcado en las páginas de nuestra literatura como una esperanza asentada en el universo montuvio, oculto, lejano, pero vivo y presente, transmitido por generaciones como fundamento de la identidad del habitante de la costa ecuatoriana:

A pesar de todo, se debe confiar en el montuvio. Es capaz de engendrar futuro. En efecto: guarda formidables reservas de heroicidad que sólo es menester suscitar, moviendo las palancas a que responden (...) pretendemos entrar al fondo bravío de su espíritu por rutas equivocadas, y es lógico que fracasemos; pues, juzgamos acertado procurar que entienda antes que sienta, y él no se determina primero por la inteligencia: es cuando un anhelo se le ha convertido en entraña de sentimiento que llega hasta sacrificarse por ese anhelo...Entonces, sí. Su sentido de muerte lo vuelve apto para rendir la vida sin vacilar (...) Irá cambiando. Poco a poco (...) Pero al comienzo habrá que tomarlo como se ofrece; (...) Lo tendremos valiente y tenaz, en nuestras filas, y hará mucho, mucho más de lo que nos imaginamos. Porque el montuvio es gente de confiar.³⁸

³⁷ La metáfora arguediana, expresa un conflicto lingüístico entre los “zorros”, al encontrarse tras miles de años y no poder entenderse con claridad, marcando la necesidad de un proceso dialógico que reconstruya la posibilidad de organización del mundo.

³⁸ José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, Quito, Libresa, 1996, p. 62.

CAPÍTULO II

La voz del matapalo: heterogeneidad y esquizofrenia en la obra *Los Sangurimas* de José de la Cuadra

2.1. La Teoría del Matapalo: La cotidianidad del montuvio

José de la Cuadra inicia *Los Sangurimas* (1934) con una descripción del matapalo; el árbol montuvio, y su relación con los habitantes del universo simbólico de su narración. Este árbol será el centro en torno al cual girará la vida de los habitantes del mundo literario de Cuadra; será el punto donde las historias se disparan y dan sentido a la narración y al espacio cultural que relatan. Alrededor del matapalo y al abrigo de un jarro de café, los personajes de Cuadra le darán vida y sentido a la heterogeneidad cultural montuvia:

Era costumbre antigua la de juntarse ahí, al amparo del gigante de mil piernas, a fumar y a charlar, luego del café de la merienda, antes de escogerse al ramadón cañizo donde dormían. Se confundían unos con otros —capataces, apuntadores, cortadores, cargadores—, fraternalmente, borradas por las sombras las diferencias del día (...)

Porque su distracción era justamente conversar, referir, narrar. Cada quien poseía su bagaje de relatos que, un tanto remozados, repetía cada vez.³⁹

La historia de *Los Sangurimas* es una narración compuesta en torno a la estructura del matapalo; el Tronco Añoso será el relato de la vida, el origen y la reproducción simbólica de Nicasio Sangurima, patriarca de la familia montuvia; las Ramas Robustas será la narración de los hijos principales de Nicasio Sangurima y el Torbellino en las Hojas será el relato de la historia de los nietos de Nicasio y el desenlace violento del mundo de vida fragmentado del montuvio y el rompimiento final con el Estado que llevará a Nicasio Sangurima a entrar en el mundo del “fuego de la locura”⁴⁰.

³⁹ José de la Cuadra, *Cuentos escogidos*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1985, p. 209.

⁴⁰ La “locura”, la esquizofrenia, va a ser abordada en el relato de Cuadra en su manifestación fenomenológica hebefrénica, es decir como una forma de esquizofrenia marcada por la desorganización de comportamientos, de funciones, de ideas, de relaciones sociales, de lenguaje, alucinaciones, delirios, y por la imposibilidad de normatividad social, característica de esta forma del trastorno psicótico.

La cotidianidad del montuvio gira en torno al caserío rural, presidido por la casa del patriarca, en este caso la casa de “La Hondura”, centro del poblado donde habita Nicasio Sangurima; desde esta casa se controla todo el poblado, las inmediaciones, la hacienda, el trabajo, la vida. Nicasio Sangurima, el Tronco Añoso, es el centro de este universo narrativo configurado como el centro de poder; en un espacio donde el poder estatal no ha llegado, y aparentemente no es capaz de llegar, Nicasio Sangurima es la ley y el amo del fundo montuvio que él encabeza y a la vez actúa como raíz.

El Tronco Añoso llegó a “La Hondura” siendo muy pequeño, tras su madre haber asesinado a su tío en venganza por el anterior asesinato del padre “gringo” de Nicasio; y se estableció en este lugar alejado de todo, sin papeles, sin legalidad y con la única legitimidad de haberlo encontrado primero. Nicasio Sangurima gusta afirmar que su familia son “gente de bragueta”, campesinos recios y violentos, que imponen su ley, que conquistan a las mujeres, que trabajan la tierra con ardor y que someten por las buenas o por las malas a quienes se les oponen.

Nicasio Sangurima es el prototipo del patriarca montuvio; el Tronco Añoso es la voz de la heterogeneidad, su lenguaje es la confluencia de todas las voces que conforman el agro costeño, con un castellano heterogenizado por la presencia de kichwismos que emergen con una fuerza simbólica sobresaliente, fragmentando el lenguaje formal y dotándolo de tonalidades y formas propias, el lenguaje del negro que fracciona este lenguaje cortado, y el desarrollo propio del habla de la “gente costeña” y que le da un ritmo y una sonoridad propias; Nicasio Sangurima habla montuvio.

La fragmentación que enriquece este lenguaje hasta darle una particularidad tan característica será también fundamental en la construcción violenta del montuvio como sujeto social y narrativo; el relato de Cuadra nos sumerge en un sangriento pasado donde se forjan las raíces del Tronco Añoso; los tíos de Nicasio Sangurima son

miembros de las fuerzas militares de García Moreno, uno de ellos asesina a su padre por haber embarazado a su hermana; y este finalmente es ajusticiado por la madre de Nicasio.

Con la metáfora del matapalo, Cuadra nos plantea que este es el símbolo preciso del pueblo montuvio; Nicasio Sangurima, el Tronco Añoso, es la representación del mundo semifeudal montuvio, aquello que Jorge Enrique Adoum llamaba “feudalismo de zona tórrida”⁴¹; historia y representación del mundo hundida hasta las raíces en el agro, es la historia de varias generaciones que se desarrollan en diálogo y de espaldas al mismo tiempo con la sociedad ecuatoriana oficial, en una constante dialéctica que prepara el final trágico que envolverá a sus nietos.

La voz del matapalo habla por las mil voces y las mil sangres que conforman el universo montuvio de nuestro autor. El Tronco Añoso es fuente de mil historias que se disparan como las ramas del árbol montuvio; los madereros, los canoeros, los peones, las mujeres montuvias, los cazadores de lagartos, a la sombra del viejo árbol, cuentan historias sobre el viejo patriarca de “La Hondura”, esta comunión de todas las voces es el punto central sobre el que se levanta la narración colectiva tan propia de las literaturas heterogéneas⁴²:

Los madereros de los desmontes aledaños encontraban en los presuntos hechos del viejo Sangurima tema harto para sus charlas, reunidos en torno a la fogata, entre el tiempo que va de la hora de la comida a la hora de acostarse, cara al cielo, sobre la tierra talada.

Los canoeros, bajadores de fruta desde las haciendas arribeñas, al acercarse a la zona habitada por los Sangurimas, comenzaban imprescindiblemente a relatar las leyendas del abuelo.

Pero donde más se trataba de él era en los velorios...⁴³

⁴¹ Jorge Enrique Adoum, José de la Cuadra y el fetiche del realismo, en *La Bufanda del Sol 9- 10, Reencuentro José de la Cuadra*, Quito, Ed. Universitaria.

⁴² Cornejo Polar en *Literatura y sociedad en el Perú*, 2005, plantea que las literaturas heterogéneas son aquellas literaturas en las que uno o algunos de sus elementos constitutivos son parte de un sistema socio-cultural diferente al que preside la composición de los demás elementos, siendo todos estos contradictoriamente puestos en acción en el proceso concreto de producción de la obra literaria; en el caso en particular de Cuadra, podemos ver, por ejemplo, el choque entre el relato colectivo oral andino, y la narrativa novelística centrada en el sujeto individual, que dan como resultado al personaje como sujeto colectivo.

⁴³ José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p. 45.

Esta forma narrativa sustentada en la narración colectiva parece ser el punto de ruptura lingüística y cultural de donde bebe la creación de Cuadra; lejos de ser la voz de un sujeto-individuo, parece responder a un sujeto colectivo consciente de la presencia de lo que Cornejo Polar llama “grave malformación histórica”; y que al leer esa malformación y dotarla de autosen­tido o ficcionalizarla en un relato, se produce ese complejo encuentro literario lleno de dialécticas culturales que vuelven a la obra montuvia un canto coral entremezclado con una narrativa moderna; criterio que Agustín Cueva aplicará a la obra *Cien años de soledad* de García Márquez, parámetros que podemos también considerar para un análisis a la obra de Cuadra, como literatura heterogénea:

Cien años de soledad no es la historia de un héroe individual y su “búsqueda demoniaca de valores auténticos”, sino la historia de toda una colectividad representada por una estirpe. Consecuentemente, sus personajes no son individualidades en pugna con la colectividad inmediata a la que pertenecen, ni seres que cuestionen o problematicen los valores de ésta; como lo veremos más adelante, se trata más bien de verdaderos arquetipos culturales (...) De suerte que, si estas observaciones son pertinentes, nos encontraríamos ante una forma de literatura heterogénea, caracterizada por una estructura jerarquizada de elementos novelísticos y epopéyicos, que mal puede explicarse por la evolución interna y autónoma de uno u otro de esos géneros, cuyos modelos europeos hemos manejado aquí con fines exclusivamente heurísticos. A nuestro juicio dicha forma no sería otra cosa que la expresión literaria de la heterogeneidad estructural del referente empírico de la narración: América Latina en general (...)⁴⁴

De esta manera, en el universo literario de Cuadra, los arquetipos culturales, las voces colectivas adquieren forma alrededor de los cuentos creados en torno al Tronco Año­so (principal arquetipo cultural), los cuales abarcan desde las historias de ultratumba que envuelven la violencia terrena de la familia montuvia, hasta relatos que se mezclan con los acontecimientos históricos y políticos de la época.

Sobresale en este aspecto el relato de la muerte del pelado Ramos para rescatar al capitán Jaén, amigo de Nicasio Sangurima; la voz del matapalo cuenta que, tras enterarse de la captura de su amigo por las tropas montoneras, Nicasio Sangurima decide liberarlo; para hacerlo, realiza un ritual mágico en el que confluyen todos los

⁴⁴Agustín Cueva, “Para una interpretación sociológica de Cien años de soledad”, en *La Bufanda del Sol 9-10 Reencuentro: José de la Cuadra*, Quito, Ed. Universitaria, p. 4.

mundos que chocan en la narrativa de nuestro autor; Ño Nicasio coge una bala, realiza la oración de “Justo Juez”, y la dispara al aire por medio de la selva y los ríos asegurando que la misma va a darle justo al “Pelado Ramos”; tiempo después, el capitán Jaén llega donde el tronco añoso, y le relata que de la nada salió una bala y mató al jefe montonero, dando la razón al ritual mágico de Nicasio Sangurima.

La integración de la oración católica al ritual mágico es el punto donde la heterogeneidad montuvia se asienta; tal como el altar de la Tigra o la casa de Masa Blanca, los simbolismos religiosos del catolicismo no se imponen sobre el panteísmo de nuestros pueblos, por el contrario, ambos se encuentran en este espacio narrativo y estallan, combaten, pugnan por la hegemonía; retroceden e integran una compleja subjetividad fragmentada que en su reproducción cultural bebe de ambas fuentes⁴⁵.

Las voces del matapalo también contaban la historia del pacto satánico de Nicasio Sangurima como una explicación de su riqueza, longevidad y productividad de su fundo; aseguraban que el mismo fue firmado sobre el cuero de un borrego tierno nacido por cesárea, y que, por tinta, tanto Ño Nicasio como “er compadre” usaron sangre de “mujer menstruada”; el tronco añoso, para burlar a “er compadre”, debía esconder el pacto en un cementerio, puesto que el mismo, al ser “tierra santa”, no podía ser pisado por el diablo; y así, cuando este regresa a cobrar la deuda, Nicasio Sangurima le dice que traiga el contrato y, al no poder traerlo, “er compadre” castiga a Ño Nicasio sin dejarlo morir.

Estas historias que se desarrollan en torno a “La Hondura” son el entorno que encubre un mundo violento y fraccionado encabezado por el Tronco Añoso, alrededor

⁴⁵ En este caso podemos ver un fenómeno que puede ser comprendido desde la categoría “transculturación” de Fernando Ortiz, al observar la forma como el mundo montuvio recibe ciertas formas culturales del mundo occidental y las transforma en formas culturales propias contradictorias y al mismo tiempo armónicas y potentes, como veremos en el relato bíblico del “Padre Cura”.

del cual se distribuyen sus numerosos hijos, como las ramas robustas de un poderoso árbol montuvio.

En cada una de ellas vivía la familia de uno de los hijos legítimos de ño Nicasio, quienes habían sido dieciséis en total.

Los demás hijos, si residían también en “La Hondura”, habían construido sus moradas por los sitios distantes.

Se entendía tácitamente que el habitar cerca del abuelo Sangurima era como un derecho reservado a sus parientes de sangre que legalmente lo fueran.

Empero se sabía de antemano que todos los hijos, de cualquier calidad, tocarían la herencia de la tierra.

Ño Sangurima había dividido por anticipado la finca en tantas parcelas cuantos hijos tenía. Nada de testamento. La orden no más transmitida al hijo mayor —Ventura Sangurima— que era un sesentón (...)

—A los que viven amancebados entre hermanos, me les das una parte de todo no más, como si fueran una sola persona. ¿Me entiendes? Que se amuelen así siquiera. Porque dicen que eso de aparejarse entre hermanos es cosa criminal... Dicen, a lo menos, los que saben de eso...⁴⁶

El Tronco Añoso vivía rodeado por las ramas robustas y las ramas pequeñas que componían la recia estructura de la comunidad montuvia, aquellas ramas robustas más importantes eran los hijos mayores de Nicasio Sangurima, Ventura Sangurima, el Coronel, el hijo cura y el Abogado.

Ventura Sangurima es el hijo mayor del Tronco Añoso, sesentón, marcado por una horrenda cicatriz en medio del rostro, era llamado por muchos el “acuchillado”; este personaje es descrito como “un pobre diablo”, incapaz de desobedecer al Tronco Añoso, debido por un lado a las violentas lecciones de educación recibidas (como la azotaina recibida de manos del “Jediondo”, cuando se atrevió a responderle a Ño Nicasio), y, por otro, al hecho de que en el fondo de su avaricia era “mismamente un pendejo”.

Casado con una “dauleña patas amarillas”, quien entre los veinticuatro hijos que había concebido con Ventura, había dado a luz a las tres hijas queridas del matrimonio, conocidas como “las tres Marías”,(sobre quienes volveremos más adelante); este sujeto tenía una gran amistad con su hermano sacerdote que era con el único con quien gastaba su dinero en grandes ingestiones de alcohol; Ventura era mejor conocido como

⁴⁶José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1894, p. 62.

“Raspabalsa” debido a su semejanza con un pescado montuvio de la zona, apodo que odiaba y que le era gritado por los niños del caserío para irritarlo.

En Ventura Sangurima se condensa la imagen de un montuvio llamado de “poca monta”, cuyo único valor es ser el hijo de Ño Nicasio y ser el dueño de la voluntad del Tronco Añoso; su relación con este se establece de forma oral; esta oralidad es la fuerza fundamental en el interior de “La Hondura”, es la palabra del Patriarca como eje regulador del mundo, es la voz del Tronco Añoso como verdad y norma, es la palabra como elemento primario ante la cual, el resto de elementos de orden son subyugados. Nicasio Sangurima no utiliza ningún papel escrito, el orden del caserío parte de su palabra, que todos deben cumplir y todos cumplen. El desprecio que expresa hacia los papeles escritos y hacia el mundo letrado en general serán el pilar de una construcción vital asentada sobre una poderosa oralidad.

Dentro de esta dinámica Ventura desempeña el papel de intermediario, es quien recepta calladamente la orden del Tronco Añoso, la transmite y la lleva a cabo en el seno de la comunidad montuvia; ser sumiso, callado de “poca monta”, “mismamente un pendejo”, lo califica para el rol que debe desempeñar; su fuerza es, en el fondo, el principio de la validez ajena que representa.

Terencio Sangurima es el hermano con quien “Raspabalsa” guarda una gran amistad, mejor conocido como el “Padre cura”; esta “rama robusta” vive en Baba, donde oficia como sacerdote; tiene en La Hondura un par de “sobrinos”, que lo llaman “papá”; aunque él los reprendía diciéndoles que en realidad era su “padrino”; Ño Nicasio refería que Terencio sería un buen sacerdote de no ser por los tres vicios que acarrea: “verija, baraja y botija”.

