

HUAIRAPAMUSHCAS: **DIABOLIZACIÓN DEL MUNDO ANDINO**

Mauricio Ostria González

La mayor parte de los estudios críticos dedicados a la obra literaria de Jorge Icaza se aboca, preferentemente, a abordar los problemas sociales que ella plantea, enfatizando, por ejemplo, su carácter de denuncia o testimonio y dando por sentada la objetividad de su visión.¹ Tales enfoques suelen soslayar los aspectos referidos a la construcción literaria de los textos, a los recursos lingüísticos y retóricos, a los procedimientos narrativos o dramáticos.²

La presente ponencia intenta aproximarse, a través del análisis de la novela *Huairapamushcas* (1948), a un aspecto no advertido por la crítica y que tiene que ver con las formas de representación del mundo andino en la obra de Icaza. *Huairapamushcas*, mejor que *Huasipungo*, ofrece una visión más amplia y al

1. Icaza pinta con espantoso realismo... [...]. El tono de protesta y censura violentas (Sánchez, 1968: 505-6).
«La acción tiene un desarrollo fácil y es conmovedora. No ahorra ninguna escena del dolor indio. Aprovecha [...] todos los recursos de la exageración, lo teratológico y lo truculento [...]. El resultado es un tremendo alegato en favor del sobreviviente indígena, abyecto y degenerado, convertido en muchas partes en un subhombre, que vegeta con vida puramente animal en las breñas andinas; un documento social pavoroso y macabro, concebido y escrito con una objetividad desoladora...» (Rojas 1948: 200). «Con agudo y brutal patetismo. ... impresionante, efectista, sin abandonar los pies de la realidad, sin enturbiar los ojos ni mixificar la observación directa...[...]; tratado con estilo y forma rudos, directos, sin contorno literario ni eufemismo» (B. Carrión 1958: 116).
Sobre Jorge Icaza véase: A. Carrión 1962, B. Carrión 1958, A. Cueva 1969.
2. Es más, muchas veces no solo se niega su valor artístico, sino que se desconocen incluso los procesos constructivos que, como toda obra de arte narrativa, las novelas de Icaza suponen. Véase, por ejemplo, los juicios lapidarios del crítico uruguayo Alberto Zum Felde que considera a *Huasipungo* una simple crónica, un documento: (*Huasipungo*) como novela, es decir, como recreación estética representativa de una realidad, su elaboración es casi

mismo tiempo más profunda de la sociedad y la cultura andina ecuatoriana.³ Lo que no quiere decir que sea, necesariamente, más verdadera: a partir de Mariátegui⁴ y luego de los trabajos de Antonio Cornejo Polar,⁵ quedan claros, por una parte, los límites del indigenismo literario y, por otra, las convenciones desde y con las cuales se construye su verosímil.⁶

De acuerdo con el canon del relato indigenista, *Huairapamushcas* (las demás novelas de Icaza siguen también la regla) organiza su mundo sobre una estructura de poder desequilibrada, un orden represivo, concretado en la relación dicotómica señor-siervo o amo-esclavo. Tal «orden» social no puede sino engendrar violencia (como resistencia o represión). La inclusión de la violencia implica que los agentes que la ejercen (polo dominante) experimenten transformaciones de conjunción con los objetos deseados a través de la apropiación, usurpación o atribución de los mismos; en cambio, los que padecen la violencia

primaria; carece de caracteres, de conflicto moral, de todo proceso argumental interno. Es, en sustancia y forma, una simple y escueta crónica de hechos, de hechos públicos de carácter puramente objetivo; (su intención es) mostrar la realidad del estado social de indio en Ecuador [...] despojado de todo derecho humano, explotado como bestia de carga, reducido, por la miseria y la servidumbre, a una degradación casi infrahumana. (Es) el documento más terrible que se ha escrito sobre ello. [...] Denuncia, ante todo, Huasipungo lo es por la forma escueta y directa de su realización, demasiado escueta y directa si la consideramos como novela, por lo que es menester considerarla otra cosa [...]: un documento revolucionario en forma novelada (1959: 278-80).

A este respecto hay que señalar, como notable excepción el estudio que Ross F. Larson dedica, precisamente, a las distintas versiones de *Huasipungo*, que, suponen, precisamente, de parte de Icaza, una permanente preocupación por la forma, Véase, Larson 1965.