Al momento de desarrollar sus sermones, Terencio acomodaba el relato bíblico como mejor le parecía, cuidando de acoplar la “historia sagrada” a las ideas de la cotidianidad montuvia:

—Si yo les digo a los montuvios que cuando el judío Malco le dio una bofetada en la mejilla a Jesucristo, éste volvió la otra, se escandalizarían, y pensarían que Jesucristo era un cobardón que no vale la pena tomarlo en cuenta...

—¿Y cómo dice entonces padre Terencio?

—Yo les digo, más o menos: “Iba Nuestro Señor con esa cruz grandota que la habían cargado los verdugos, cuando en eso sale el judío malamansado de Malco y le suelta una bofetada... ¿Saben lo que hizo el santo varón? En vez de haberle rajado el alma, que era lo que provocaba, como él era tan buen corazón apenas se contentó con decirle al judío “Anda a golpear a tu madre”... Así.”⁴⁷

Este relato constituye uno de los episodios narrativos más plenos de heterogeneidad de la narración de Cuadra; el choque cultural entre la “historia sagrada”, el imaginario montuvio y el habla de los personajes de nuestro autor dan como resultado una narración poderosa en forma y contenido que expresa no solo el choque fragmentario de mundo, sino su fuerza reproductora de vida, su capacidad de retomar y recrear narraciones, de crear una “historia sagrada” montuvia, un Jesucristo montuvio, un relato montuvio, que tanto dista del original que adquiere una verdadera vigencia creadora de sentidos y de universos simbólicos.

Podríamos entender este episodio como un momento de interacción y trasculturación de la oralidad y la escritura⁴⁸. Ambas, por encontrarse en repulsión constante, generan en determinados momentos espacios de creación donde los dramáticos enfrentamientos de sentidos dan origen a no menos intensos momentos de belleza literaria y narrativa, cuando la dialéctica deja paso a una especie de

⁴⁷ José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p 78.

⁴⁸ Fernando Ortiz, plante en *El contrapunteo del tabaco y el azúcar*, 1987, a la trasculturación como la categoría que de mejor manera expresa las fases transitivas de una cultura a otra, donde ambas culturas originarias dan lugar al apareamiento de una nueva formación que retoma algo de sus “progenitoras”, para generar algo diverso a las mismas, el choque del relato bíblico y la forma de ser en el mundo del montuvio fundamentalmente oral, dan origen a este relato de un “cristo montuvio” como un fenómeno de trasnculturación.

complementariedad cultural que aunque termina por repelerse, construye formas y mundos culturales en proceso de permanente construcción y choque de sentidos:

Con el destino histórico de dos conciencias que desde su primer encuentro se repelen por la materia lingüística en que se formalizan, lo que presagia la extensión de un campo de enfrentamiento más profundos y dramáticos, pero también la complejidad de densos y confusos procesos de imbricación cultural. A la larga, en el «diálogo» de Cajamarca están in nuce los grandes discursos que desde hace cinco siglos tanto expresan como constituyen la abismada condición de esta parte del mundo y las inevitables disonancias y contradicciones de las varias literaturas que aquí se producen.⁴⁹

Terencio Sangurima se halla atrapado entre ambos relatos (será el punto donde estallará la disonancia final de la obra de Cuadra), entre el relato “sagrado”, que se manifiesta en su vida de sacerdote, y el relato montuvio, que emerge como una fuerza inconsciente que le lleva a cambiar la historia sagrada para el imaginario montuvio, a utilizar los chistes “colorados” y emborracharse en la sacristía; parece ser la anticipación del desgarramiento ontológico que sufrirá otra de las ramas robustas, “El Abogado”; pero que, al permanecer aún atado al tronco del Matapalo al que regresa con frecuencia desde Baba, puede mantener el equilibrio que le permite narrar un mundo de vida intercalado sin llegar a aniquilarse, aun cuando esa tensión y ese fraccionamiento le llevarán también a cerrar el destino de sus sobrinos y la locura de Nicasio Sangurima cuando delata los crímenes acontecidos en La Hondura y desate “el torbellino en las hojas”,⁵⁰.

Francisco Sangurima, mejor conocido como “El Abogado”, será una de las ramas robustas que morirá tiempo antes de los episodios relatados por Cuadra, Ño Nicasio, al necesitar llevar adelante juicios para legalizar la posesión de “La Hondura”, considerará la posibilidad de que su hijo se convierta en abogado para resolver esos problemas legales; sin embargo, Francisco resultará un pésimo legalista, solitario, rezagado y aparentemente homosexual; será un problema antes que un beneficio para el

⁴⁹ Antonio Cornejo-Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994, p. 178.

⁵⁰ Episodio final de la obra, cuando la policía invade la hacienda de Nicasio Sangurima y se lleva arrestados a sus nietos.

Tronco Añoso; para “suerte” de “La Hondura”, será asesinado de manera brutal cuando estaba perdiendo el juicio entablado contra Nicasio Sangurima por la propiedad del fundo (aunque la voz del matapalo siempre culpó de la muerte de El Abogado al coronel Sangurima, por encargo de su padre, hecho nunca comprobado).

“El Abogado” será el centro donde la fragmentación⁵¹ despedace al sujeto que carga con ella. Este fenómeno de rompimiento expresado ya en el “Padre cura” será mucho más marcado en Francisco Sangurima, alejado del fundo, insertado en el mundo letrado, su camino de fragmentación lo llevarán al hundimiento subjetivo, a la incapacidad para comprender el mundo de las leyes, y, probablemente a la muerte, que además (si tienen razón las murmuraciones al pie del matapalo) fue llevada a cabo por Eufrasio Sangurima, el hijo preferido del Tronco Añoso, la rama robusta, el hijo más fiel y propio del campo montuvio, “cortado con la misma tijera” que todo el linaje Sangurima; es decir, el montuvio que no sabía leer ni una página, pero estaba dotado de una maravillosa oralidad que lo convertía en el centro del canto, del baile y del mundo simbólico construido a la sombra del árbol mayor.

Esta contradicción entre las ramas robustas, entre el urbano “abogado” y el rural “coronel”, nos remiten al análisis de los binarismos excluyentes que marcarán los relatos heterogéneos y desarrollarán la interpretación literaria de Cuadra del montuvio como centro donde esa contradicción se manifiesta, se construye y se destruye:

El eje de todas estas interpretaciones es, sin duda, la conciencia de una aguda y múltiple malformación histórica que encona las incontables diferencias que hacen de los países andinos algo así como archipiélagos internos drásticamente comunicados. De aquí la proliferación de visiones dicotómicas que describen a las naciones en términos de polos de muy distinta naturaleza pero siempre (o casi siempre) inconciliables: ciudad- campo, sierra- costa, provincia- capital, explotados- explotadores, nacionalismo- cosmopolitismo, tradición- modernidad, etc.,⁵²

⁵¹ Utilizamos aquí fragmentación, dentro de la fenomenología esquizoide de la hebefrenia, como se planteó anteriormente.

⁵² Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994, p. 178.

El relato del fin del “Abogado” en manos del “Coronel”, parece ser la manifestación literaria de la conciencia de esa dicotomía que marca al sujeto que la habita; la incomunicación insuperable entre la ciudad y el campo, entre el fundo montuvio y las ciudades mestizas, entre el universo de los Sangurimas y las leyes y tribunales, marcan un universo fragmentado sin posibilidad de interacción dialógica entre los polos que lo conforman, imposibilidad que plantea el escenario del choque violento como forma de resolución de la contradicción planteada.

2.2 Heterogeneidad, fragmentación y esquisis, “las mujeres de ño Nicasio”, el “incesto en La Honduras” y el escape y fin de “las Tres Marías”.

Nicasio Sangurima había estado casado tres veces. Sus dos primeros matrimonios habían terminado en un final trágico; el más comentado por la voz del matapalo será el que tuvo con la melada Jesús Torres. Contaba la voz del matapalo que Ño Sangurima, tras su “pacto malo”, había adquirido la capacidad de hablar con los muertos, y que el difunto Riguberto Zambrano le había indicado el lugar de un “entierro”, pero el costo de sacarlo era regar el campo con sangre de un niño; al no conseguirlo comprándolo, Nicasio Sangurima habría embarazado a la mencionada Jesús Torres, y cuando nació el hijo lo habría matado para sacar el tesoro. La mujer de Ño Nicasio, al saber este hecho espantoso, se habría hundido en las tinieblas de la locura, “hace más o menos cien años”.

El Tronco Añoso contaba una historia diferente:

—Yo me saqué a la melada Jesús, que era hija de un padrino mío de por aquí mismo no más y le hice un hijo. El chico era enfermón bastante. Una noche le dio un aparato como que se iba a quedar muerto. Yo lo agarré y corrí pa llevarlo a la casa de mi compadre José Jurado, que era curandero. En el camino estiró la pata el angelito; y así fue que lo regresé donde la mama. La melada que vido al chico muerto, lo mancornó y no quiso soltarlo. Dos días lo tuvo así apretado. No había cómo quitárselo. El muertecito ya apestaba y tuvimos que zafárselo a la fuerza entonces la melada se puso a gritar “Dame a mi hijo”, que no había quien la parara... se estuvo

gritando tiempísimo... Y así fue que se volvió loca. Yo la mandé a Guayaquil, al manicomio “Lorenzo Ponce”. Ahí rindió cuentas con Dios como a los tres años de eso⁵³

En estos relatos podemos observar la anticipación al viaje a la locura, que experimentará Nicasio Sangurima al final del relato; en su narración la fragmentación del habla montuvia y el relato de un mundo de vida desintegrado parecen tan fabulosos como la narración fantástica montuvia; por un lado, en el relato del matapalo esta historia adquiere proporciones legendarias; al concluirla, el narrador calcula que la misma sucedió hace más o menos cien años; es toda una dimensión temporal distinta y cambiante que no envuelve la vida del Tronco Añoso, sino la vida del mundo montuvio relatado; el entierro, el pacto con el muerto y el fin de Jesús Torres son narraciones fragmentadas de varias vidas, mundos, voces y sangres, que riegan la tierra montuvia, en pos del entierro simbólico del lenguaje montuvio.

Por su lado, la narración de Nicasio Sangurima nos introduce en el mundo fragmentado socialmente de la familia montuvia, la miseria de un mundo agrario excluido de la riqueza que se apropia la sociedad oficial, la semifeudalidad permanente a pesar de la introducción de formas capitalistas, el curandero como salida ante la enfermedad, la muerte del pequeño hijo, y finalmente, la entrada al universo de la esquizofrenia⁵⁴ de la mujer de Ño Nicasio, que terminará sus días en el hospital psiquiátrico de Guayaquil.

La segunda mujer de Nicasio Sangurima había muerto hacía ya mucho tiempo; y la mujer actual vivía encerrada en el mundo de la locura y la invalidez en la casa mayor de “La Hondura”; es probable que aquello que llevó a la locura a la tercera mujer de Ño

⁵³ José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p.54.

⁵⁴ El fin de Jesús Torres, relata el apareamiento de un trastorno psicótico desorganizado que lleva a la mujer de Nicasio Sangurima a ser internada en el Hospital Psiquiátrico de Guayaquil; desde la concepción de la antipsiquiatría, la esquizofrenia sería una forma de ser- en- el- mundo, determinada por el surgimiento en la mente fragmentada del esquizofrénico de un universo simbólico incapaz de entrar en diálogo con el universo simbólico considerado como “normal”, lo que determina una fragmentación social entre ambos universos que acaba por destruir al sujeto psicótico mediante el internamiento y la negación.

Nicasio fueran en gran parte los “hábitos fúnebres” del Tronco Añoso. Este afirmaba que sus primeras mujeres eran sumamente débiles, “no servían para nada”, y que el momento del “Juicio” él tendría que ayudarlas; para poder cumplir con esta tarea, exhumó las osamentas de ambas y se las llevó a la casa grande; y las tenía bajo su cama esperando el día del “juicio” para ayudarles a ambas a ingresar al cielo.

Cada aniversario de la muerte de sus mujeres, Nicasio Sangurima sacaba los restos y los limpiaba; además, tenía la costumbre de adecuar el ataúd mandado a construir para su propio entierro, con el fin de no molestar a nadie el momento de su muerte. La concepción de la vida y la muerte para Nicasio Sangurima es otra fuente de donde bebe la heterogeneidad del universo cultural de Cuadra; el choque se manifiesta en el ritual panteísta del cuidado de los huesos, envuelto por la mitología cristiana del “juicio final”; ambos espacios se encuentran en los hábitos cotidianos de un universo desgarrado, la locura que envuelve a los habitantes de la casa grande, el delirio fúnebre, la muerte como presencia constante y el desvarío en torno al más allá parten de un mundo mítico fragmentado que tiene que chocar con la imposición de otro mundo mítico que se afirma como verdadero.

El árbol del muerto, los restos de sus esposas, la sangre que abona la tierra, dentro de la reproducción del mundo montuvio de Cuadra, cobran sentido y dotan de sentido; una vez que el universo simbólico occidental compite por la hegemonía con el mundo montuvio, se produce el choque y la esquisis, representada en el encierro y la muerte en el hospital Lorenzo Ponce; la locura vital y creadora de Ño Nicasio, por su parte, se mantiene en un ritual fúnebre, cotidiano, creador, rico en lenguajes y simbolismos; que cobra voz en el diálogo y la construcción de mil historias y mil leyendas; en las cuales el montuvio se mueve con comodidad; ¿por qué Nicasio Sangurima no le teme a las muertas que se le aparecen? Porque son conocidas, contesta

el patriarca; el mundo construido por José de la Cuadra termina a pesar de su fragmentación, conocido, familiar, propio, posible, potente:

Aseguraba Ño Sangurima que su dos mujeres muertas se le aparecían, de noche, saliendo de sus cajones, y que se acostaban en paz, la una de un lado, la otra del otro, en la cama, junto al hombre que fuera de ambas

—Oigo chocar sus huesos, fríos. Y me hablan. Me hacen conversación.

—¿Y no le dan miedo, Don Nicasio?

—Uno le tendrá miedo a lo que no conoce; pero a lo que conoce no. ¡Qué miedo les voy a tener a mis mujeres! No dirá usted que no las conozco donde más adentro se puede... Me acuerdo de cómo eran en vida. Y me las sobajeo... ¡Lo malo es que donde antes estaba lo gordo, ahora no tienen más que huesos las pobres!...⁵⁵

Esa ausencia de miedo a las mujeres que Nicasio Sangurima “conoció hasta lo más profundo”, nos muestra una construcción femenina distinta a la de la Niña Pancha; las mujeres débiles de Ño Nicasio son muy diferentes a las mujeres bravas de “Tres Hermanas”. La mujer montuvia que se halla en el seno de “La Hondura” se encuentra relegada a un papel totalmente secundario y distante que, generalmente, las conduce a la locura o la destrucción.

Estas mujeres desintegradas habitan en el caserío de “La Hondura”, varias relaciones incestuosas. Ño Nicasio conocía de estos casos, y de alguna manera pensaba que podía ser una práctica no muy correcta, no estaba seguro de eso, pero, “por si acaso”, había hecho ciertas recomendaciones en el reparto a Ventura, como una especie de sanción por dichas costumbres; uno de los casos más importantes, será el de “Chanco Rengo”, hijo del Tronco añoso, llamado Felipe Sangurima, quien vivía en “La Hondura”, con su hermana Melania Sangurima.

El “Padre Cura”, atrapado entre ambos mundos, conocía que esta práctica no era, cuando menos aprobada por su dios; regularmente se lo hacía saber a Nicasio Sangurima y con frecuencia anunciaba el castigo divino sobre “La Hondura”, por la cantidad de casos de relaciones incestuosas que en ella existían; sin embargo, Ño

⁵⁵ José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p. 56.

Nicasio respondía frecuentemente, con el mejor de los argumentos del montuvio, lo que decían las voces del matapalo.

—¡Y yo que voy a hacer! Yo no mando en el fundillo de naidien.

Añadía justificando a Melania:

—¡Qué más da! Tenían que hacerle lo que les hacen a todas las mujeres... Que se lo haiga hecho “Chancho Rengo”... bueno pues; que se lo haiga hecho...

Y justificaba a Felipe:

—Le habrá gustado esa carne pues...¿Y?... Lo que se ha de comer el moro que se lo coma el cristiano, como decía mi compadre Renuncio Sánchez, el de Bocana de Abajo...Así es.⁵⁶

Este fragmento a nivel simbólico y literario es la muestra de la heterogeneidad contradictoria en que se desarrolla la vida de los personajes de Cuadra; para comenzar, la expresión lingüística nos muestra una vez más esa bella conjunción contradictoria de varias voces que se mezclan tanto que se vuelve casi imposible distinguir su origen, junto a la poderosa expresión montuvia “naidien”; indefinida, extraña al castellano y al kichwa, pero retumbante y sonora como para dar una nueva expresión propia a una palabra neutra; aparece esa disonante “haiga”, choque automático de todas las voces del mundo montuvio, una fuerte reminiscencia del habla serrana, expresada a través de este complejo arcaísmo español, que encierra una conjunción lingüística cercana al kichwa; “haiga” es la expresión de la heterogeneidad lingüística que sale de la boca de Nicasio Sangurima.

A nivel simbólico, la expresión del matapalo explica la desintegración de un mundo construido como resultado de un choque cultural, donde la matriz comunitaria terminó desintegrada y tuvo que rearmarse sola, aislada, con sus propias normas, reglas y subjetividades, extrañas a los mundos que originalmente los conformaron; entonces la prohibición del incesto, que, según la visión freudiana, separa la civilización de la barbarie, no se ha desarrollado en el mundo montuvio construido por Cuadra; la narración se asienta, así, sobre lo que los escritores del siglo XIX llamaban “el desierto”, es decir el espacio de la barbarie

⁵⁶ José de la Cuadra, *Ibíd.*, p. 92.

Pero esa barbarie en nuestro autor no aparece como un vacío sordo y mudo, incapaz de expresarse y pensarse, sino como un conjunto de voces, palabras, expresiones, lenguajes, visiones de mundo, que estallan en la narración y recrean todo un universo simbólico propio, construido sobre la “vegetación tropical”, sobre arcaísmos, sobre formas sociales comunitarias que rompen con todo orden social y trastocan la moral social imperante, quebrando todo aquello que se considera normal.

Es decir, en la narración de Cuadra, la barbarie, cobra consciencia de sí misma y se expresa; deja de ser el temor dormido e informe del “desierto” de Esteban Echeverría:

Su grito en la soledad
Mientras la noche cubierto
El rostro en manto nubloso,
Echó en el vasto desierto
Su silencio pavoroso,
Su sombría majestad⁵⁷

Esta barbarie se convierte en un espacio que se piensa a sí mismo⁵⁸ como posibilidad y como potencialidad, expresado en la existencia autorreconocida de la forma básica de distinción, entre la barbarie y la civilización, el incesto como norma de vida del fundo montuvio de Cuadra.

El caso del Chanco Rengo no era el único de su tipo en “La Honduras”, uno de los más comentados por las voces del Matapalo, y envolvía al coronel Eufrasio Sangurima (sobre quien volveremos más adelante con detenimiento); se afirmaba que el Coronel vivía con la mayor de sus hijas en amancebamiento, esta hija se llamaba Heroína; los rumores que surgían de las entrañas del caserío montuvio planteaban que dicha relación había sido castigada, pues se decía que Heroína, aunque bonita, era un

⁵⁷ Esteban Echeverría, *La Cautiva en Obras escogidas*, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991, p66.

⁵⁸ Esta afirmación toma como punto de partida la posición política de los autores de los treinta en general y de Cuadra en particular, cuando estos autores narran el mundo de vida del montuvio adoptan su visión del mundo, el hecho de que su pertenencia de “nacimiento” no fuera montuvía, no quiere decir que Cuadra no pueda optar como opción política la visión del montuvio, es decir un ejercicio de adopción de una postura de clase, postura que además siempre la desarrolla abiertamente, en su opción por este sujeto a quien consideraba “hombre de confiar”.

poco tonta, si bien la gente montuvia de la zona afirmaba que dicha tontería era resultado de un castigo divino, el coronel, en cambio, afirmaba que se debía a unas fiebres muy fuertes que había tenido de pequeña.

Una vez más nos encontramos con el choque de la civilización y la barbarie: la barbarie se expresa a través de la fragmentación social y psíquica que se reproduce en la vida cotidiana del fundo montuvio, ficcionalizado por Cuadra; esta vez la barbarie se asienta sobre uno de los personajes fundamentales del relato, el coronel Sangurima, quien es la voz viva de esa barbarie; es el hijo preferido de Ño Nicasio, es la presencia de las generaciones Sangurimas en el mundo presente, es el choque frontal y brutal contra el mundo oficial de la sociedad ecuatoriana; y en él se asienta el caso de incesto más dramático observado en el universo simbólico de “La Hondura”: no solo que el coronel vive en incesto con su hija, sino que esta es “medio tonta”; bajo los parámetros de la moralidad citadina, no podemos encontrar mayor rompimiento y fragmentación del orden social oficial.

Heroína tiene este nombre, según se relata, en honor a las aventuras militares de coronel; es la voz presente del pasado violento de fragmentación social que envolvió la vida del mundo montuvio, la revolución liberal fracasada, pero que contó con el contingente de la sangre montuvia derramada; el fracaso del proceso no pudo sino hundir a Heroína (a las aventuras del coronel) en el mundo de la locura, en el mundo del olvido, en la barbarie que habla y cuenta historias a través de la narración de nuestro autor.

Otra expresión de esta fragmentación podemos observarla en la historia de las hijas preferidas de Ventura, llamadas por la voz del Matapalo “Las Tres Marías”; Ventura, tacaño y reacio a gastar, solo derrochaba su dinero bajo dos circunstancias, la una cuando se intoxicaba de alcohol con el Padre cura, y la otra en la educación de sus

tres hijas, que se encontraban internas en un colegio de monjas en la ciudad de Guayaquil; el plan de “Raspabalsa” era que, cuando sus hijas terminaran el colegio, las llevaría a Quito para que tuvieran algún tipo de instrucción superior; estas “Tres Marías” eran la alegría y color de “La Hondura” cuando llegaban de vacaciones, y lo serían también cuando terminaron la secundaria y volvieron a pasar una temporada en el caserío montuvio:

Cuando llegaron de vacaciones las hijas de Ventura Sangurima al caserío de “La Hondura” cobró el poblado un inusitado aspecto. Parecía como si constantemente se estuviera celebrando una fiesta popular.

Las tres hijas de Ventura habían concluido sus estudios en el colegio porteño de monjas; y antes de trasladarse a Quito, donde pensaba su padre internarlas en los Sagrados Corazones, para que completaran su enseñanza superior, las muchachas fueron a pasar unos meses de descanso en el campo, a lado de los suyos.⁵⁹

La llegada de las Tres Marías constituye un punto de quiebre en la historia de Cuadra. Apenas ingresan donde “los suyos”, trastocan la cotidianidad construida sobre la heterogeneidad y la fragmentación⁶⁰; pero que había logrado alcanzar un ordenamiento propio controlado por la voz de Nicasio Sangurima desde la torre de la campana sobre la casa grande. Las hijas de Ventura presentaban en sí mismas la dialéctica entre los dos mundos sobre las que ellas alternaban; eran definitivamente diferentes a su madre, la “dauleña pata amarillas”, y a su prima Heroína, la hija-mujer del coronel; eran la intercalación de la oralidad y la escritura expresada en la “gracia campesina”; refinada con los “atisbos ciudadanos”, configurando sobre esta belleza contradictoria una “exquisitez” desarrollada a partir de la educación recibida por las monjas.

⁵⁹ José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p. 94.

⁶⁰ En este punto se pretende poner en diálogo la teoría de la esquizofrenia de Laing, con la teoría de la heterogeneidad de Cornejo Polar, siendo la primera referente a la existencia de un sujeto fragmentado en sus elementos constituyentes psíquicos, en un permanente doble vínculo que fracciona al Yo, y provoca la esquisis; y la segunda como manifestación del choque y repulsión permanente entre los elementos constituyentes de la cultura de los pueblos de esta región del continente, que permanecen en una constante lucha por alcanzar hegemonía que genera una formación cultural particular.

Es este símbolo de la mezcla armónica, de la hibridación no contradictoria, el que será brutalmente fragmentado, en circunstancias extrañas por la heterogeneidad contradictoria, compleja, dialéctica; la heterogeneidad expresada en los más “burdos y agrestes” de sus parientes, en los preferidos de Ño Nicasio, los montuvios más temidos y respetados de “La Hondura” por los “Rugeles”, hijos del coronel Sangurima. Cuadra plantea de esta manera, todo un escenario de disputa de sentidos, de caos, de destrucción, y al mismo tiempo de una alternativa de orden marcada por la heterogeneidad de formas y visiones de la realidad que no llegan a encasillar, pero que mantienen en su propia forma contradictoria una posibilidad de reorganización, determinada por esa posibilidad caótica; posibilidad que es reconocida en una posible lectura del hecho heterogéneo por Cornejo Polar:

En todo caso por el momento, me entusiasma la idea de cruzar de ida y vuelta el paradigma del mestizo y la transculturación, y su modelo en última instancia sincrético, de una parte, con la movieda sintaxis del migrante y su multicultura fragmentaria, de otra. Tal vez sólo con ambas perspectivas —que por cierto no excluyen otras— nos sería posible dar razón de la trama de una literatura, de un vasto y escurridizo discurso, de una cultura que prolifera en variantes, de un universo plural y pluralizante cuyo único orden quizás no sea otro que el caos de una creación (¿gozosamente?) incompleta.⁶¹

En el relato de Cuadra, la heterogeneidad armónica, la hibridación que genera belleza, encontrará su dramático fin cuando choque con la fuerza de la heterogeneidad contradictoria. La mayor de “Las Tres Marías” escapará con los “Rugeles”, y, en extrañas y terribles circunstancias, encontrará el fin de su posibilidad cultural de integrar dos mundos, en una belleza de gracia campesina y formas ciudadanas; y, por el contrario, representará el comienzo del fin de la cotidianidad montuvia de “La Hondura” y la desintegración ontológica que hundirá en la locura al Tronco Añoso; proceso de fragmentación que dará origen a lo que Cornejo Polar llama el gozoso caos

⁶¹ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Horizonte, 1997, p. 279.

de un creación incompleta, pero observada y recreada desde el universo violento y bárbaro del montuvio de Cuadra.

2.4 Imposibilidad dialógica y desintegración ontológica y comunitaria; “el coronel”, los “crímenes de los Rugeles” y la “locura de Ño Nicasio”.

El coronel Eufrasio Sangurima es la Rama Robusta principal y querida del Tronco Añoso; es uno de los personajes en que la heterogeneidad descrita en los capítulos precedentes cobra vida y forma; el coronel transita con su “montonera” por todos los espacios del universo simbólico de José de la Cuadra; se mueve desde “La Honduras” hacia los centros poblados, ataca las grandes haciendas, roba ganado, se moviliza por la selva y el río, conoce todos los caminos, es temido y respetado en todos estos espacios literarios por donde ha paseado su aire de “perdonavidas”.

Este personaje es la voz de la heterogeneidad asentada sobre una poderosa oralidad, gran parte de su fama y respeto parten de su habilidad para entonar canciones y para contar historias de sus mil y un batallas y por supuesto de sus mil y un conquistas amorosas; una de las fundamentales fue aquella acontecida en “la República de Pimocha”, cuando los intereses románticos del coronel la habían llevado a enfrentarse en una “refriega” con los lugareños para robarse una de las hermosas “cholas” asistentes al baile; “refriega” que no fue sino una descarga de fusilería lanzada por “los Sangurimas”, en medio del estupor general.

“Los Sangurimas” era el nombre que la voz del Matapalo le daba a la “montonera” del coronel Eufrasio; quien había adquirido ese grado en el campo de batalla de la misma boca del general José Montero según contaba, en la revolución del año 1911. La “Revolución del año once” (uno de los últimos levantamientos montoneros dirigidos por el liberalismo radical, fue la derrota de estas últimas intentonas firmada de manera

brutal con el asesinato de José Montero en Guayaquil y Eloy Alfaro en Quito, en el año de 1912); el coronel, había participado, a su modo, de todos los levantamientos montoneros de los últimos años, siguiendo antes que las complicadas intrigas políticas su propio espíritu montonero:

En cuanto llegaba a sus oídos la noticia de que algún caudillo se había alzado en armas contra el Gobierno, el coronel Eufasio Sangurima se sentía aludido.

—Yo estoy con los de abajo—decía—, Todo el que está mandando es enemigo del pueblo honrado. Reunía veinte o treinta peones conocidos que le proporcionaba compañía eficaz. Se trataba de gente escogida y valerosa, amiga de tiros y machetazos, sin más bagaje que el alma a la espalda. Los aprovisionaba de fusiles, machetes y frazadas, que poseía en abundancia; los montaba en buenos caballos criollos; y él a la cabeza, los botaba por los caminos del monte, lanzando vivas estentóreos al caudillo levantisco.

Tan pronto como salvaba los linderos de “La Hondura”, la montonera de Sangurima iniciaba sus depredaciones. Para el coronel, sin más consideración, pasados los límites de la hacienda comenzaba el campo del enemigo...

Más allá de los contornos, hasta donde había extendido su prestigio siniestro, a la montonera del coronel, la conocían por “la montonera de los Sangurimas” o simplemente “los Sangurimas”.⁶²

Los Sangurimas se dedicaban a todo tipo de pillajes por los campos que atravesaban en su camino al levantamiento, saqueos, asaltos, destrucciones de cultivos, violaciones en masa; era la rutina habitual de la montonera, y era frecuente, además, que los montuvios, alertados de su llegada, se defendieran trabando combate con los hombres del coronel. El autor nos relata que la montonera casi nunca llegaba a la revolución que pretendía apoyar, pero que, al hacerlo, peleaban con valor junto a los demás montoneros; finalmente, triunfantes o derrotados, regresaban por otros caminos a la cotidianidad montuvia de “La Hondura”.

Sin embargo, con el fin de los levantamientos montoneros, el coronel había dejado de lado los viejos tiempos de las gloriosas partidas y combates de Los Sangurimas; ahora no era más que uno de los más temidos abigeos de la región, contra quien la autoridad tenía levantado una serie de juicios por cuatrерismo; cuando se trataban de blancos fáciles enviaba a sus hombres a cumplir la tarea; en cambio, cuando se trataba de una tarea que requería mayor valor y audacia, entonces volvía a ponerse al frente de

⁶²José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p. 88.

la vieja montonera; sin embargo, los viejos gritos y heroicidad expresada en los vivas al caudillo de turno habían sido cambiados por el misterio y el silencio. “Como hormigas tras una presa lejana”, nos dice Cuadra; ahora la vieja montonera se había fragmentado en una banda de cuatrerros.

El devenir de Eufrasio Sangurima dentro del universo narrativo de Cuadra parece mostrarnos el fraccionamiento de un mundo posible tras un proceso de transformación derrotado y truncado; el pueblo montuvio, a través de las montoneras, sería durante todo el siglo XIX uno de los actores fundamentales de las transformaciones sociales que se desencadenarían a partir de 1895; no obstante los límites de dicha revolución enterrarían a sus actores en la heterogeneidad estructural propia de sociedades como la ecuatoriana; en otras palabras, el pueblo montuvio quedó encerrado, aislado, fragmentado de la vida de la República, en ausencia de un mercado nacional que integrara a los distintos actores en un solo relato de nación. Todos estos espacios de reproducción cultural y simbólica que pudieron ser la base de la construcción nacional terminaron siendo espacios negados, ocultos, silenciosos y sin posibilidad de diálogo con una sociedad que desconoce su misma raíz enterrada en el fondo de un poblado alejado de todo; este proceso histórico, es leído por Agustín Cueva, como un proceso de degeneración de una burguesía agro-mercantil triunfante en el hecho político concreto, incapaz de romper con el viejo orden feudal como hecho económico, contradicción que marcaría el mantenimiento y prolongación en el tiempo de la heterogeneidad económica estructural de la sociedad ecuatoriana:

Y es que realizadas las transformaciones político- jurídicas que la burguesía agro-mercantil requería para afianzarse como clase dominante, el liberalismo ya no tenía interés en mantener su línea radical del periodo ascendente, ni siquiera el proyecto económico emprendedor progresista que se vislumbró en algún momento. Al contrario esa burguesía se instaló cómodamente en su situación de agente de captación de nuestra riqueza agrícola para la metrópoli; de suerte que ni la importante acumulación de capital originada en las exportaciones de cacao (250 millones de dólares entre 1900 y 1920) la impulsó a desarrollarse y desarrollar el país. Más bien la indujo a adoptar una aberrante conducta económica, pues, aprovechando el poder político casi ilimitado que

le confería el control del Estado, puso en marcha un omnipotente sistema bancario que, mediante procedimientos usureros, convirtió al Fisco en fuente de enriquecimiento.⁶³

Cuadra construirá su universo narrativo en torno a este proceso donde el hecho político de la revolución liberal triunfante, se vio confinado a los límites de la preservación de la estructura semifeudal como hecho económico no trastocado, o trastocado de manera superficial; así, “Los Sangurimas” atraviesan estos dos momentos; el primero cuando pretendieron afirmarse como posibilidad creadora, cuando los gritos estentóreos sacudían el campo montuvio y obligaban a la sociedad oficial a reconocer por la fuerza la presencia de un sujeto posible que habitaba en las montañas y que se aferraba a su reproducción simbólica como la raíz de un matapalo; son los momentos de los tiros al aire, de las cabalgatas, los pillajes, y el reconocimiento “a la fuerza”, expresado en las “charreteras” del coronel Sangurima.

El segundo momento será el de la derrota de este proyecto, del hundimiento de la montonera en la incapacidad dialógica, del desconocimiento y el olvido, de la negación y el silencio; ahora la montonera no grita, no dispara al aire, y menos es reconocida por los caudillos de la nación; ahora marchan como hormigas al cobijo de la noche montuvia, ahora se mueven como animales de presa, ahora son una sombra del proyecto histórico del que participaron; ahora, lumpenizados, Los Sangurimas defienden su causa no en el “campo de batalla” o a fusilazos como sucedió en la “República de Pimocha”, sino, bajo la fuerza desconocida de los abogados y el dinero. Bajo el peso de cientos de juicios en los juzgados de Guayaquil, reposan las cenizas vivas de la posibilidad dialógica del montuvio de Cuadra.