3. Al respecto, transcribo los juicios de Alberto Zum Felde y Agustín Cueva: *Huairapamushcas* [...] es una realización novelística más neta [...] El cuadro de la vida india es más amplio, más complejo; la pintura ambiental más rica: los personajes no son ya solo piezas del tablero social, sino personas con mundo propio interno de interés psicológico (Zum Felde 1959: 281-2). «Se advierte en la obra de Icaza una evolución claramente definida, que consiste en adquirir cada vez mayor profundidad y extensión. Por un lado, de *Huasipungo* a *Huairapamushcas* hay un neto ahondamiento del problema indígena en todas sus facetas; un ir de la objetividad casi absoluta a la subjetividad conflictiva. Por otra, el tema abarcado es siempre más amplio: del indio, Icaza va al mestizo de los estratos paupérrimos (*En las calles, Cholos*) y de éste al 'chulla', típico personaje de la clase media urbana (*Romero y Flores*). Llega así a completar el gran fresco de la sociedad serrana; fresco trágico, complejo, sin concesiones» (Cueva 1968: 53). *Huairapamushcas* tiene una sólida estructura que le permite fundir en un todo orgánico algunas historias paralelas [...]. Fluye sin tropiezos, con un ritmo que jamás se altera. No hay afición inútil de escenas, y frases y palabras se adaptan bien al tema: nacen de los veneros más profundos de la realidad ecuatoriana, pero se hallan incorporados en la obra como elementos rigurosamente artísticos» (Cueva 1969: 14-5).

4. Mariátegui 1976: 269ss.

5. Cornejo Polar 1980 y 1994.

6. El propio Icaza, al parecer, fue consciente de las limitaciones de la literatura indigenista, si atendemos al comentario de Agustín Cueva, en relación al texto dramático *Flagelo* (1940): El autor subraya aquí el distanciamiento y la exterioridad que afectan a este tipo de literatura,

(polo dominado) experimenten transformaciones de disyunción respecto del objeto deseado, consecuencia de renunciación o desposesión (siempre forzadas).

El orden de dominio que regula las relaciones entre los victimarios y sus víctimas ordena las secuencias narrativas, como procesos simultáneos de mejoramiento (para el polo dominante) y degradación (para el polo dominado). Al mismo tiempo, la lógica de las acciones aparece regida por relaciones de hostilidad y agresión. Como en este tipo de relatos, la perspectiva narrativa establece un vínculo conjuntivo con las víctimas (dada su intención de denuncia y su voluntad solidaria), se los puede caracterizar como historias de despojo.⁷ «El indio, a priori, es un despojado —afirma, con razón, Fernández Alborz—. No es dueño de su vida ni de sus vivencias, con una permanente huida de sí mismo y de su medio, una permanente ausencia, aunque permanezca clavado a la tierra de su ancestro de por vida» (1961: 48). En resumen, como señala Antonio Cornejo Polar, la novela indigenista, «cuenta en el fondo, una sola historia: la de la explotación de los indios» (1994: 195).

Fiel a su referente (el mundo andino) *Huairapamushcas* incluye tres tipos de actantes para desempeñar los roles de amos y esclavos: los blancos, siempre señores; los indios, siempre siervos y los mestizos que oscilan entre los dos polos según se relacionen con uno u otro: son siervos en relación a los patrones blancos, son amos, en relación a los indios. Esta condición pendular del mestizo lo convierte no solo en el personaje más interesante y complejo de la novela, sino, también, en el más propiamente novelesco, por su verdadera capacidad de transformación. Solo él tiene la posibilidad de cambiar de estatus en una sociedad caracterizada por el inmovilismo omnipotente del patrón.⁸ y el quietismo resignado y fatalista del indio.⁹ En realidad, más que una novela indigenista, *Huairapamushcas* es una novela de mestizaje.

por no provenir la denuncia de los propios explotados, sino de los 'pregoneros' extraños al grupo cuya situación se analiza (8-9). De allí que, en cierto sentido, y a la luz de las precisiones de Mariátegui y Cornejo Polar y de las propias acotaciones de Icaza, acierta Fernando Alegría, cuando afirma respecto de Icaza que: todas sus novelas y cuentos muestran una falta de interés por descubrir lo que puede ser el alma del indio. Para Icaza, por extraño que parezca, el indio es un misterio, un ser a quien se mira desde afuera y desde lejos (Alegría 1959: 247).