El producto de este universo fragmentado serán “Los Rugeles”; los hijos preferidos del Coronel Eufrasio y los nietos consentidos del Tronco Añoso; de la

⁶³ Agustín Cueva, *El proceso de dominación política en Ecuador*, Quito, Alberto Crespo Encalada, 1981, p 17.

Cuadra los llama “tenorios campesinos”, acompañantes fieles de las correrías del coronel, valientes, arrojados, canallas; se llamaban “Rugeles” por cuanto su madre era de ese apellido y, al igual que Sangurima, su solo nombre infundía respeto en el universo montuvio.

La voz del matapalo narra que estos hijos del fundo montuvio habían cometido crímenes horrendos, su propia historia de tenorios campesinos se asentaba en esta mistificación criminal que giraba en torno a ellos; eran la voz de la generación montuvia joven, cantaban, lanzaban al viento los afamados amorfinos, y su vestimenta era como el grito de un mundo en contradicción que avanzaba en medio de una permanente dialéctica entre el orden y el caos:

Poseían todos los defectos y las gracias necesarias que son menester. Sabían bailar como ningún otro en “La Hondura”. Tocaban la guitarra. Improvisaban amorfinos. Montaban elegantemente a caballo. Y hasta se vestían con un aire particular la cotona abotonada al cuello y los pantalones zamarrudos sobre el pie calzado de botines, o descalzo.⁶⁴

Comparados con el equilibrio de la mezcla de ciudad y campo expresada en “las Tres Marías”, los Rugeles representaban el caos disarmónico pero a la vez estructurado del fundo montuvio; al ser las hojas favoritas del Tronco Añoso, eran el eje central sobre el que giraban los mundos que chocaban en “La Hondura”; violentos, montoneros, bailarines, cantantes, recitadores populares, cuatrerros, llevaban el mismo discurso que Palo e Balsa, sobre que “la mujer es como las vacas, del que primero la agarra”; quizá era una forma de pensar difundida entre los abigeos del mundo montuvio de Cuadra.

En medio de las continuas fiestas de “La Hondura”, los Rugeles iniciaron una serie de enredos amorosos con Las Tres Marías; en estos enredos comenzaría el choque cultural que desencadenaría en la violencia brutal que inundará el mundo montuvio de los Sangurimas; puesto que, acorde a la costumbre montuvia, los Rugeles les

⁶⁴José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p. 97.

propusieron a sus primas “salirse a vivir”; en tanto que ellas, formadas en las “formas ciudadanas”, solo lo aceptarían bajo la premisa de un matrimonio previo; el choque se halla preparado a la sombra de los árboles donde los Rugeles galanteaban con sus primas. Al aceptar los Rugeles la idea de casarse, ponían un punto de ruptura a la cotidianidad montuvia, y encendían la mecha para el choque entre el mundo urbano y el mundo rural.

Los hijos del coronel asisten entonces a casa de Ventura Sangurima quien al ver llegar a sus violentos sobrinos, entrará en pánico sabiendo las atrocidades cometidas y comentadas que han hecho tiempo atrás los Rugeles; de la Cuadra nos narra, en la petición que Facundo realiza de la mano de sus primas, el fundamento del choque que se prepara para realizarse:

Vea tío —empezó con voz nerviosa—; ¡pa que decirle! Nosotros estamos relacionados con sus hijas. Y queremos, pues, casarnos como Dios manda.

Así que oyeron esta última frase, las muchachas., que habían aparecido en la sala, corrieron a esconderse en los dormitorios presurosas.

Facundo continuó:

—Vamos, pues, a convidar al tío cura pa que nos case... ¿Qué le parece, pues, que nos casáramos el sábado? Tamos jueves, y me parece que hay tiempo de sobra.

Pensaría Facundo que no se había explicado muy claro, porque añadió:

—Nos casaríamos uno con cada una.

Y entendería luego que había dicho una gracia porque se rió sacudidamente.⁶⁵

La explicación cómica de Facundo, es fundamental para entender el carácter particular de estos “tenorios campesinos”; lo cómico como expresión de una descarga inconsciente aparece en este caso como una manifestación de dos espacios de significación contradictorios, encontrándose el matrimonio ciudadano que choca con la convivencia montuvia, donde, como vimos anteriormente, todo tipo de normativa moral oficial se halla disuelta en pos de una cotidianidad particular y opuesta. Aclarar que se trataba de un matrimonio monogámico parecería ser la voz de un inconsciente que asiste a un ritual ajeno y desconocido, que tiene que navegar dentro de él para encontrar algún

⁶⁵José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p. 100.

tipo de significación. El desprecio a la planificación del casamiento, así como el chiste que emerge en medio de la petición de mano, son las voces del Matapalo, que hablan en medio de una institución carente de significado, o al menos dotándose de nuevas significaciones.

Ventura, asustado y soñando con un destino citadino para las “Tres Marías”, rechazará la propuesta de los Rugeles, y desatará el torbellino en las hojas; María Victoria fugará a lomo de caballo con Facundo y sus dos hermanos, en medio de la madrugada; “Raspabalsa” buscará ayuda en su hermano el coronel y en su padre Nicasio Sangurima; sin embargo, para estos, la queja y angustia de Ventura por su proyecto de mejora citadina no eran más que “cojudeces”; evidentemente solo Terencio Sangurima podía acceder a las súplicas de Ventura, puesto que este, como vimos, se encontraba a medio camino entre “La Hondura” y la ciudad; y podía de alguna manera asombrarse o asustarse ante la fuga de María Victoria en compañía de los tenorios campesinos.

Tras días de búsqueda por las profundidades del fundo montuvio, en medio de una planicie, aparecerá la imagen más desgarradora del relato de Cuadra: María Victoria será encontrada en medio de un grupo de gallinazos (y un chiste verde del Padre cura), empalada, muerta hace varios días y el hecho bárbaro coronado con una cruz que simbolizaba el entierro ritual de la hija de “Raspabalsa”.

Nicasio Sangurima le ordenó a Ventura, culpable directo de todo lo sucedido, silenciar el asunto y enterrar a su hija con la mayor discreción; después de todo la voz del Matapalo contaba tantas historias de terror sobre los “Rugeles” que, una más añadida al relato nocturno, podría fácilmente entrar al ámbito de lo poco probable y desaparecer a la sombra del árbol montuvio.

Raspabalsa, “mismamente un pendejo”, no hizo nada al respecto; lleno de pavor ante el Tronco Añoso, y ante la venganza de sus sobrinos, prefirió quedarse callado y cumplir las órdenes del Viejo Sangurima; después de todo, a pesar del rompimiento brutal de sus sueños ciudadanos, Ventura era parte del fundo, parte del universo montuvio; y ante la brutalidad del crimen sabía perfectamente que “ahí era nada lo que habían hecho”.

Sin embargo, el Padre cura, alejado del fundo, romperá con la cotidianidad bárbara y dará aviso en Guayaquil del “hecho bárbaro”; entonces el choque preparado y detonado por las acciones de los personajes que habitan “La Honduras” se volverá inevitable; el rompimiento será primero a nivel simbólico, que se desenvolverá alrededor de las interpretaciones que el mundo letrado dará a la cotidianidad bárbara del fundo Sangurima:

Lo cierto fue que los periódicos porteños trataron la cuestión en extenso.

Aparecieron largos artículos.

Se historiaba a las gentes Sangurimas. Se daba, incluso aumentada, la lista de sus actos de horror. Se mostraba la genealogía encharcada de sangre, como de una dinastía de salvajes señores...

En estos artículos, los Sangurimas eran tratados como una familia de locos, de vesánicos, de anormales temibles.

Los semanarios de izquierda también se ocuparon del asunto. Para estos periódicos, las gentes Sangurimas estaban a la altura siniestra de los barones feudales, dueños de vidas y haciendas, jefes de horca y cuchillo.⁶⁶

Una vez más encontramos en el relato de Cuadra que el choque simbólico prepara el choque concreto; el montuvio y su mundo de vida desconocido es negado e interpretado como un mundo bárbaro por el mundo letrado, que, alejado de dicha cotidianidad, no es capaz de comprender la complejidad cultural y social, la heterogeneidad y fragmentación que determinan a la comunidad montuvia y el Estado oficial, principal agente de esta exclusión, cargará contra un mundo que no comprende, ni le interesa comprender.

⁶⁶José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1984, p. 108.

Las fuerzas de los “rurales” son enviados a dar “casería” a los Rugeles, que se hallan escondidos desde la desaparición de la mayor de las Tres Marías; sin embargo, de la Cuadra nos relata que la voz del Matapalo no dialogará con las fuerzas del Estado oficial, no dará información, a su paso se callará y se cerrará, negando toda información a los “rurales” más temidos y odiados por el montuvio, que cualquier abigeo de la región. Poco a poco la voz del Matapalo comenzó a envolver el caso en el mito y el Estado parecía olvidar el “hecho bárbaro” acontecido en “La Hondura”.

No obstante, seguramente por la denuncia anónima del Padre cura, una noche la tranquilidad de “La Hondura” fue despertada por el choque de los mundos de vida ficcionalizados por de la Cuadra, cuando un piquete de la rural llegó a las puertas de la casa del Tronco Añoso. En este brutal encuentro entre lo letrado y lo oral, entre la ley escrita y la voz de Nicasio Sangurima, entre las armas del poder, y las armas del fundo montuvio, una voz cargada de grados y condecoraciones, desde la tropa montada gritó una serie de amenazas e insultos al Tronco Añoso; y la respuesta no pudo ser más elocuente ante aquel mundo y orden propio que estaba siendo violado por las autoridades en la figura del patriarca de “La Hondura”. Un tiro seco marcó el rompimiento final de toda alternativa dialógica; cayó el capitán de la tropa, y el choque entre oralidad y escritura se convirtió en el retumbar de los fusiles de ambos bandos incapaces, una vez más, de superar la fragmentación.

Entonces, el fundo montuvio comprendió que Nicasio Sangurima tenía escondidos a sus nietos queridos en la misma casa de “La Hondura”; el centro de poder simbólico albergaba a la expresión más acabada del “Tenorio montuvio”, ahora acosados por el poder del Estado lejano, pero que hoy golpeaba muy cerca. Tras un intenso combate, las fuerzas del coronel salieron huyendo hacia las montañas; los “rurales” ingresaron al interior del centro simbólico del mundo montuvio de Cuadra, y

extrajeron a rastras a la expresión más acabada de la heterogeneidad contradictoria que habían dado origen las complejas interacciones culturales de la “gente costeña”.

El coronel, como último grito del mundo oral que se encontraba siendo desgarrado, realizaría un intento más por rescatar a sus hijos, junto con lo que quedaba de su montonera acallada; atacó a los “rurales” río abajo, pero fue una vez más repelido y tuvo que internarse en la selva; la montonera de los “Sangurimas” había perdido quizá su batalla más importante y quizá una de las últimas; su posibilidad simbólica había sido acallada una vez más.

La imposibilidad dialógica, la fragmentación cultural, el desgarramiento de su universo simbólico y la captura de la expresión más acabada del mundo montuvio de Cuadra, hundirían a Nicasio Sangurima en la esquisis personal, en la locura. El Padre cura (atrapado en la indefinición que una vez lo llevó de manera magistral a “amontuviar” el relato bíblico, ahora sería la misma indefinición que lo llevaría a traer la destrucción simbólica al seno del universo montuvio) encontrará al Tronco Añoso sumido en el dolor y la locura; el llanto de Nicasio Sangurima será uno de los episodios más impactantes de todo el relato: al ver desgarrado su mundo, inundará la casa de “La Hondura”, llenará de miedo al espacio contradictorio donde se desarrolla el relato, fraccionará la cotidianidad heterogénea sobre la que se mueven los personajes de Cuadra.

Finalmente, la única salida que encontrará el fuego de la locura que habita en los ojos del Tronco Añoso será relatarnos un epílogo delirante donde la montonera de “Los Sangurimas” volverá a gritar clamorosamente, inundando el río y el monte, de rabia y sangre como en los tiempos de los levantamientos de comienzos de siglo; donde el valor no explotado del montuvio logre romper las barreras del Estado oficial y nuestra cultura encuentre en las raíces del Matapalo un espacio de construcción heterogéneo, potente,

propio; cuando el Tronco Añoso y los “Rugeles” escapan al abrigo del río (quizá en la cola de Guasinton, mítico lagarto gigante del universo literario de Cuadra), hacía la selva protectora que una vez salvó la vida de la madre de Ño Nicasio:

Don Nicasio explicó largamente el plan que no pudo poner en práctica; lo que habría sido el epílogo verdadero y era ahora no más el epílogo imaginario, viviente solo en su cabeza afiebrada...

Más debajo de “La Hondura”, el río de los Mameyes crecía y daba vueltas en una revesa espantosa: la revesa de los Ahogados.

Don Nicasio hubiera dicho a los policiales:

—Más mejor es que nos vayamos con los presos por agua. Yo también quiero ir. Nos embarcaremos en la canoa grandota de pieza...

Los policiales habrían aceptado sin desconfianza.

Y al llegar a la revesa de los Ahogados, habría mandado sacar la tabla falsa del fondo de la canoa, y éste se habría hundido en dos minutos.

De tierra los peones habrían dado bala a los rurales, que estarían en el agua. Dios habría querido que nos hubiéramos salvado “los Rugeles” y yo... Los rurales con el peso del fusil, se habrían ido a pique, si no les alcanzaba un balazo... Y de salir mal, pa eso se llama el punto “la revesa de los Ahogados”.⁶⁷

Este epílogo “verdadero” es el final concreto de la posibilidad montuvia; la esquisis es la vía de escape y también el punto de quiebre de un universo simbólico que, aferrado en lo profundo del agro, antes que desaparecer, se fortalece y se desarrolla como el punto donde la identidad negada aflora y cuestiona el relato oficial de la nación; el montuvio y su vida cultural emergen en cada espacio donde el relato oficial se resquebraja, así como en “la revesa de los Ahogados”. La locura de Nicasio Sangurima encontrará un punto de fuga y posibilidad en la fragmentación y la esquisis del mundo montuvio, nuestra heterogeneidad contradictoria encuentran un punto para levantarse y al sonido de la “Banda de pueblo” cantar a pleno grito los más elaborados amorfinos, contando historias con la voz del matapalo. Este es el nacimiento y reconocimiento y autoconciencia de un sujeto narrativo que rompe con el monólogo y se reconoce a sí mismo, en su fragmentación de mil voces y mil mundos contradictorios que hablan por su boca.

⁶⁷José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Quito, 1984, El Conejo, p.115.

CAPÍTULO III

Disfraz de virgen de pueblo: heterogeneidad y esquizofrenia en las obras “Mama Pacha” y “El Nuevo San Jorge” de Jorge Icaza.

3.1 Imposibilidad dialógica: el entierro de Mama Pacha, choque entre el pastor y Pablo Cañas y las voces del sótano del patrón grande su mercé

La narración icaciana se desarrollará en torno a la permanente contradicción entre dos culturas, dos mundos y dos voces que envuelven el drama del mestizo y el mestizaje; el cholo se convertirá en el punto neurálgico de dicha contradicción, su fragmentación, su destrucción subjetiva, su heterogeneidad contradictoria, su no saber, su no pertenencia, su delirio, sus posibilidades, su ser indio que se encuentra envuelto por el disfraz de “diablo blanco”, que emerge como fuerza violenta y dialéctica para chocar con una realidad marcada por la exclusión y el dolor; el abatimiento, el sufrimiento, el olvido y la negación.

Esta contradicción asentada en el mestizo –el cholo, el huairapamushca– coloca a este sujeto cultural plural en el centro del universo literario icaciano; fuente de acuerdos, de transculturaciones, es principalmente el centro del choque, de la repulsión, de la negación y la fragmentación; es el punto neurálgico donde el proceso histórico de formación cultural andina, asentado sobre el choque brutal entre lo occidental y lo indio detona y genera sentidos, contradicciones y rupturas:

En la narrativa icaciana el mestizo se manifiesta esencialmente como el punto de cristalización subjetiva de todas las construcciones sociales. Atrapado entre dos “razas”, dos culturas, dos instancias estructurales y hasta dos edades históricas, configura un lugar de desgarramiento y desarraigo antes que un espacio privilegiado de fusión. Como solía decir Jorge Icaza, en el “alma mestiza” no se desarrolla en realidad un monólogo interior, sino un permanente diálogo entre dos mundos irreconciliables.⁶⁸

⁶⁸ Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1992, p. 182.

Mama Pacha vive en un nuevo espacio simbólico del universo narrativo icaciano. En el primer capítulo del presente trabajo académico habíamos identificado tres espacios fundamentales de este universo narrativo; la hacienda del patrón, los huasipungos de los indios, y el pueblo/ciudad chola del mestizo atrapado entre los anteriores; sin embargo, Mama Pacha se ubica en un nuevo espacio literario, que no encaja en ninguno de los centros simbólicos descritos:

Más arriba de los corrales de la hacienda del patrón, más arriba de los chaparros erizados de pencas de cabuya, al trepar a gatas por un desfiladero, entre piedras cubiertas de líquenes centenarios, bajo un árbol seco, sin sombra —esqueleto sarmentoso de brazos renegridos— se daba con el huasipungo de Mama Pacha. Lo sórdido del lugar contrastaba con lo amable que se extendía el bajío. Desde la puerta de la choza—paredes decrepitas y techumbre de paja sucia— se podía observar casi todo el valle aprisionado por la cadena de cerros altos, bajos, redondos, agudos. Al fondo donde parecía que se barajaban las montañas flotaba por costumbre una columna de humo azul, presencia, aliento y señal de un pueblo cercano.⁶⁹

Tenemos entonces que el huasipungo de Mama Pacha no se ubica a la par de los huasipungos de los indios, tampoco se ubica dentro de la casa de hacienda, sino arriba de ella, y desde su choza se contempla todo el conjunto del valle donde se entremezclan los espacios simbólicos del universo cultural icaciano, fundamentalmente el pueblo cholo, posiblemente Guagraloma o Tomachi; es decir, encontramos un nuevo punto, un nuevo anclaje, un mundo de vida diferente, que se halla marcado por una dinámica diferente a la de los demás; más ancestral, más simbólica, atravesada por la miseria y la pobreza, pero que a la vez se constituye como un referente de vida que, a pesar de la colonización, aún se halla “arriba de la casa del patrón”.

Mama Pacha es el elemento espiritual de los mundos de vida del cholo y del indio; en torno a su choza ambos se encuentran y conviven, ambos escapan a las brujerías, a las maldiciones, al sufrimiento, al castigo del Huaira Huañuy. En torno a esta figura simbólica, Mama de cholos, chagras e indios, Pacha, que puede ser tanto tierra como universo o como tiempo, las miserias cotidianas de los personajes icacianos

⁶⁹Jorge Icaza, “Mama Pacha” en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 104.

se encontraban y se reconocían, convivían y actuaban, envueltos al abrigo de la bolsa de cuero de Mama Pacha, donde se guardaban las penas, defectos y virtudes de quienes encontraban en esta vieja Mama, en este viejo Pacha aquella noción que daba sentido a su devenir esclavizado y deshumanizante:

Todos los dolores, las penas los desconciertos, las hambres, las enfermedades y los temores del vecindario de aquella comarca de indios, cholos y chagras, todo lo recogía y guardaba Mama Pacha en una gran bolsa de cuero. Quizás por eso su corazón —esponja que lo absorbía todo— conocía que el hambre los desesperaba, que los humillaba la ignorancia, que el miedo los entorpecía hasta el pavor, que la injusticia los hacía rebeldes, que en la enfermedad se abandonaban, que en el vicio olvidaban, que gritaban su dolor en cada parto y que, en fin, muriendo descansaban.⁷⁰

Mama Pacha, era el punto donde los universos simbólicos de cholos e indios entraban en un campo dialógico de callado entendimiento, en su corazón ambos mundos encontraban nuevamente la posibilidad de dar sentido a la miseria en un cauce de rebeldía ante la injusticia, de conocer y reconocer sus vicios, debilidades, fortalezas, flaquezas y el descanso que solo la muerte podía brindar a su existencia atormentada y fraccionada; Mama Pacha parece ser el Apu de la montaña que domina el universo literario de Icaza, que, escondida entre la miseria de un tugurio campesino, con su actitud de ídolo de barro crudo, vigila y protege a su prolífica descendencia de la injusticias del patrón.

Todos los habitantes de dicho universo eran hijos de Mama Pacha, o, al menos, ella los cuidaba como tales; unos vivían agobiados por la esclavitud del huasipungo y otros agobiados por la esclavitud de la vergüenza y la negación de su Mama, a quien volvían cuando su Pacha (universo) se desestructuraba y necesitaban reconstruir su vida fragmentada para seguir huyendo y disfrazándose hasta encontrarle un sentido a su sufrimiento y negación.

Los cholos, en efecto, se encontraban más lejos de la choza de la Mama, pero siempre regresaban a ella cargados de penas y angustias, de dolores y enfermedades, a

⁷⁰Jorge Icaza, *Mama Pacha*, Quito, El Conejo, 1984, p.

buscar alivio en la vieja hechicera mil veces negada y ocultada; ella los veía con amor maternal y los acogía en su seno de barro crudo; eran hijos del atropello y la injusticia, de la violencia y el poder del patrón blanco, de “taita diablo blanco”; negados por su padre, solos, guagchos, huairapamushcas, cholos, funcionarios públicos, chullas de la ciudad, tinterillos de abogado, cholas guiñachiscas, vendedoras de “tortishas”, longas carishinas, curas, monaguillos, soldados, chapas, indios amayorados, “doctorcitos”, profesores de escuela, runas del huasipungo, indios de comunidad; todos hijos de la madre violada, todos hijos negados, toda una constelación de bastardos que busca alcanzar a su padre blanco, que los desprecia, y que, al ser despreciados y brutalizados por este, no les quedaba más que volver al calor de la choza sórdida de su Mama, volver a su Pacha, tierra y universo, del cual reniegan pero no pueden ocultar, puesto que el mismo emerge bajo el disfraz, como una mata de pelo cerdoso, pies que revientan los zapatos futres, mirada esquiva ante la mirada del patrón, manos de gañan escondidas bajo el poncho, o un suave y hermoso sanjuanito ante la muerte:

Sí. Eran sus hijos. Tantos había dado su vientre cien veces atropellado por capataces, mayordomos y patrones. Todos se fueron... Pero había que defenderlos, ayudarlos sin restricciones. Y a media mañana, apoyada en su bastón, mama Pacha se arrastraba por el desfiladero hasta el valle. Entraba a los huasipungos, cruzaba desmontes y sembrados, trepaba, se detenía en los recodos peligrosos de los caminos, se hundía a orillas del río y llegaba a dar remedios a las hembras en apuros (...) Era evidente, cierto, profundamente cierto, que con Mama Pacha las gentes de la comarca se sentían protegidas arrulladas por su presencia matriarcal, y a toda hora le rezaban.⁷¹

Sin embargo, la “mama shungo” caería víctima de la brutalidad de los patrones, cuando, al proteger a sus hijos de los huasipungos, sería atropellada por el caballo de los gamonales; Mama Pacha moriría en la puerta de su casa y sería ultrajada por el Huaira Huañuy, que se ensañaría con su vieja enemiga, demostrando que ahora su presencia siniestra regiría el destino y la vida de los habitantes del universo literario de Icaza; el

⁷¹ Jorge Icaza, “Mama Pacha”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 105.

choque entre el Apu bueno de la montaña y el Supay de la quebrada sería ganado esta vez por el Supay, que, ayudado por los patrones, llevaría su marca de desgracia al mundo otrora protegido por la vieja Apu; al abrir su bolsa, como si de una caja de Pandora andina se tratara, la desgracia se extendió por los huasipungos despertando el temor ancestral de los indios que huirían espantados en un éxodo triste y nocturno; desgracia que, llevada por el viento o por un pastor de la hacienda, llegaría también al pueblo cholo, a la misma mesa de uno de los hijos de Mama Pacha, a la del cholo Pablo Cañas.

Cañas era un cholito secretario que trabajaba para el teniente político; el viejo pastor llegó hasta su escritorio y de su boca salió parte de la desgracia esparcida de la caja de Pandora andina, de la bolsa de cuero de Mama Pacha abierta por el Huaira Huañuy, desgracia que le revelaba la muerte de la Mama, y que Cañas tenía el deber de resolver en su mente, la presencia de la vergüenza encarnada en el pastor, que conocía perfectamente su origen, despertó la contradicción oculta bajo su disfraz que, durante mucho tiempo, había escondido su origen indio, su ser fragmentado entre la pertenencia al vientre de barro crudo de la vieja hechicera india y el diablo blanco que había ultrajado este vientre.

Cañas avanzó a la vez que quería huir hacia el lugar donde el pastor le había dicho que se encontraba el cuerpo destrozado de la Mama; al llegar vio claramente que había sido asesinada no por el Huaira Huañuy como creían los indios, sino por otra fuerza mucho más terrena y aterrizante, (¿quizá por “ellos”?); pero, sin preguntarse mucho por ese asunto, de momento, procedió a enterrar a su madre india, con ayuda del viejo pastor:

En el trabajo de los dos hombres —sospechas estimuladas por la angustia de un final indefinido—, el esfuerzo bajo el sol que se transformaba en fuego y el agotamiento físico, liquidaron momentáneamente la asechanza de los malos deseos que el joven abrigaba contra el viejo. Pero cuando todo se hubo hecho y el cuerpo de Mama Pacha desapareció bajo la tierra, se

cruzaron de nuevo las miradas... Sin decirse nada, se entendieron. Ambos habían escrito ya en sus ojos lo más expresivo de sus sentimientos.
¿Se odiaban? ¿Se amaban?... ¡Se estorbaban!⁷²

Ante el cadáver destrozado de la Mama Pacha—tierra, universo y tiempo— la heterogeneidad fragmenta al sujeto. Unos momentos antes el pastor y Cañas compartieron el entierro de su madre, una vez esta desaparecida, al ser enterrada, ambos mundos antes regulados ahora se repelen, “se estorban”, chocan, no pueden convivir y se desplazan; Cañas amenazaré al pastor con matarlo y este huirá por los caminos de Mama Pacha, quién sabe hacia dónde; y Cañas fragmentado seguirá el camino de la desgracia que la bolsa abierta de su mama india arrojarían sobre él.

Mientras la desgracia esparcida por el viento trastornaba la vida de Cañas, en el pueblo cholo de Tambocolla, pueblo de “tierra enferma” ante la ausencia de agua, concentrada para regar las propiedades del patrón grande, que se había convertido, según los relatos de los cholos del pueblo, en una especie de dragón maligno que envenenaba a la tierra de los cholos y regaba la suya propia con la sangre de los indios enfermos, se desarrollaba la huida hacia el mundo de la locura del cholo Jorge Cardona de *El nuevo San Jorge*.

El cholerío comentaba con amargo dolor la enfermedad de la tierra y la maldad del patrón metamorfoseado en dragón; la desesperación de la sed y la miseria inundaban las casas de Tambocolla, el miedo regaba las polvorientas calles ante las afirmaciones de una vieja pordiosera que anunciaba la desgracia venida desde las alturas (ahora satánicas), de la casa de la Hacienda y un amargo coro de voces, vidas, mundos e historias, clamaba en una especie de sanjuanito a la tierra para que se sane y llene de vida al pueblo cholo:

⁷²Jorge Icaza, “Mama Pacha”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 122.

—¿Acaso nuestros caris no se tendieron, una y mil veces, a sofocar su cansancio con revolcones amorosos sobre su vientre de hembra carishina?
—No hable así.
—¿Entonces qué quiere pues?
—Lo que le da el patrón.
—¿Qué será?
—Sangre de runa.
—Uuu.⁷³

En medio de la desesperación del cholerío sediento, llegaría como redentor el cholo Jorge Cardona, cholo cansado de lo que Icaza llama “la espera de la muerte”, que tras recorrer los diversos espacios del universo literario icaciano (las posadas de los pueblos, las ferias, las mingas, las galleras y las procesiones), llegará hasta Tambocolla, donde su incipiente locura se convertirá en el receptáculo de la frustración y la miseria a que el patrón había sometido a los cholos del pueblo.

En medio del clamor general, su figura se erigirá como el destinado para poner fin a las maldades del “patas de cabra” que se escondía en la casa de hacienda; en ese otro espacio de la construcción literaria que se imponía como una fuerza insostenible sobre las espaldas de los habitantes del resto de espacios literarios, convertido en salvador decide trasladarse hacia la “cueva del dragón” a darle muerte en su misma guarida, a cumplir con los deseos de venganza del cholerío y la indiada hambrientos, a cumplir con el destino de someter al patrón, de quien provienen todas las calamidades y todos los sufrimientos que los aquejan y los someten.

Jorge Cardona —cholo acostumbrado a moverse por todos los escenarios posibles de su existencia heterogénea y de la fragmentación esquizoide entre varios mundos y varias voces contradictorias, pero que ocupan un mismo espacio y un mismo mundo paradójico, llevado por el aliento del delirio colectivo, que lo califica como “el más bueno y el más santo”— optará por disfrazarse del tipo de cholo más cercano al patrón; de capataz o de mayordomo, convirtiéndose por obra del delirio alucinante en

⁷³ Jorge Icaza, *El nuevo San Jorge, en Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p.40.

cada uno de los capataces de la región, en que se había metamorfoseado el “cachorro de los cachetes colorados”:

Completó su transformación el cholo alucinado bebiendo guarapo hasta conseguir en su aliento el tufo a peras podridas, fumándose un cigarro de envolver hasta llegar a la colilla apagada en la comisura de los labios. Puso además en sus ojos y en su actitud algo de rastrero, de vil, de adulón y de impulsivo.

—Cuidado se emborrache, taitico.

—Borracho mismo estoy,... ¡carajo! Borracho de venganza —respondió Cardona aremangándose el poncho hasta los hombros y guardando bajo la camisa un puñal de carnicero.

—Palpablito parece don Gumersindo, el mayordomo mayor.

—¡Soy don Gumersindo!

—Parece don Ricardo, el mayordomo arrendatario.

—¡Soy don Ricardo!

—Parece el «Patas de puerco», el mayordomo menor

—¡Soy el «Patas de puerco»!

—¡Jesús! ¡Ave María! ¡Lo que dice...

—¡Soy todos ellos! Y seré de la guardia del dragón, ¡carajo!⁷⁴

El disfraz de mayordomo que se pone Jorge Cardona lo convierte en “todos ellos”; en todos los mundos y todas las formas que adopta el “cachorro de los cachetes colorados”, al convertirse en caporal, en capataz, en “guardia” del patrón; el disfraz completado con la actitud vil y rastrera del Guagcho, con la sumisión de Policarpio, con la mirada traicionera de Isidro Cari, Cardona se convierte en todos estos personajes, en todas estas voces, en todos estos mundos, para intentar su asalto al patrón; para ejecutar aquella necesidad de venganza insatisfecha que emborracha al cholerío, que llenaba el alma y la vida de Landeta, y que guiaría el escape del Guagcho con el indio Chango. En este punto, al calzarse el disfraz, Cardona se convierte en todos los cholos, en todas sus formas, en todas sus actitudes, deseos y afán de venganza; sin embargo, esa embriaguez se halla atravesada también por la fragmentación, por la imposibilidad dialógica, por el miedo del cholo a enfrentarse al diablo blanco, por las voces que desgarran su subjetividad y lo condenan a la negación y a la fuga; así, cargado de contradicciones y de los mundos de vida que lo conforman sobre la espalda, salió Cardona hacia la hacienda, hacia el espacio literario, temido y lejano, donde habitaba el dragón.

⁷⁴Jorge Icaza, “El nuevo San Jorge”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 49.

La casa de hacienda era el lugar del miedo y del terror. A medida que Cardona se interna en este espacio del universo literario icaciano, comienza a sentir el peso del disfraz que carga sobre sí el peso de la heterogeneidad, de la negación, de la fragmentación; sin embargo, embriagado de las voces del cholero que lo habían convertido en “el más hermoso, el más santo”, logró por instantes darle sentido al pesado disfraz que cargaba y adentrarse a las sombras de la cueva donde le esperaba aquel modelo inalcanzable, que conformaba buena parte de su disfraz:

Lo tétrico del lugar no melló, sin embargo el coraje del cholo heroico. Su disfraz se le había adherido de inmediato, pegándosele como un guante, a la carne y al espíritu; lo amparaba de toda sospecha. La misma ropa, la misma arma de tortura y de poder en la diestra, el mismo aliento podrido en los labios, la misma mueca de venganza inmotivada en las arrugas, el mismo afán rumboso y falso de imitar un modelo inalcanzable.⁷⁵

Guiado por las voces del cholero de Tambocolla, y llevado por un grupo de gañanes y mayordomos serviles y humillados, Cardona enfrentaría por primera vez la presencia imponente del dragón, que se encontraba en su guarida; todo el heroísmo del cholo casi se vendría abajo en la presencia de ese modelo inalcanzable al cual su disfraz buscaba parecerse, acercarse, mimetizarse; Cardona enfrentaría el terror de ver el mundo del blanco, materializado en un ser brutal y siniestro culpable del hambre y la sed del pueblo, materializado en una voz imponente a la cual era difícil resistirse; una voz que tenía la facultad de imponerse sobre las demás voces con el grito, con el látigo, o con el sometimiento voluntario de las otras voces. Encontró al dragón sumido en medio de los objetos de su poder, del acial, de la vestimenta, de la voz, y del universo letrado inaccesible para el cholero y los indios.⁷⁶

Cardona fue puesto a pasar la noche en el sótano de la casa de hacienda, donde se encontraría con el tercer grupo de voces propias del universo literario icaciano, las

⁷⁵Jorge Icaza, “El nuevo San Jorge”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 51.