7. Cf. Ostria González 1980.

8. *Gabriel—latifundista hecho y derecho a esas alturas— había adquirido una personalidad omnipotente, capaz de perdonar o aplastar a su antojo las prosas ladinas del cholero altanero y desubicado o el burto y la pereza de la indiada esclava. Cosa curiosa: no quería luchar, no tenía contra quién irse, a quién dominar. [...]; todos hablaban de él como de algo divino, misterioso e intocable [...]. Había llegado a ser, en resumidas cuentas, el telón de fondo para aforar la tragedia de los indios y de los cholos de los campos, de los caminos, de los pueblos, de las ciudades* (605).

9. *Cansados con la desilusión de quienes han perdido la última esperanza y se sienten solos...* (631).

Una lectura atenta de *Huairapamushcas* pone en evidencia, nuevamente, «la seducción que ejercen (en Icaza) las cuestiones nacionales que revelan el lado negativo de nuestro vivir» (Rojas 1948: 201). Icaza «establece una tabla de valores negativos como producto de la civilización capitalista» (Fernández Alborz 1961: 37), que quiere denunciar y para ello, recurre, por una parte, a lo que Agustín Cueva ha denominado la ‘estética de lo horrible’ y, por otra, a la estructuración de una visión infernal del mundo andino, en la que los personajes y las relaciones entre ellos y con el espacio cultural aparecen caracterizados por los signos del oprobio, lo ominoso, la culpa, lo réprobo. En este sentido, la novela de Icaza anticipa un tópico fundamental de la narrativa posterior, cual es la idea del espacio americano como infierno, o como paraíso al revés, característico de novelas como *El Señor Presidente*, *Hijo de Hombre*, *Pedro Páramo*, *El lugar sin límites*, *Cien años de soledad*, *El astillero*, etc.

En el texto se entrelazan, fundamentalmente, tres historias: la de la comunidad indígena, la del pueblo de cholos y la de la hacienda:¹⁰ tres historias de odios y rencores situadas en tres ámbitos diferentes, marcados como los espacios propios de los respectivos tipos de protagonistas, igualados sin embargo, en su condición de infernales. Tiene razón Agustín Cueva cuando afirma, que *Huairapamushca* «desarrolla, hasta los límites del simbolismo, el tema de la crueldad de los cholos, determinada por la injusticia de toda la sociedad. [...]»; el orden social extiende su inhumanidad a todos los niveles: los oprimidos se devoran entre sí por razones de supervivencia; los explotados no luchan por abolir la explotación, sino para convertirse, a su turno, en explotadores; los ‘huairapamushcas dan las espaldas al ancestro aborigen, símbolo dramático de su condena. Y el destino indígena es tanto más cruel cuanto que aquí ya ni siquiera se trata de indios ‘de hacienda’, como los de *Huasipungo*, sino de los integrantes de una de aquellas comunidades marginales que irónicamente se llaman ‘libres’ y disfrutan de una vida aparentemente independiente, por hallarse asentadas en tierras propias [...]; pero, en realidad, se encuentran involucrados en el sistema general y sometidos a constante asedio, de suerte que tarde o temprano sucumben ante el embate de grupos más fuertes» (1969: 14).

Como se recordará, *Huairapamushcas* se inicia con la llegada del nuevo amo (Gabriel) a la hacienda de su suegro. El ingreso al mundo andino es caracterizado como un cruce de umbral hacia un mundo desconocido, en el que el extraño se siente desorientado:

10. *Huairapamushcas* [...] presenta nuevos enfoques de las relaciones entre terratenientes, cholos pobres e indios, y analiza el destino de estos últimos en otra esfera de la organización social ecuatoriana: la comunidad, de origen precolombino. (Cueva 1969: 14).

- *¿Falta mucho para llegar? —interrogó en alta voz buscando apoyo entre la bruma que lo borraba todo. [...]*
- *No veo nada. La niebla...*
- *Suete las riendas y deje que la bestia siga el camino.*
- *Los huecos, los barrancos, las quebradas...*
- *Del suelo no ha de pasar... [...].*

Aquel andar a ciegas, borroso, lo más cercano a los ojos, oprimía en el coraje y en las prosas ciudadanas del flamante latifundista. Con grito primitivo —temor y protesta a la vez— llamaba de vez en cuando a su acompañante. (460-1).¹¹

Luego viene el descenso (¿al infierno?) «—*Hacia adelante un chaquiñán tortuoso descendía por la ladera*» (463)—. Y la llegada al pueblo: «*un montón de chozas y casas pardas [...], calles—más que tortuosas, sórdidas— [...]. En la plaza —potrero pelado y aire estremecido de moscas y malos olores— hozaban unos cerdos y vagaban unos burros*» (463-4). El arribo a la casa de la hacienda, La Providencia, no es mucho mejor: una criada india se le acerca solícita para quitarle las botas: *algo imprevisto descompuso y agravó entonces el desconcierto de Quintana. Era el olor a miseria y a suciedad que despedía aquella mujer aferrada a sus pies. Un vaho tibio de sudores recónditos, de boñiga fresca, de carne podrida, de chiquero al sol, de perro mojado. Algo que se metía por los poros para revolver las entrañas* (465).¹²

Así, el ámbito andino no se va a caracterizar, preferentemente, por sensaciones visuales o auditivas (las más valoradas desde el punto de vista espiritual y artístico),¹³ sino por olores y olores nauseabundos: éste será el primer síntoma de la condición degradada del mundo en el que a Gabriel Quintana le ha tocado ser el amo. Justamente, la paulatina 'andinización' del flamante dueño de la Providencia se expresa como un vaho que se *aferra pegajoso, algo que gana terreno en lo salvaje de la sangre —vaho que sintetiza los malos olores del campo: trapiche, chiquero, mortecina a la intemperie, tierra podrida—* (473). De igual manera, la percepción de la inminente desaparición del modo de vida india es sentida como «*maldito olor a moribundo*», hacia el cual el terrateniente es atraído por un mismo impulso inconsciente de muerte:

11. Cito por la edición de *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1961.
12. Véase otros ejemplos, abundantes en toda la novela: *le fue extraño y repugnante el olor, la penumbra y el tizne de los galpones, del trapiche, del chozón para huasicamas, del redil, de los chiqueros y del horno que se amontonaban en torno de la casa* (465); *olores a mondongo, a boñiga, a trapo sucio, a humo de leña tierna* (487); *un olor a ropa guardada en baúl de cuero* (487); *la multitud, apiñada y expectante, olía a fruta podrida* (573); *infestando el ambiente con olores a boñiga, a perro mojado, a barro podrido* (613).
13. Imágenes preferidas por otros indigenistas: recuérdese, *Raza de Alegría, Los ríos profundos*, de José María Arguedas, por citar tres obras clásicas del género.

Un raro orgullo y angustia a la vez, experimenté al tropezar con la vida privada de los runas. Sucios, miserables, indiferentes, tristes... Algo agoniza en ellos. Algo muere. [...] Se descomponen. Su maldito olor a moribundo lo denuncia. No obstante, tengo que confesarlo, aquello me atrae, me seduce. Mi deseo se arrastra hacia las formas simples, hacia lo hediondo y tibio de la carne. La longa Juana, olor a cadáver y a fecundación (477). El mejor dotado para sobrevivir en tal ambiente es, precisamente, el cholo Isidro Cari que tiene olfato de perro rastreador (619).

Para Agustín Cueva, «la intención última de la estética de lo horrible [...] no constituye solamente una respuesta a la estética colonial de lo ‘sublime’, sino que obedece sobre todo a la necesidad de descubrir la naturaleza del orden social imperante, mostrando el contenido y los productos reales del mismo». En última instancia, el feísmo practicado por Icaza viene a ser la expresión de «la degradación óptica provocada por la explotación económica» (1969: 9).

Como hemos dicho, el feísmo descriptivo se combina con una representación infernal del mundo, representación de raíz cristiana, pero visiblemente ‘contaminada’ con elementos de la cultura aborígen. Se trata, pues, de una visión sincrética, de carácter popular, a través de la que se simboliza, por una parte, el franco proceso de degradación social y cultural del mundo andino ecuatoriano (tal como lo ve Icaza) y, por otra, el conjunto de temores ancestrales y miedos históricos de grupos humanos sometidos permanentemente a relaciones de violencia.