⁷⁶ Utilizamos estos elementos como formas simbólicas, adoptamos el planteamiento de Cornejo Polar en *Escribir en el aire*, de que el libro utilizado por Valverde en el encuentro de Cajamarca no era símbolo por su contenido escrito, sino por su representación simbólica de la letra como poder.

voces de los indios, de los huasipungeros, las voces negadas y ocultas en un sótano, que pronto al sentir a Cardona lo abordarían con su queja larga, aletargada, con sus voces agudas y dolorosas como entonando un sanjuanito de muerte, ante la presencia de un posible redentor:

De las tinieblas surgió la queja rancia, huidiza, temblorosa, de unos seres espectrales, vencidos por la deuda hereditaria, ancestral, por el coraje rebelde y humillado, por la sospecha en la inculpación del robo de ganado al amo, por el atrevimiento de su presencia, y Jorge Cardona las identificó por el tono de su voz en la noche subterránea.
—Taiticooo.⁷⁷

Voces que le incitan a Cardona a huir, a escapar, que le revelan que la riqueza del patrón surge de su sangre, pasto y abono de las tierras del amo, que su muerte es la base del poder y el dominio, que su ocultamiento en un sótano donde no se los puede ver; es la base de la fuerza simbólica del dragón, que sus voces acalladas son el fomento de todo el universo literario del cual es parte, que su muerte y su sangre son la causa de la riqueza del amo y la pobreza del cholo, que su sangre es la sangre que inunda de miedo a Cardona. Esas voces corroen el disfraz del cholo, lo obligan a reconocerse en su olor, en su miseria, en su derrota, el cholo enloquecido, inundado de un extraño afán que creció en él desde que se encontró con “el patas de buey”, lo llevará a tomar una decisión que determinará su tránsito hacia la locura, acallar estas voces, acallar la voz de su espíritu más profundo que se revelaba en la oscuridad, con un sonoro: “Silencio, pendejos”.

3.2 Heterogeneidad, fragmentación y esquisis en los cholos icacianos: el delirio de Jorge Cardona y el juicio del asesino de Mama Pacha

Después de haber despedido a sus voces indias en la oscuridad del olvido, en medio de la noche, Jorge Cardona se aventurará a asaltar el espacio de poder temido y

⁷⁷Jorge Icaza, “El nuevo San Jorge”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 57.

lejano; el punto desde donde se controlan y se deciden las vidas de indios y cholos, el mundo de vida del patrón, del dragón, del “patas de buey”, del patrón grande su mercé. La torpeza chola del disfraz elegido pronto delató al cholo redentor y los ruidos despertaron a la tropa de esbirros que protegían el sueño del patrón; golpes, empujones y patadas dominaron la rebeldía de las voces cholos, y estas mismas voces encarnadas en la tropa de capataces condujeron al cholo heroico a la cueva del dragón.

Solos ambos representantes de los universos cholos y blancos se alistaron para su disputa final; el dragón envuelto en el poder y el en acial, lleno de odio y desprecio por “el cholo atrevido”, se acercó a este levantando gritos, carajos y látigos como recuerdo de siglos de opresión y miseria para descargarlos sobre la espalda de quien se había atrevido a atravesar el umbral del miedo y la opresión; la voz de mil patrones, de mil botas y de mil aciales llenó de pavor al cholo y junto con el pavor a la miseria de su propia condición apareció la vergüenza de la negación, en los ojos de quien conocía el secreto del cholo disfrazado, disfrazado para no parecer indio:

El disfraz de mayordomo que llevaba en ese instante Jorge Cardona, en vez de salvarlo, con su apariencia taimada, rastrera y quejumbrosa, lo hundía más. Comprendió con pavor, que aquella máscara le estorbaba en vez de ayudar. Imposible rebelarse con semejante disfraz. Los chasquidos feroces del látigo lo envolvían y se separaban de él arrancándole a pedazos el poncho y el vestido. Al sentirse cubierto de harapos y jirones —peregrino y aventurero loco—, el cholo Jorge Cardona tomó de nuevo impulsos de libertad, de coraje, impelido por las injusticias propias, las ajenas y las heredadas. Como una lagartija se arrastró hacia el mueble más próximo.⁷⁸

Una vez desprendido del disfraz es que Cardona logra gritar, logra rebelarse, logra contener la furia del acial del patrón; mientras se encontraba preso del disfraz de Policarpio, solo se atrevía a agacharse y esperar el latigazo del patrón sobre su espalda, su rostro, su alma. Una vez roto el disfraz, una vez que el capataz representado deja paso a la aparición del indio, el cholo encuentra la fuerza y el valor para detener al causante de su miseria y de la miseria de los suyos; el indio en este momento reviste

⁷⁸ Jorge Icaza, “El nuevo San Jorge”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 61.

para el cholo el otro espectro del fenómeno inicial encontrado en el sótano, la huida, el escape, la fuga, el miedo, el desaparecer, dejan paso al valor, a la venganza, al deseo de justicia, a la ira y a la esperanza; como inundado por el sonido del caracol guerrero de Andrés Chiliquinga (en los momentos cruciales de la narración icaciana, ese sentimiento de sometimiento, de violencia, de humillación reprimida suelen explotar como una fuerza casi inconsciente, desconocida a la vez que propia, como el grito de guerra de los cholos alzados, o el caracol guerrero de los taitas mayores, o los tambores y los pitos que guían el baile de los indios de los huasipungos), el “San Jorge de Tambocolla” se convierte en el justiciero de siglos de humillaciones, latigazos y destrucción cultural, adquiere un motivo de venganza en la venganza heredada por sus ancestros, por el temor viejo al “diablo blanco”, por los látigos recibidos de manos del patrón; un aspecto de la fragmentación emerge así y dota de sentido a la rebeldía generada por las voces del pueblo cholo.

Así como Andrés Chiliquinga había encontrado en el “Ñucanchic Huasipungo”, el grito que canalizó la rebeldía de todo su pueblo; el cholo fragmentado, esquizofrenizado, partido entre dos mundos, entre dos lenguajes, entre dos culturas, que se encuentran y se repelen al mismo tiempo, encontrará en su ser indefinido, un grito que exprese ese mundo de vida heterogéneo y contradictorio, ese universo simbólico sometido al disfraz y a la negación, a la humillación ante “taita amito”, ante la necesidad de “ser un ashco” para sobrevivir y negar, este grito no será otro que: *¿Quién soy yo, carajo?*

Ese *¿Quién soy yo, carajo?* es el grito que orienta la rebeldía chola, el descubrir que, tras el disfraz que apacigua y protege, existe algo, una contradicción, una rebeldía, una heterogeneidad que no logra resolverse y que se trasmite de generación en generación chola, como fundamento de un ser que se asienta en la fragmentación, sobre

un ser que, al negarse a sí mismo, encuentra una forma de sobrevivir, sobre una construcción simbólica que violenta lo querido y acoge lo extraño; que, tras el disfraz de todos los cholos del universo icaciano, Valverde y Atahuallpa continúan en la disputa de entendimientos que detonará la tragedia panandina de la conquista y la colonización.

Cardona, cargado de esta violencia contradictoria, atacará al dragón y le quitará el acial; así, el símbolo más brutal del poder y la dominación caerá en manos del cholo enloquecido; al sostener dicho instrumento, el cholo enloquecido se adueña del poder, la fuerza, la voz, la posibilidad de matar, de herir, de lastimar, de lacerar; el “patas de buey”, tendrá en este momento también una revelación, el cholo despojado del disfraz lo puede herir, lo puede lastimar, lo puede matar; el cholo armado del látigo estaba destruyendo a cada movimiento del acial todo el imaginario simbólico sobre el que se asentaba el poder de “taita amito”.

Despojado de su arma de poder, sometido a la ira de venganza chola, el patrón encontrará en el alma contradictoria de su feroz oponente su nueva herramienta para perpetuar el orden de dominación de la hacienda sobre el poblado, sobre los huasipungos, sobre el cuichi, sobre el viento, sobre las montañas ¿Cómo llegar a esa alma contradictoria? El Patrón moribundo encontrará, en el disfraz, en el fundamento cultural de la heterogeneidad chola, el camino para perpetuarse:

—¡Cholo vil! ¡Diablo hediondo! ¡Carajooo!

— No. ¡Soy el más hermoso! —Respondió el cholo en tono que expresaba y detallaba la presencia de un nuevo ser prepotente y cargado de rencores, de odios y de ambiciosos planes.

—Hermosura sin forma ni de caballero ni de indio...

—¡Silencio carajo! —gritó José Cardona ciego de ira, vibrándole su crueldad en el látigo.

—No eres nada. No eres nadie. La evidencia mísera te corroe las entrañas y te infecta el alma.

—¡Soy el más bueno!

—Bondad de actitud rastrera, de astucia esclava, de traición angustiosa.

—¡Soy el más sabio!

—Saber... Saber odiar en silencio. ¿A quién? A los tuyos. Saber venerar sin reservas. ¿A quién? A los extraños.

—¡Soy el único!

—Serás por mucho tiempo.⁷⁹

Este diálogo final entre el Nuevo San Jorge y el Dragón nos lleva al punto en el cual Cardona ingresa al mundo de la locura al verse revelado ante los ojos del patrón; uno por uno el dragón va exponiendo las capas que encubren el delirio del cholo redentor, hasta desnudar su existencia contradictoria, sus choques, rupturas y dialécticas, con el látigo que lo había desnudado de su disfraz material sacándole las ropas de capataz, de mayordomo y con la palabra, lo había ahora despojado de su disfraz espiritual, lo había expuesto como un ser que se niega a sí mismo, que niega su pertenencia, que se afirma en lo ajeno, en lo que no le es propio, en lo que no ama, en lo que no es suyo; un ser que se desconoce a sí mismo, y al hacerlo no puede reconocer a los demás, en un ser esquizofrenizado⁸⁰.

El primer insulto que el patrón le dirige a Cardona desnuda su condición de espacio cultural intermedio, “diablo hediondo”, no es ni el taita diablo blanco, ni taita el diablo runa, entre los que se debatían José y Pascual en la choza de Yatunyura, es un tercer diablo, que emerge en escena, ni uno, ni otro, sino un “diablo hediondo”.

Este “diablo hediondo” se define por una hermosura de forma indefinida, esta bella imagen literaria, encierra una narración, un mundo de vida, una formación cultural, aún indefinida entre lo blanco y lo indio⁸¹, entre lo occidental y lo andino, entre la casa de la hacienda y los huasipungos; pero que, por ahora, y por mucho tiempo (según la maldición del taita diablo blanco), permanecerá solo, ajeno, indefinido, contradictorio, fragmentado, esquizofrenizado; marcado por el sentimiento de no ser nada, ni nadie.

⁷⁹ Jorge Icaza, “El nuevo San Jorge” en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 66.

⁸⁰ Esquizofrenizado, bajo la perspectiva de la psicología existencial que conceptualiza al esquizofrénico como un ser cuya experiencia vital le es ajena.

⁸¹ El cholo, el “diablo hediondo” aparece como un ente indefinido entre el “Taita diablo runa” y el “Taita diablo blanco”, la confrontación entre ambos diablos, determina el apareamiento de un tercero, “hediondo”, “indefinido”, ajeno a ambos y a la vez resultado de ellos.

Mientras el ciclo comenzaba a cerrarse en *El nuevo San Jorge*, en *Mama Pacha* por los alrededores de la hacienda donde había sido enterrada la Marquimama Domitila, las voces cholos comenzaron a comentar el acontecimiento, les preocupaba en gran medida la huida de los indios. La parte india del universo literario icaciano había escapado, y, ahora, los mayordomos, gañanes, capataces y güiñachiscas no acertaban cómo encontrar y suplantar aquella parte que había fugado por mil chaquiñanes en mitad de la noche, entre el miedo y la negación:

Cuando los cholos y mayordomos gañanes comentaban sobre las leyendas y las supersticiones de la indiada lo hacían con temor de perder algo que sobrevivía en ellos, algo que se desbordaba por la conciencias burlándose del disfraz y del disimulo cotidianos. Quizás por eso subrayaban, con respeto y temor, los detalles increíbles de la muerte de Mama Pacha.⁸²

Ese “algo” que había escapado al amparo de la noche continuaba apareciendo en medio de los mil disfraces y las mil voces cholos que buscaban ocultarlo; ese “algo”, tan presente en las primeras descripciones del universo literario icaciano, ahora aparecía en medio de los disfraces de las gentes cholos, del pueblo cholo, de las voces cholos, del mundo cholo, del alma chola; el disfraz, por bien logrado que fuera, terminaba hablando por las hendiduras que delataban un alma color de barro cocido o crudo, aunque los ojos, o la piel, estuvieran marcadas por la presencia del taita diablo blanco.

Al ver sus tierras abandonadas, los latifundistas comenzaron a preocuparse, no sabían qué había pasado, dónde estaban sus indios, quién trabajaría la tierra; buscaron quitarle el disfraz a los cholos del pueblo, pero estos les dijeron que si les quitaban ese disfraz, a costa del trabajo brutal sobre la tierra y volvían a ser indios, tendrían que dejar la tierra y huir, puesto que sin “Mama” y sin “Pacha”, indios despojados de sí mismos, y del soporte a sus sufrimientos abandonarían la tierra para hundirse en un éxodo sin un norte seguro.

⁸²Jorge Icaza, “Mama Pacha” en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 124.

La muerte de Mama Pacha, y la apertura de su bolsa de cuero llevaron al descontrol, al sufrimiento y a la pérdida de sentido a todos los habitantes del universo literario icaciano; los indios escaparon, los cholos no querían verse forzados a volverse indios y dejar su disfraz, los patrones no podían hacer producir la tierra; el descontrol inundó los tres mundos de vida, Pacha, tiempo y universo, al ser desgarrado por la violencia conmovió la estructuración del mundo, y todos comenzaron a buscar una respuesta, y esa respuesta guiaría a todas esas voces, desde diferentes niveles, y desde diferentes espacios hasta el escritorio de Pablo Cañas.

Cañas había creído que, con la huida del pastor, había desaparecido para siempre también la verdad oculta bajo su disfraz, habiendo quedado la misma enterrada para siempre junto al cuerpo de Mama Pacha; sin embargo, el remolino de la tragedia que volaba con el Huaira Huañuy⁸³ llegó en las voces, en las formas, en los rostros, en los olores y en los disfraces de todos los mundos que conforman el mundo icaciano, a exigir una respuesta y una solución al descontrol y fragmentación que estaban experimentando.

Y todos estos mundos y todos estos disfraces se fueron ubicando en torno al Teniente Político y a su fiel secretario Pablo Cañas; adelante la triada del poder, los patrones (blancos de familia como Alfonso Pereira, Peñafiel, o Don Luchito, o cholos amayorados como Montoya), los señores curas y los políticos, conservadores y liberales, que alternativamente ostentaban el poder, ocupando el espacio central y miraban por encima a los cholos que cumplían sus órdenes al amparo de la ley; detrás escondidos, con la cabeza baja, asustados, arropados, acurrucados, las voces cholos de los pueblos, cocineras, vendedoras, gañanes, mayordomos, choferes, cholos y cholos,

⁸³ Icaza utiliza la figura del Huaira Huañuy o “Viento de la Muerte” como referencia al opuesto maligno del espíritu de Mama Pacha, el viento de la muerte, el que carga la desgracia, será el reflejo del temor de los habitantes del universo cholo y el universo indio, ante la desorganización del tiempo y el orden cuando la Pacha es destruida.

mirando con disimulo a Cañas, y, en el fondo de dichas almas, el indio, oculto, negado, huido, disfrazado, buscando también una respuesta a la muerte de su “Mama” y de su “Pacha”.

Era tal la fragmentación del mundo y desorden en que todo se encontraba que el secretario, el cholito Cañas, ante la mirada perdida del Teniente Político, les lanzó un grito, como lo lanzaba cuando los indios venían a reclamar las injusticias cotidianas. Y las voces de los latifundistas, heridas en su orgullo gamonal, lanzaron la petición de “queremos al asesino”; ante lo que Cañas, llevado por un extraño afán, respondió: “Debo declarar lo que sé”, “Conozco al asesino de Mama Pacha”; al hacer esta declaración de los más profundo de su yo fragmentado emergió un sentimiento desconocido, quizá un sentimiento antiguo, guardado, añejado, donde se acumulaban todas las injusticias “propias y heredadas”, que envolvió en un halo de locura al joven secretario cholo:

Una excitación jamás experimentada había hecho presa de él, surgida ante la imagen de su madre muerta. No era una bruja maligna, ni una rama seca mellada por la infamia, ni mortecina hedionda cubierta de llagas y sangre, ni un cadáver de harapos renegridos; era, en la esencia de las palabras por el mismo pronunciadas, un ser pequeño y tierno, enraizado en su propia existencia, en su propio ser. El estúpido rubor de este descubrimiento le hizo querer desaparecer, esfumarse a la vista de todos...⁸⁴

Pablo Cañas en ese momento encontró la respuesta al rubor, a la contradicción, a la vergüenza, al deseo de escapar ante la mirada penetrante de taita diablo blanco, encarnado en las voces que exigían al asesino de la vieja india; y esa respuesta saltó a la vista (como saltaban los pies hinchados de las cholas disfrazadas de virgen de pueblo atascados en unos zapatos imposibles de usar); y esa respuesta era ese origen indio, era haber salido de ese vientre indio de barro crudo, humillado, violentado, castigado, profanado, por la garra del taita diablo blanco, una y mil veces, sin haber podido callar

⁸⁴Jorge, Icaza, “Mama Pacha”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 137.

ese dulce sanjuanito cantado con vos de pájaro herido que arrullaba por las noches las almas de los cholos icacianos.