Desde el principio, la onomástica cumple una clara función indicial, en tanto se organiza como parodia de santoral: Manuel, Gabriel, Isidro, Pablo no tienen nada de santos. Gabriel es, por añadidura, el dueño de la Providencia, cuya *casa antes de pertenecer al patrón Manuelito había sido de un viejo avaro. Un mal hombre que dicen que arrojaba en las llamas del horno a las guaguas de las longas que les había preñado [...]; Todo, según dicen, porque se le metió entre ceja y ceja querer ser santo (467)*. Gabriel, por su parte, llegará a ser un demonio con apariencias de ‘taita Dios’: *Taita diablo blanco aparece no más como Taita Dios (562)*.

A su vez, el origen del pueblo mestizo, Guagaloma, se vincula al nacimiento de un hijo que aquel «*amo patrón grande, su mercé*», dueño de la Providencia engendró en una india, que para escapar del «*odio y la venganza*» de aquel ‘santo varón’ huyó hacia unas laderas baldías:

Llegó cubierta de barro, arañando a gatas el terreno deleznable. Dicen que al caer sin aliento entre las breñas y el chaparral abrió los ojos bajo un cielo de párpados cerrados, negros, lanzó un grito, luego otro y otro que rodaron en eco sordo y profundo por los barrancos; empuñó la tierra donde apoyaba las manos, arqueó el cuerpo y... Absorta en su dolor estiróse suavemente hasta sentir con los muslos algo tibio y baboso que lloraba a su lado. Los viajeros en minga de caridad y compasión, dieron a la mujer techo de paja sobre la piel rugosa del gran guagra (514).

Se trata, evidentemente, de un relato que reescribe el nacimiento de Jesús, invirtiendo sus valores y sentidos. Un contrarrelato que narra el nacimiento de una estirpe maldita, producto de una violación, de una estirpe condenada al odio, al rencor, a la venganza. Un nacimiento sin ángeles que lo anuncien, sin señales celestes, sino, por el contrario, acontecido bajo *un cielo de párpados cerrados, negros*. Guagraloma es, así, el antecedente de las Comalas y los Macondos venideros.

El niño nacido allí no es el hijo de Dios, sino el hijo del demonio, del huaira, y el pueblo que de él se origina, no es el pueblo de Dios, sino del diablo: *Cuentan que cuando el hijo estuvo crecido, pactó con el demonio [...]. Un poco más tarde aparecieron junto al rancho rústico los primeros síntomas de la feria* (514).

Guagraloma es, pues, desde el principio el lugar donde habita el mal, donde todos los actos se realizan *con saña y crueldad* (572); donde hasta lo santo se corrompe *con furia de blasfemias y oraciones* (574); donde el demonio burlón instala una pelea de gallos en medio de la calle por tentar al cura que pasará por allí con el Santísimo. En Guagraloma no son posibles los milagros, porque «*La bondad que llega del cielo no puede caer en beneficio de las almas entregadas al demonio, de la codicia, del robo, de la traición a los amos..., pensaron a un tiempo los cholos y las cholos*» (576). *Somos de mal natural. Usted, yo, él. ¿Qué quiere si hasta Taita Dios se burla de nosotros?* (584)

Este infierno andino, claro está, no es un infierno intemporal, ahistórico, sino un infierno construido por los seres humanos; se trata de lacras sociales y no naturales. En tal ambiente de degradación y opresión no es posible el amor. En consecuencia, las relaciones entre los hombres y entre los grupos humanos están regidas por el odio.

Cada uno ve en el otro al enemigo, al demonio. Para los indios, el amo es «*taita diablo blanco*» (530) y el mestizo es «*huairapamushca*», es decir, el hijo del viento, del Huaira, del viento malo, del demonio, del taita diablo blanco. «El Huaira no es solo elemento de agitación natural; es también viento moral, odio y resentimiento acumulados durante siglos» (Fernández Alborz 1961: 51); es *el viento malo que persigue a los naturales. El viento malo que, sin saber cómo, deja preñadas a las hembras* (506). El Huaira es el demonio:

*En el hueco del Huaira hemos estado —murmuraron en coro los indios huasicamas.
— ¡Cierto! Esto llaman la quebrada del diablo, del Huaira malo, como dicen los naturales — comentaron los cholos...
— Cogidos del Huaira Malo como las guarmis —murmuraron los indios huasicamas entre dientes [595-6].*

Los hijos del viento, del Huaira-Demonio son los mestizos: *la longa Juana* (sintiendo en sus entrañas al hijo del amo) *se sentía más y más huairapamushca*

(542). Como se ve, la novela plantea, al igual que otros textos de Icaza, uno de los problemas que lo obsesionan: el conflicto cruel, de dimensiones fratricidas, que enfrenta a indios y mestizos (Cueva 1968: 5); «el libro es un cañamazo de monólogos repujados en barroquismo de furia homicida», advierte Fernández Alborz (1961: 51). En efecto en una sociedad regida por relaciones de violencia no puede existir un verdadero diálogo. De allí que en *Huairapamush* sean mucho más significativos los monólogos, casi siempre mediatizados por la voz del narrador.