Ruboroso, asustado, indio, Cañas comenzó a mostrar claros rasgos de ese ser que había negado durante toda su vida y que ahora experimentaba como fuerza que quería emerger ante la mirada penetrante de los diablos blancos; ese ser comenzó a salir por todos los costados del cholo, desde su mirada baja, hasta su tono de voz, desde su pelo cerdoso, hasta el sudor andino de su nariz india. Era la fuerza motriz de un espíritu fragmentado que en medio de este sentimiento contradictorio señalaría a los asesinos en medio de las voces que provenían de la casa de hacienda; el asesino era uno de los “patrones su mercé”, que interrogaban al cholo secretario.

Torpe, confuso, Pablo Cañas fue describiendo las evidencias que había encontrado en el cuerpo de Mama Pacha; y poco a poco fue aflorando la imagen del asesino, tenía las marcas de los gañanes, los capataces, los mayordomos, pero Cañas sabía que eso era solo apariencia, que, detrás de las marcas del látigo de los cholos de la hacienda, se encontraba una mano más poderosa, una mano más fuerte e implacable que lo controlaba todo, la mano feroz de los patrones.

Las voces de los patrones comenzaron a defenderse, eran las voces que decidían el destino de los habitantes de los espacios literarios de Icaza, que ahora se encontraban momentáneamente acusados, turbados, confusos, no sabían cómo reaccionar, parecían que hablaban también con la voz del indio, la voz del escape, de la negación, del mutismo, del diálogo mudo donde todo se discute con unos cuantos gestos y unas cuantas miradas. Momento de choque cultural, el mundo puesto de cabeza por la acusación de Cañas obligaba a los patrones a comportarse como indios, a la vez que buscaban un escape, ante la acusación evidente. El hijo de Mama Pacha, el cholo que tantas veces había presenciado los abusos en silencio de complicidad, ahora se

enfrentaba a “taita diablo blanco”; y este, turbado, confiesa en un breve relato quiénes son los asesinos de Mama Pacha, de la tierra y el tiempo, del mundo de vida del indio, del espacio cultural negado, del oculto taita diablo runa:

—¡Imposible saberlo! Ese día fueron muchos a la hacienda. Fue el señor curita a interceder por los suplididos de un año para los sacerdotes de la fiesta de la Virgen. Fueron don Leo, don Juan y don Rosendo a comprar aguardiente para los mingueros. Fue el señor director de Dios y Patria; quería que le prestáramos unos cuantos longos para llevarlos a la capital a una manifestación en defensa de la democracia. Fue también con el mismo pedido el director de Progreso y Grímpola Roja. Fueron los señores maestros con un agradito para que matriculemos a nuestros hijos en la escuela del pueblo, donde decían, aseguraban, no había longos ni runas. Fueron muchas señoras honorables de la comarca en busca de huasicamas y güiñachishcas para su servicio doméstico. Llegó pues, recuerde, el señor teniente político, a reclamar indios de obligación pública para el aseo diario. Llegó el sacristán a recoger la caridad para terminar la construcción de la iglesia...Llegaron...⁸⁵

Encontramos de esta manera a la figura de todos “ellos” revelados al final de su vida al “chapa Játiva” de *En las calles*; el cura, podría bien ser aquel que exigió grandes cantidades de plata a Andrés Chiliquina para enterrar a la Cunshi, o bien el cura de Guagraloma que casó al indio yatunyura Palo Tixi con la longa huairapamushca Juana, para librar al Patrón Gabrielito del hijo que la india llevaba en el vientre; el representante de Dios y Patria; bien podría ser Don Luchito, preparando su ascenso al poder sobre la sangre de indios y cholos, y el representante de Grimpola Roja; podría a su vez ser el Patrón Montoya con el mismo objetivo; la señoras honorables, parecen ser por un lado mama Alejandrinita buscando símbolos para su ascenso a dama de ciudad, o bien la vieja cara de caballo, buscando servidumbre para su casa en la ciudad chola; todos los patrones, la voz del taita diablo blanco, los habitantes dueños del espacio de la casa de hacienda, son denunciados por Pablo Cañas, como los asesinos de su Mama, de su pertenencia, de su mundo, de su calor, de su barro cocido y de su Pacha, de su universo, de su mundo, de su tiempo, de su cultura.

⁸⁵Jorge, Icaza, “Mama Pacha”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 137.

3.3 Disfraz de virgen de pueblo: la transformación del “Nuevo San Jorge” y el mutismo final de Pablo Cañas

El universo de Pablo Cañas y Jorge Cardona se irán cerrando finalmente sobre el peso de su contradicción fundante, la dualidad de universos contradictorios parecerá ponerle un tope a la posibilidad mestiza, el mestizaje potente por su belleza de forma indefinida, termina quedando enterrado por el peso de una colonización abrumadora marcada por el peso de un sistema económico estructuralmente heterogéneo, que ha permitido la supervivencia de la semifeudalidad como matriz productiva, la negación, el ocultamiento y los disfraces, hacen que las múltiples contradicciones se vuelvan incapacitantes.

En otro espacio del universo literario icaciano, los cholos de Guagraloma habían construido una serie de muros en la vera del río, y estos muros habían generado la inundación de las tierras de la comunidad de Yatunyura; esta inundación había llevado a una buena parte de la población a huir hacia los páramos, mientras otros guiados por el alcalde Pablo Tixi buscaban con afán salvar sus chacras y su vida de la furia del río.

Fue tal la desesperación de los indios yatunyuras que, en el momento en que la creciente había convertido en un lodazal las tierras comunales, cogieron a la mama Virgen huairapamushca y le hundieron de cabeza en el lodo, para que viera con sus propios ojos la miseria del indio, mientras ella, su mama, se disfrazaba con la ropa del taita diablo blanco para no ver el sufrimiento del pueblo indio del otro lado del río.

Este disfraz que oculta la verdad y que no deja ver aparece nuevamente cuando el chulla Romero y Flores lleva a Rosario al “baile de la Embajada”; los trajes que llevan el chulla y la chulla son en sí mismos disfraces alquilados para ocultar la pobreza, la miseria, el indio, el origen cultural negado de los personajes que asisten al baile, desde los jóvenes chullas hasta el “Señor Presidente de la República”:

Nadie se atreverá a despertar a mama Domitila. Le tengo acogotada, presa, hecha un ovillo con trapos de lujo. ¡No existe! Todos tratan de afirmar eso. ¡No somos indios! ¡Nooo! ¡No hay esclavos en la selva, en los cerros en los huasipungos! Avanzó entonces sin temor el mozo en busca de un lugar propicio, pero como a la vez sintió que Rosario seguía prendida de su brazo — actitud poco elegante de niño acoquinado— le dijo con amable reproche:

—¿Qué te pasa princesa?

«Princesa...Debo ser una princesa...Soy una princesa...Así...Un poco más...»concluyó con orgullo reparador la muchacha pensando en sus copetes estilo Imperio, en su diadema imperial, en sus tules de Virgen de pueblo (...)⁸⁶

Este disfraz de Virgen de Pueblo⁸⁷ será el velo que marcará el destino de los cholos Cañas y Carmona al enfrentarse al gamonal, será el ropaje que determine la negación de sí mismo que realiza “el cachorro de los cachetes colorados” a lo largo de sus diferentes mutaciones en el interior del universo literario de Icaza; será la herramienta fundamental que utilizarán los cholos en proceso de blanqueamiento para ocultar su olor, su habla, su pelo, su vida, su mundo, su existencia, su ser; será la forma mediante la cual los sujetos icacianos se despersonalicen y adquieran nuevas personalidades, difusas, lejanas, contradictorias heterogéneas, dialécticas, escindidas, fragmentadas, constitutivas y al mismo tiempo destructivas.

El disfraz de Virgen de Pueblo será el punto neurálgico de la contradicción heterogénea entre los diversos mundos de vida que estallan en los personajes icacianos; la metáfora del Yatunyura pariendo una “mama virgencita”, que dará origen a la heterogeneidad religiosa de la comunidad india, será el punto de referencia para entender el proceso mediante el cual el taita diablo runa Yatunyura pervive en el espíritu y el alma chola de su pertenencia disfrazada: será la marca heterogénea que estalle en una compleja estructuración cultural dialéctica que se exprese de manera velada unas veces, y otras de manera abierta y brutal en los cholos, en el mestizo, en sus voces, en

⁸⁶ Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Lima, ALLCA XX, 1996, p. 40.

⁸⁷ Esta figura la utiliza Icaza en *El chulla Romero y Flores*, cuando Majestad y Pobreza, le dice al chulla, que tras los disfraces se encontrará amarrada Mama Domitila, y que mientras el disfraz la detenga esta no aparecerá a desmontar la representación del cholo.

sus lenguas, en sus sangres, en sus disfraces, en sus triunfos y derrotas; en sus amarguras y sueños, en su construcción cultural y en su destrucción subjetiva.

Cardona, dueño y señor de su hermosura de forma indefinida, dará muerte al Dragón, pero este sabedor del destino del cholo vio que su muerte significaba la condena del cholo a usar un nuevo disfraz; durante su batalla el loco redentor del cholerío había cambiado hábilmente de disfraces; de cholo redentor pasó a cholo mayordomo, y de cholo mayordomo, desnudo del disfraz, con su hermosura de forma indefinida, había encontrado la fuerza para liquidar al villano, al amo, al patrón; pero ahora, en medio de la agonía del diablo blanco, el nuevo San Jorge en un giro paradójico propio de su existencia heterogénea se convertía en el heredero bastardo de aquel que acababa de matar.

Envuelto en la sangre del dragón muerto Cardona notó que un extraño ser se apoderaba de su ser fragmentado y contradictorio; su voz chola, antes poderosa y guiada por la sed de venganza de sus hermanos en desgracia, ahora parecía sin eco, silenciosa, sorda; junto a esa voz oscura y ajena, apareció una sombra producto de la fragmentación psíquica del cholo enloquecido, sombra que delataba la proyección en el ambiente de las voces internas fragmentadas e imposibilitadas de dialogar, que habitaban en el ser del cholo Cardona:

—Ese no soy yo. No puedo ser yo— protesta hecha con el seño adusto, brillosas las pupilas, rugosa la piel.

Con altanera insistencia de quien reclama por un vestido mal acondicionado, José Cardona exclamó, entablando un diálogo con su nueva sombra:

—¡Soy el más bueno!

—Sin noble destino, sin objeto heroico.

—Matar al cara de víbora y patas de buey.

—¿Matarme? Ji...ji...ji...

—No. Eso no. ¡Soy el más fuerte!

—La victoria te ha inflamado de audacia. Estás perdido.

—¡Soy el más sabio!

—Saber elemental y limpio, sucio ahora por mañas solapadas.

—¡Soy el más hermoso!

—Lo serás en el deslumbramiento del miedo que imponga tu crueldad.

—¡Soy el más santo!

—Beatificado en el eco de tu farsa, de tu traición.

—¿Qué traición?

—La que has iniciado ahora mismo.⁸⁸

El Nuevo San Jorge había comenzado a utilizar su disfraz final; quizá antes nunca se hubiera atrevido a usarlo sin disimulo, pero ahora, inflamado de audacia, se había apoderado del disfraz del patrón y estaba listo a “deslumbrar” a sus pares con la crueldad y brutalidad que lleva a los patrones a convertirse en los dragones que controlan la vida y la muerte de los habitantes de los tres universos culturales en confrontación donde se desarrolla la narrativa icaciana.

En medio del delirio que le llevó a probarse el último disfraz, Cardona oyó las voces del cholerío que se acercaban entre las primeras luces de la madrugada, las voces heterogéneas, complejas, mezcladas, que daban sentido a un mundo fraccionado entre dos mundos, y que reclamaban de su hijo predilecto una respuesta ante la ira, las lágrimas y el sufrimiento ocasionado por el habitante principal del espacio de la casa de la hacienda, del espacio inalcanzable, del espacio incomprensible, del espacio de ese absurdo sentimiento de rechazo e imitación que marcaba a la multitud de voces que ahora se oía acercarse ante los primeros rayos del alba.

El momento en que el Nuevo San Jorge enfrenta a las mil voces del cholerío se producirá la ruptura que marca la traición descrita por la sombra de Cardona que habla desde su fragmentación, serán las palabras utilizadas por los patrones, por los curas, por el teniente político, por el diablo blanco, les dirá desde el ventanal del espacio del patrón: *¿No lo entienden?*, el lenguaje del zorro de arriba se volverá ahora confuso, extraño, lejano, incomprensible; la posibilidad dialógica que dé sentido a la hermosura de forma indefinida del cholo se había perdido en la traición de Jorge Cardona; ahora, convertido en Patrón, todo diálogo y toda posibilidad chola se volvían imposibles.

⁸⁸Jorge Icaza, “El nuevo San Jorge” en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p.70.

Traicionando a los suyos al romper el vínculo dialógico que le daba sentido heroico a las acciones del cholo redentor, Cardona se hundía en la locura, cargando su poder en los hombros del cadáver del dragón, convenció al cholerío incrédulo que el dragón seguía con vida, y que ahora él era quien mantenía su agonía para evitar que desatara su maldad.

Para convencer a los perros, mayordomos y huasicamas utilizará el disfraz, se vestirá como el patrón, se pondrá sobre su piel chola el disfraz del Diablo Blanco que convenza a todos que ante ellos no se encuentra un cholo “por los cuatro costados del cuerpo y del alma”, sino un patrón:

Para convencer a los mayordomos, a los huasicamas, para identificarse en el olfato de los perros, Jorge Cardona con agilidad transformista, como si lo hubiera ensayado desde años atrás, llegó hasta el dormitorio que fue del cara de víbora y patas de buey, registró los armarios, escogió el mejor traje—vistoso y exagerado en color y en forma de crueldad y omnipotencia—y se lo puso con deleite histriónico. Volvió luego al salón de su victoria y se untó por todas partes—ansia de nuevo perfume para su ser—con la sangre de la víctima.⁸⁹

Al romperse la posibilidad dialógica, la heterogeneidad vuelve a hundirse en la imposibilidad cultural, rota la voz del cholerío, incomprensible entre sí la heterogeneidad lingüística, la habilidad transformista del cholo atrapado entre dos mundos, se vuelve una herramienta de la negación y de la esquisis; el cholo redentor pasa ahora a ser un cholo enloquecido, disfrazado de patrón, bañado en la sangre del diablo blanco en busca de encontrar un nuevo olor que tape el olor a jergón de indio que aflora en su alma; el cholo una vez más se halla limitado por su pertenencia a un lugar de choque y ruptura entre los universos simbólicos del indio y del blanco, limitado a reproducir un ser extraño a sí mismo, incapaz de dar sentido a las lágrimas de las voces del cholerío.

Frente a las mil voces del diablo blanco, Cañas se sentirá dueño de un extraño poder que lo lleva a desafiar a ese ser mil veces admirado, mil veces copiado, que

⁸⁹Jorge Icaza, “El nuevo San Jorge”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p.80.

asesinó a su Mama Pacha, a su marquimama, a Domitila; cargado de un extraño valor desconocido, ante la turbación de las voces del diablo blanco que buscaban defenderse, les lanzará su acusación final “fueron todos ustedes”, refiriéndose a la bestia de cien cabezas que lo enfrentaban en medio del juzgado.

La bestia de cien cabezas reaccionó contra el atrevimiento del cholo secretario y comenzó a buscar desnudarlo, dejarlo sin disfraz, desenmascarar al “atrevido” que se les había enfrentado en medio del tribunal; una por una las voces del diablo blanco paradas frente a Cañas comenzaron a intentar sacarle el disfraz y dejarlo desnudo, indio, cholo; con agudos comentarios, comenzaron a recordarle su origen, su vida, su raíz; y tal como Luis Alfonso, en la casa de la “vieja cara de caballo de ajedrez”, comenzó a sentir que su pertenencia india podía quedar expuesta y empezó a retroceder; cuando una de esas voces le gritó: “Son nuestras cosas”.

Entonces el cura, desde otra de las encarnaciones del diablo blanco (quizá un poco más acholado), saltó al centro del escenario y comenzó a interrogar al cholo secretario que había dejado abierto ya uno de los pliegues de su disfraz y se concentraba en cubrirlo antes que en proseguir con la denuncia contra el asesino.

En su interrogatorio, “Taita Curita” comenzó a hurgar en el psiquismo fraccionado de Cañas, preguntándole cómo había descubierto las cicatrices en el cuerpo de Mama Pacha y, tras responderle que a esta la había enterrado, surgió nuevamente la pregunta inquisidora del cura, al cuestionarle, por qué él, secretario de la tenencia política, había abandonado sus labores para enterrar a una india huasipunguera y la respuesta del secretario fue un silencio ruboroso, similar quizá al de la longa Juana al ser violada por el Diablo Blanco, Don Gabrielito.

Aturdido por la insistencia cruel de todos, sin haber podido eliminar su conflicto interno en lo que él creía de desgracia y de vergüenza, y en espera del milagro que fulminara a la bestia de cien cabezas —renacida como verdadero monstruo por la cólera de haber saboreado la repugnancia de su desnudez— el joven Cañas alcanzó a murmurar, tratando a toda costa de superar el miedo que lo envolvía.

—Porque yo...⁹⁰

El diablo blanco había dado en el punto débil de Cañas, el cholo secretario veía caerse su disfraz y a medida que este se desprendía se veía obligado como única salvación posible a rebelar ese indio, hijo de la vieja curandera, que se escondía bajo el disfraz de cholo secretario, bajo la metamorfosis realizada a cansancio de imitación, que el cachorro de los cachetes colorados, había desarrollado hasta convertirse en el cholito secretario de la tenencia política.

Esa desnudez vista por el monstruo de mil cabezas era la que detenía la voz justiciera del cholo, esa desnudez que revelaba una compleja heterogeneidad, motivo de vergüenza, motivo de desgracia, aquella heterogeneidad que reposaba en la caja de Pandora andina, que era la bolsita de cuero de Mama Pacha; el Huaira Huañuy con su poderosa voz estaba gritando el conflicto cultural que subyace en lo más profundo y subjetivo del cholo, el conflicto entre dos mundos encontrados, entre el indio y el blanco, entre el indio amestizado que necesita decir, maldecir y gritar para dejar atrás ese dominante disfraz que lo condena al silencio, al rubor, al acholamiento y la auto-negación que lo destruye.

Cañas realizaría un último intento de abrazar esta heterogeneidad contradictoria que aparecía como la fuente de desgracias que amenazaba con hundir al cholo secretario, y alzó a ver; a buscar soporte para su vida, para su alma, para su cultura en los demás rostros del cachorro de los cachetes colorados que lentamente a espaldas de los patrones habían atiborrado la sala donde se acusaba a Cañas; este buscó en los suyos, cholos y cholas, miles de voces heterogéneas, fragmentadas entre dos mundos, miles de disfraces que los mantenían ocultos, lejanos al indio del huasipungo, y que pretendían acercarlos al patrón, al diablo blanco origen de sus desgracias, de su miseria,

⁹⁰Jorge Icaza, "Mama Pacha", en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 142.

de su sed, de su vergüenza; buscó en ellos la fuerza para acabar con este demonio que amenazaba devorarlo, buscó en ellos el horizonte hacía donde llevar a su Mama y a su Pacha para hacerles justicia, pero no encontró nada, ninguna posibilidad:

Con la cara temblorosa, con el asco de toda la vileza del mundo en su garganta, Pablo Cañas no pudo decir nada de lo que en realidad era su gran razón. Miró en torno suyo, con la vana esperanza de encontrar alguien que hablara con él. Los posibles aliados que divisó —Rosa, María, los amigos de su juventud, ciertas gentes que en algo le admiraban— en vez de alentarlo en su postura valiente lo abandonaron con miradas que aconsejaban silencio. Era hijo de Mama Pacha, india vieja, miserable y bruja, figura imposible de conseguir un sentimiento grato en los allí presentes. ¿Cómo decirles que él no era Pablo Cañas? ¿Cómo?, si de tantos como eran, ninguno se creyó, ninguno se reconoció hijo de india. Todos habían porfiado por olvidar aquello.⁹¹

El cholerío, sus voces, sus mundos, su heterogeneidad contradictoria, su disfraz no dio una respuesta a Cañas, no era posible. Su construcción subjetiva se asentaba sobre ese disfraz, aunque todos presentían en su interior que, al igual que Cañas, realmente no eran lo que decían ser, era mejor guardar silencio; el silencio cómplice, el silencio de la vergüenza, el silencio de aquel que niega y oculta, no era la primera vez que las metamorfosis del cachorro de los cachetes colorados se veían sumidas en un diálogo mudo que indicaba callar, ceder, dejarse matar, ocultar, negar; Isidro Cari había experimentado lo mismo cuando se enfrentó a Don Gabrielito, y el cholerío calló y le aconsejó dejarse flagelar; ahora, Cañas recibía de ese diálogo mudo, sin palabras, la orden de las voces cholas, negar, ocultar, hasta la muerte su ser indio, miserable, negado, vergonzoso, la imposibilidad dialógica se traducía en el mutismo a que las voces del cholerío sometían al joven secretario.

La venganza de Cañas era ahora imposible, la venganza que implicaba romper con la heterogeneidad incapacitante y darle un norte creador volvía a verse sometida al dominio cruel del diablo blanco; Cañas había sido fragmentado en el estrado, había perdido toda posibilidad como sujeto y como cultura, con tal de conservar su disfraz y

⁹¹ Jorge Icaza, “Mama Pacha”, en *Obras escogidas*, Quito, Libresa 2004, p. 143.

el de los cholos del pueblo; negada la palabra al secretario, al hijo de Mama Pacha le era negada su posibilidad como fundamento cultural heterogéneo, aparentemente este fundamento solo podía ser logrado si Cañas, despojado de su disfraz, abrazaba, aceptaba y aprendía a amar, toda aquella desgracia que el Huaira Huañuy había sacado de la caja de Pandora andina, la desgracia de que a pesar de los mil disfraces, Pablo Cañas no era más que un indio:

Mientras la gente gritaba y el señor teniente político intentaba poner orden, Pablo Cañas, con dolorosa amargura, cargábase de culpas. Hundido en la sarna, en la miseria pringosa, en la hediondez, en los piojos, en las llagas del recuerdo vivo, presente, de Mama Pacha muerta, se sentía plenamente culpable. Culpable de no decir la verdad. Culpable de no poder decirla. Culpable de que su verdad fuera al mismo tiempo la verdad de todos. «Soy como ellos... Hábil para acusar, cobarde para descubrir mi vergüenza, incapaz de defenderme...Ellos saben perfectamente...Ellos son y viven ese estúpido bochorno», se decía a medida que iba envolviéndose en su silencio final.⁹²

⁹²Jorge Icaza, "Mama Pacha", en *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004, p. 144.

CONCLUSIONES

Baja el Huaira Huañuy y vuelve a repuntar el río

Después de haber intentado explorar con la mayor minuciosidad posible los universos literarios de José de la Cuadra y Jorge Icaza queda en nosotros la sensación de haber hecho, al mismo tiempo, una especie de introspección de nuestra propia subjetividad reflejada en la lectura de los habitantes de ambas construcciones literarias; alternativamente parece que hemos observado nuestro reflejo en el contradictorio mundo del caserío montuvio de Cuadra, una veces, y otras en los complejos caminos de encuentros y desencuentros culturales de las polvorientas calles del pueblo cholo icaciano.

La universalidad paradójica de estos autores parecería concentrarse en un complejo relato de una cultura heterogénea y fragmentada, condenada a repetir un eterno enfrentamiento entre las matrices que la componen, enfrentamiento que a su vez genera intensos encuentros cargados de una belleza simbólica que construye un mundo narrativo de una inmensa fortaleza artística que dota a su mensaje de denuncia políticamente centrado y orientado hacia los fines de sus autores de revelar una sociedad injusta y excluyente, pero sin caer en el panfleto, sino, por el contrario, desarrollando una herramienta político-estética de trascendencia en el tiempo y de impacto universal, a pesar de que los temas que trata son tan propios de nuestra sociedad heterogénea.

El realismo literario ecuatoriano parecería, de esta manera, dar razón al análisis que sobre esta formación literaria desarrollaría Joaquín Gallegos Lara, al considerar que dicha escuela literaria, lejos de la narración naturalista, había logrado ser una concepción del mundo manifestada en una creación literaria particular, una concepción de la realidad, una ficción de la realidad, cargada de una propuesta, de una convicción política, de una intencionalidad determinada, que, lejos de limitarla, la potenciaba y la

convertía en la narración y el relato ficcionalizado de una cruda realidad necesaria de ser cambiada, pero que, a su vez, contenía en sí misma, en sus propias contradicciones, los elementos y las potencialidades de ese cambio, y esos elementos eran lo bárbaro, lo negado, lo bajo, lo oculto, lo indio, lo montuvio.

Dentro de esta lógica, el universo literario de Cuadra nos sumerge en la ficcionalización del mundo de vida del montuvio ecuatoriano, sujeto fundamental de la construcción literaria del autor guayaquileño; este montuvio, marcado por una pluralidad cultural contradictoria, por una violencia estructural que se enfrenta al Estado-nación ecuatoriano, que rompe con toda normativa y moralidad marcada desde las élites, que se asienta precisamente en lo que el relato oficial de la nación pretende ocultar será el sujeto del porvenir del relato de Cuadra, será precisamente este habitante de la selva y del río, de comportamientos bárbaros, de violencia, de baile y canto, por la locura que crece como fuego en sus ojos, quien lleve en su propia existencia literaria el germen de una sociedad diferente; será “gente de confiar”.

Por su lado, Icaza ficcionalizará una contradicción mucho más compleja, la del cholo atrapado entre dos mundos, siendo parte de ambos y a la vez no perteneciendo a ninguno, sometido a la brutalidad del sistema semifeudal, pero incapaz de rebelarse ante el mismo, atado a las voces ancestrales del indio y el blanco, que lo fragmentan, incapacitan y desnudan; sometido a hablar las dos lenguas, pero a no ser dueño de ninguna, a moverse en ambos mundos sin que ninguno sea propio, a odiar lo amado, y amar aquello que lo odia y lo desprecia.

La heterogeneidad relatada por nuestros autores, de esta manera adquiere rasgos propios y particulares, no se trata únicamente de la disputa eterna entre matrices culturales que se repelen una a otra sin alcanzar hegemonía jamás, sino de la negación de la pertenencia cultural del pueblo mestizo, del ocultamiento, de la vergüenza, de la

negación de lo indio, de lo andino, del kichwa, del longo, del runa; de un pesado disfraz que el cholo icaciano lleva durante toda su vida tratando de ocultar la voz y el alma de Mama Domitila, y enterrarla bajo capas de mentiras y negaciones para que el indio, que lucha incontenible por emerger, se quede oculto, tapando la vergüenza original de una colonización brutal.

Esta heterogeneidad andina está determinada por la presencia de muchas voces que conviven en un ser que se niega a escucharlas, y al hacerlo, se niega a sí mismo; de un fraccionamiento subjetivo que incapacita, que imposibilita la rebelión necesaria, que acumula culpas, sufrimientos, vergüenzas y venganzas, propias, ajenas, heredadas; que genera un ser contradictorio, violento, bárbaro, muchas veces agobiado por el peso del mundo violento que debe llevar sobre sus espaldas, que se dobla ante él, hasta que el fuego de la locura logra prender la llama para que esa contradicción abrumadora estalle hacia afuera, en busca de los responsables directos e indirectos de este sufrimiento cultural.

Agustín Cueva pensó que con el “boom” petrolero y la reforma agraria, la semifeudalidad daría paso a una modernización de la sociedad ecuatoriana, que dejaría sin base el relato realista; *Atrapados*, la obra final de Icaza, es la manifestación de una propuesta literaria que había perdido cabida en una sociedad que la había dejado atrás. Hoy, cuarenta años después de dicho proceso, observamos que la malformación histórica de que hablaba Cornejo Polar, retomando a Mariátegui, lejos de dejar de existir, parece haberse eternizado, en un proceso que Cueva llamaba “desarrollo reaccionario”, y que la heterogeneidad cultural levantada sobre la negación de lo indio y de lo montuvio permanece como una fuerza inconsciente en el fondo de la cultura ecuatoriana, modificada, cambiante, pero que lleva la premisa fundamental de nuestros

autores realistas, la injusticia y la opresión cubierta con un hermoso disfraz de virgen de pueblo.

Vuelve a remontar el río trayendo consigo el devenir del pueblo montuvio, del matapalo agarrado de sus fuertes raíces al agro costeño. La locura final de Ño Sangurima se halla presente en una sociedad que niega la violencia de los Rugeles, sin saber que esta fuerza colosal e incontenible es la premisa de una construcción cultural diferente; “el zorro de abajo” de la metáfora arguediana habló y contó los problemas de los habitantes del mundo de abajo, de “La Hondura”, de “Tres Hermanas”, de “Pamapaló”, de la “Capital Montuvia”, problemas que el río sigue llevando de un lado a otro, de boca en boca, de narración en narración, de cuento en cuento, donde la montonera del coronel sigue cabalgando por el agro en busca de una nueva oportunidad de hacer oír sus gritos y sus descargas de fusilería que marcarán el rumbo de un universo montuvio presente y negado en el relato oficial del Estado-nación.

El Huaira Huañuy baja así mismo del páramo cargando la “desgracia” del pueblo mestizo, desgracia que no es otra cosa sino la negación y la vergüenza de ser hijo de la marquimama Domitila y no poder aceptarlo, de cargarse de disfraces y mentiras para negar el origen andino, que no pudo ser ocultado jamás, que quedó pendiente de la ladera al no poder hundirse el viejo árbol Yatunyura, recuerdo del escape, de la fuga esquizoide, del disfraz y la mentira; recuerdo también de la posibilidad cultural de una heterogeneidad creadora que solo puede serlo por fuera de la negación, por fuera de la colonización, por fuera de la opresión y la miseria; heterogeneidad que solo podrá despojarse del incapacitante conflicto entre matrices culturales, cuando el sonido del cuerno de Taita Andrés Chilingua vuelva a ser oído, y Mama Pacha vuelva a caminar por los senderos de nuestros universos culturales,

reordenando la vida y el tiempo, que fueron brutalmente rotos hace más de quinientos años.

BIBLIOGRAFÍA

Adoum, Jorge Enrique, “José de la Cuadra y el fetiche del realismo”, en *La Bufanda del Sol 9-10*, Quito, Ed. Universitaria.

Arguedas, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 2006.

Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, ALLCA XX, 1996.

Cevallos, Santiago, *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y los cinematográfico*, Quito, Abya- Yala, 2010.

Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994.

Cornejo Polar, Antonio, *La novela peruana*, Lima, Horizonte, 1989.

Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Horizonte, 1997.

Cornejo Polar, Antonio, *Literatura y sociedad en el Perú*, Lima, Latinoamericana editores, 2005.

Cornejo Polar, Antonio, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1992.

Cueva, Agustín, *El proceso de dominación política en Ecuador*, Quito, Alberto Crespo Encalada, 1981.

Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Casa de la Cultura, 1967.

Cueva, Agustín, *La teoría marxista*, Quito, Planeta, 1987.

Cueva, Agustín, *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta, 1992.

Cueva, Agustín, *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Casa de la Cultura, 1967.

Cueva, Agustín, “Para una interpretación sociológica de Cien años de soledad”, en *La Bufanda del Sol 9-10 Reencuentro: José de la Cuadra*, Quito, Editorial Universitaria.

Cueva, Agustín, *Pensamiento fundamental*, estudio, selección y notas, Alejandro Moreano, Quito, Ed. Ecuador, 2007.

de la Cuadra, José, *Los Sangurimas*, Quito, 1984.

de la Cuadra, José, *Cuentos escogidos*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1985.

de la Cuadra, José, *El montuvio ecuatoriano*, edición crítica de Humberto Robles, Quito, Libresa, 1996.

de la Cuadra, José, *Los monos enloquecidos*, Quito, Editorial Casa de la Cultura, 1951.

dela Cuadra, José, *Horno y Repisas*, Quito, Oveja Negra, 1985.

Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.

Donoso Pareja, Miguel, *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2002.

Echeverría, Esteban, *Obras escogidas*, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991.

García, Antonio, *Sociología de la novela indigenista en el Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, 1969.

Icaza, Jorge, *Cholos*, Quito, Libresa, 1995.

Icaza, Jorge, *El Chulla Romero y Flores*, edición crítica Renato Descalzi - Renaud Richard, Lima, ALLCA XX, 1996.

- Icaza, Jorge, *En las calles*, Quito, Imprenta Nacional, 1935.
- Icaza, Jorge, *Hijos del viento (Huairapamushcas)*, Barcelona, Plaza & Janes, 1975.
- Icaza, Jorge, *Huasipungo*, Bogotá, Oveja Negra, 1985.
- Icaza, Jorge, *Mama Pacha*, Quito, El Conejo, 1984.
- Icaza, Jorge, *Media vida deslumbrados*, Quito, Ed. Quito, 1942.
- Icaza, Jorge, *Obras escogidas*, Quito, Libresa, 2004.
- Icaza, Jorge, *Relatos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969.
- Icaza, Jorge, *Viejos cuentos*, Quito, Casa de la Cultura, 1960.
- Mao Tse Tung, *Sobre arte y literatura*, Medellín, Ed. ETA, 1972.
- Mariátegui, José Carlos, *El artista y la época*, Lima, Amauta, 1967.
- Mariátegui, José Carlos, *Ideología y política*, Lima, Amauta, 1973.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1968.
- Ojeda, Enrique, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Casa de la Cultura, 1991.
- Palacio, Pablo, *Obras completas*, Quito, Casa de la Cultura, 1964.
- Robles, Humberto, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura, 1976.