El odio hacia los mestizos, lo expresan las mujeres de Yatunyura que al comentar la llegada de la india Juana, casada con el comunero Pablo Tixe, pero embarazada por el amo Gabriel, sentían que la comunidad estaba siendo invadida por el Mal y *se santiguaban tratando de ahuyentar al demonio vestido de huairapamushca*, cuya instalación en la tierra de sus mayores, *tomaba proporciones de maldición, de ave del infierno traída por los vientos del demonio. La letanía de la indiada creció en preludeo de calamidades: Taita diablo parece. Vendrá la desgracia [...] Nos agarrará el diablo colorado* (531).

Ariii Huairapamushcas...

Era la palabra —flagelo y venganza— que ardía en la sangre de la indiada desde la oscura fantasía de Taita Viracocha, desde la memoria trágica de la aparición de los hombres blancos y barbudos que llegaron con el mal viento (532).

Todos son demonios, sienten más que piensan los brujos de la comunidad:

...en el alma de los brujos [...] —resonancia diabólica de la amargura corchada y fermentada bajo esa cáscara de humildad, de temor y de indiferencia de la gran masa de indios—, hervían viejos impulsos subconscientes: «Todos son huairapa-mushcas... Los blancos, los cholos, los curas, los tenientes políticos, los santos, las Vírgenes, los rezos, los cantos, las voces, las casas en el pueblo... Como hierba mala aplastan al pobre natural... Huairapamushcas... Bandidoos...» (541).

Frente a la inminente hecatombe, los indios se quejan, impotentes

...rumiando odio por la injusticia de las gentes de Guagraloma —en los viejos tiempos los patrones les quitaban la tierra a bala; ahora los cholos, hijos de indio o de india con algún huairapamushca, les arrancaban el resto en complicidad taimada con el río (625).

El odio de los indios es ‘generosamente’ correspondido por los mestizos:

Sangre de runa; atatay. Eso es lo que nos tiene jodidos (piensa Isidro), maldiciendo mentalmente de los indios (614). *A ellos es más fácil liquidarlos para poder sobrevivir.*

Si acabamos con los runas quedamos nosotros. ¿Por qué no? Los de arriba hacen lo mismo con los que estamos en la mitad. En la mitad... (594).

Todos sacan de lo mismo. ¿De dónde, pes, entonces? ¿De la sangre de los runas! [...] De la sangre de los runas tengo que sacar... Tengo que exprimirles (503-4).

En Guagraloma, en tanto, al oír los tambores y flautas de los comuneros, presagiando venganzas, *el vecindario comentó desde el amanecer: La música maldita [...]. Indios del demonio [...]. ¿Quién para que se meta en ese infierno? (536).*

Al aproximarse el fin de Yatunyura, la comunidad india, y el triunfo de Guagraloma, el pueblo mestizo, el proceso de demonización parece intensificarse: el indio Pablo Tixi, —con infernales bravatas— *mezcla de demonio, en el vértigo de una urgencia sin límites, al borde de todas las crueldades*, se venga de los rapaces huairapamushcas, quemándoles las manos (568-9), castigo que éstos evocarán al momento de provocar la muerte de aquél: *aparecieron de pronto—centuplicados ardores— las candelas del fogón, el olor a carne asada, la fuerza cruel de taita diablo runa, montado sobre ellos (636)*. Isidro Cari, por su parte, consumado su plan de ensanchar sus tierras, desviando las aguas del río en contra de las posesiones indias, se muestra *lleno de esa diabólica obsesión que había transformado su gesto humilde y ladino de mayordomo en mueca altanera y vengativa de cholo amayorado (608-9)*: los yatunyuras exhiben *sus atavíos infernales [613] y los mellizos: las manos coloradas como de diablo [...] siempre mismo huairapamushcas (628), al impulso de una diabólica curiosidad (633)*, con sorpresa diabólica [636]. Desesperados, los indios se convencen de que la Virgen no es ‘mama’, sino huairapamushca:

- *¿No dectan que era Mama del pobre natural?*
- *¿Cómo, pes?*
- *Cara de huairapamushca.*
- *Vestido de huairapamushca.*
- *Adornos de huairapamushca.*
- *Corona de huairapamushca.*
- *Guagua de huairapamushca. (631)*

El momento culminante, en cierto modo apocalíptico, lo constituye la demonización de la naturaleza, el desmoronamiento de la tierra por la acción de las aguas embravecidas del río:

El terror de los primeros momentos, agravado por el huracán que estremeció la pared de la montaña tapizada con ese verde fúnebre de los follajes húmedos, por el sonoro y tumultuoso llegar de las aguas, por la queja de la tierra al deshacerse, armó por todas partes—grupos en fuga— un diálogo de quejas y de reclamos urgentes (627). ...el agua

[...] *había llegado esta vez con ímpetu diabólico* (610); *con furia de huairapamushcas* (611); *maldito río que se dejó convencer por los huairapamushcas* (626). *Nunca el agua había sido tan cruel y brava como entonces, nunca subió tanto, nunca se atrevió a entrar en la iglesia, nunca pudo trepar hasta el charro* (627). *El río: —Bramando como Diablo. —Silbando como Huaira maldito* (638).

Entonces solo es el llanto y el crujir de dientes de los condenados de la tierra: *Todo cae sobre el pobre yatunyura. La peste, el hambre, el polvo, la creciente* (611).

...ver surgir entre las malditas aguas lo que siempre estuvo en esa tierra querida. Sólo en las tinieblas, cuando nadie podía ver, cuando toda esperanza era barrida por el viento, por el ruido monótono de la lluvia, por la negrura de una noche sin fin, aquella muchedumbre alelada rompía a llorar en tono de sanjuanito de velorio. Alguien, el más desesperado, el menos valiente, rompía el silencio con grito y convulsión endemoniadas. Luego le seguían todos en coro de almas en pena, de fantasmas encadenados (612).

La *noche sin párpados* del principio, vuelve a imponerse como tinieblas de una *noche sin fin*. Es la condenación definitiva. En el momento supremo, el árbol yatunyura, símbolo de la comunidad, que otrora la había defendido de las arremetidas del Huaira, cae derrumbado por hacha de los mellizos huairapamushcas, que utilizan su tronco como puente para pasar a la otra orilla, a la orilla descada: *Y al caer el viejo Yatunyura, tembló la tierra, el abismo no pudo tragarle —alcanzó con su copa frondosa la orilla chola—. Sobre ese puente huyeron los largos huairapamushcas* (639).

Esa imagen que cierra la novela, constituye un doble movimiento narrativo y simbólico: significa, por un lado, la derrota y condenación de los indios, la clausura de su modo de vida, y, por otro, el horizonte abierto, lleno de posibilidades para la cultura mestiza, que es la verdadera protagonista de la novela: el empleo de una escritura capaz de sugerir las formas orales de comunicación coloquial, registros eminentemente mestizos, la presencia de formas sincréticas de religiosidad (ritos, oraciones, ceremonias), fiestas, comportamientos sociales, públicos y domésticos, la perspectiva asumida por el narrador, las categorías vigentes de mundo, el empleo de las formas realistas de la novela, todo ilustra un proceso textual que tiende a expulsar las formas aborígenes de vida y a privilegiar la occidentalización del mundo andino, más allá de la anécdota contada.

A nivel agencial, la supremacía del mestizo tiene sus signos en el triunfo del proyecto personal del cholo Isidro Cari: *Fue así como el mayordomo de otro tiempo, se convirtió —por sus propios métodos— en el productor número uno de aguardiente de toda la región, o sea, en un nuevo y curioso tipo de cholo gamonal* (622-3). Y, sobre todo, en el cruce de umbral hacia la orilla chola de los pequeños huairapamushcas, Jacinto y Pascual: los guiaba una misteriosa ambición que

apuntaba en secreto —desde siempre— hacia su transformación en cholitos de Guagraloma o de cualquier otro pueblo de la sierra (639).

En este punto radica, a mi entender, una contradicción no resuelta en la obra narrativa de Icaza, especialmente notable en *Huairapamushcas*. Se trata de dos visiones del mestizo difícilmente conciliables.¹⁴ En efecto, en ésta como en otras novelas (*Cholos*, *El chulla Romero y Flores*), se observa una oscilación entre una idea más bien utópica del mestizo, que tiende a concebirlo como el proyecto de hombre nuevo, emprendedor, voluntarioso, capaz de superar cualquier obstáculo y de llevar a cabo ciertas ideas de progreso y de modernidad, con asiento en una nueva clase social, generalmente identificada con la clase media,¹⁵ y una concepción abyecta del mestizo (que es la dominante en *Huairapamushcas*), en que se lo caracteriza como una personalidad resentida, hipócrita, vengativa, jactanciosa, inescrupulosa, en general de dudosa moralidad.¹⁶ Así, el realismo de Icaza, por un lado, restringe o suprime la posibilidad de existencia de culturas plurales (las categorías de mundo que maneja Icaza pertenecen fundamentalmente a la cultura occidental), pero, por otro, no deja de entender la acción degradadora del paradigma dominante como catástrofe ecológica y cultural.

Pero este es ya, tema de otra disertación. •

14. Sobre los tipos de mestizo, cf. Spitta 1995.
15. He aquí algunos ejemplos textuales: *sin amparo, solitarios, tenemos que ser machos, no temblar por pendejadas, ganar la vida como venga* (476). Aun cuando el dueño de la Providencia no entendía bien al cholo —rara mezcla de desprecio y de temor— le sentía necesario, y lo que era más curioso, le intuía como una fuerza avasalladora del futuro (588). No saben que hay que luchar para conseguir algo, carajo... Hay que joderse primero... (608). Sus afirmaciones golpearon en las tinieblas con la fuerza y la alegría de la voz que ha dado con la solidaridad y el sacrificio de los suyos para entrar en la lucha —buena, mala, criminal, traidora— de su destino (618)
16. Véase, por ejemplo: —*el cholo saboreando esa venganza extraña con la cual él creía alejarse de su raíz esclava, de su sangre india* (503). *Isidro Cari, con hipocresía sin límites, no cesaba de explotar y de envolver engañosamente a Gabriel en todos los negocios de la hacienda* (522). ...*aquel fondo amargo y receloso del cholo* (510)... forma dubitativa, imprecisa con la cual solía anunciar las cosas (474). ...en tono socarrón y jactancioso —el que usaba en el trato con los de su clase (475).

OBRAS CITADAS

- Alegría, Fernando. 1959. *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea.
- Carrión, Alejandro. 1962. «Icaza, Jorge (1906)», *Diccionario de Literatura Latinoamericana*. Ecuador, Washington D.C., Unión Panamericana.
- Carrión, Benjamín. 1958. *El nuevo relato ecuatoriano*. Crítica y antología, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2a. rev.
- Cornejo Polar, Antonio. 1980. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay.
- Cornejo Polar, Antonio. 1994. *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas, Lima, Horizonte.
- Cueva, Agustín. 1968. *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Cueva, Agustín. 1969. *Jorge Icaza*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (Citamos por una copia mimeográfica hecha en la Universidad de Concepción, Chile, s.a.).
- Fernández Alborz, Francisco. 1961. «El novelista hispanoamericano Jorge Icaza», prólogo a J. I. *Obras escogidas*, México, Aguilar.
- Icaza, Jorge. 1961. *Obras escogidas*, México, Aguilar.
- Larson, Ross F. 1965. «La evolución textual de *Huasi pungo* de Jorge Icaza», *Revista Iberoamericana*, 60: 209-22.
- Mariátegui, José Carlos. 1976. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica.
- Ostria González, Mauricio. 1980. «Dualismo estructural y unidad textual en la narrativa de José María Arguedas», *Estudios Filológicos*, 15: 81-104.
- Rojas, Ángel F., 1948. *La novela Ecuatoriana*, México, F.C.E.
- Sánchez, Luis Alberto. 1968. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos.
- Spitta, Silvia. 1995. «La abyección del mestizo en la obra de José María Arguedas», en Pamela Bacarisse (coord.), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Pittsburg, University of Pittsburg, t. II: 101-9.
- Zum Felde, Alberto. 1959. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. La narrativa, México, Guaranía.