

# Las variantes de *Huasipungo* y las razones de Jorge Icaza

38

The variations of *Huasipungo* and the reasons of Jorge Icaza

**María del Pilar Cobo**

Universidad de Buenos Aires, Argentina

## Resumen

*Huasipungo*, de Jorge Icaza, es una de las novelas ecuatorianas más reconocidas en el mundo, y una de las mayores representantes de la corriente indigenista en el país y en la región. La primera edición se publicó en 1934; sin embargo, Icaza hizo dos revisiones, en 1953 y 1960. En estas, reformuló la prosa e introdujo varios cambios, como la inclusión de diálogos en lugar de narraciones, y un registro más accesible del quichua que facilitara las traducciones de la novela. En este trabajo, compararé algunos pasajes de las versiones de 1934 y de 1960 para constatar cómo contribuyeron a fortalecer la imagen del indio dentro de la obra, así como el compromiso ideológico del autor.

**Palabras claves:** Jorge Icaza, *Huasipungo*, indigenismo, reformulación

## Abstract

*Huasiungo*, by Jorge Icaza, is one of the most recognized Ecuadorian novels in the world, and one of the most important ones of indigenism in the country and in the region. The first edition was published in 1934; however, Icaza made two revisions, in 1953 and 1960. In these revisions, he reformulated the prose and introduced several changes, such as the inclusion of dialogues in the place of the narrations, and a more accessible record of Quichua, which facilitates the translations of the novel. In this work, I will compare some passages of the 1934 and 1960 versions, to verify how they contributed to strengthen the image of the Indian in the work, as well as the ideological commitment of the author.

**Keywords:** Jorge Icaza, *Huasiungo*, indigenismo, reformulation

*Huasiungo*, de Jorge Icaza, es una de las novelas ecuatorianas más reconocidas en el mundo, y una de las principales representantes de la corriente indigenista en el país y en la región. Icaza se planteó la escritura de esta novela como protesta ante la realidad injusta que vivían los indígenas huasiungueros, y a los maltratos de los latifundistas, la iglesia y los mestizos. Utilizó varias estrategias para que la identidad de los dominados adquiriera fuerza dentro de su obra, entre estas la inclusión de palabras en quichua, y la descripción detallada de lugares y costumbres indígenas.

Icaza publicó *Huasiungo*, su primera novela, en 1934; sin embargo, la revisó dos veces: en 1953 y en 1960. La versión de 1934 fue publicada por Editorial Nacional, en Quito, mientras que las revisiones fueron publicadas por editorial Losada, en Buenos Aires. Si bien las tres versiones cuentan la misma historia, la prosa presenta algunas diferencias. La versión de 1953 es una revisión de la primera edición, y, aunque se evidencian ciertos cambios, estos no son sustanciales. Sin embargo, para la tercera versión, la de 1960, el autor hizo varias reformulaciones, como la inclusión de numerosos diálogos en lugar de narraciones, cambios en el registro del quichua de los indígenas y mestizos, incorporación de descripciones detalladas, entre otras modificaciones. La intención, según el autor, era facilitar las traducciones de la novela y la recepción internacional, pues Icaza notó que su obra había adquirido un giro internacional imprevisto cuando escribió la primera versión. Asimismo, estas reformulaciones

se enfocan en la necesidad de replantear la imagen del indígena que se presentaba en la primera versión y *latinoamericanizarla*, y también se deben a una evolución en la técnica narrativa del autor, que corrigió varios errores que constaban en su primera versión.

En este trabajo, revisaré algunas de las razones que llevaron a Icaza a reformular la prosa de su novela más famosa y exploraré algunas de estas reformulaciones mediante una comparación de algunos pasajes de las versiones de 1934 y de 1960. Me basaré en estas dos versiones, pues la de 1953, si bien registra cambios, no lo hace de manera tan evidente como la versión de 1960.<sup>1</sup>

## Jorge Icaza y su relación con el indigenismo

Antes de analizar las versiones de *Huasipungo*, haré algunas puntualizaciones acerca del autor y cómo se estableció su relación con el mundo indígena y la literatura indigenista. Jorge Icaza nació en Quito, en 1906. A los seis años, debido a la muerte de su padre, vivió en el latifundio de su tío,<sup>2</sup> en Chimborazo, y esto le sirvió como un primer acercamiento al mundo indígena y al maltrato que sufrían los indios por parte de los terratenientes. En una entrevista a Enrique Ojeda, Icaza afirma: «Ese tío, don Enrique Coronel, que era hermano de mi madre, siempre ha salido en mis novelas. En esas haciendas vi la tragedia del indio».<sup>3</sup> Esta tragedia de la que habla Icaza es la dominación a la que se sometía a los indígenas huasipungueros, que eran considerados propiedad de los terratenientes. En el texto «Jorge Icaza: el indigenismo ecuatoriano», Antonio Sacoto se refiere a la situación de indio en las primeras décadas del siglo XX:

40

1 Ross Larson indica, sobre la primera revisión de *Huasipungo*, que, en esta, el autor «se contuvo un poco para no perjudicar su arte», quizá por esto la versión cuenta con cambios, aunque importantes, menos evidentes que los de la versión de 1960. Larson añade, además, que «no todos los cambios de la primera versión pueden considerarse como mejoras». «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza». Revista *Hispanoamericana* (1965): 212.

2 En la entrevista a Icaza registrada en el texto de Enrique Ojeda, el autor comenta que pasó tres años en la hacienda. Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 107. Sin embargo, en una de las cartas enviadas a Bernard Dulsey (del 19 de diciembre de 1966) afirma que vivió ahí de los seis a los siete años. «Icaza sobre Icaza». *The Modern Language Journal* 54, no. 4 (abril, 1970): 233-245. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/323094>

3 Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 107.

El indio era propiedad del huasipungo, carecía de toda libertad y ni siquiera era dueño de su honor, de ahí que los latifundistas y sus hijos creían que había que poseer a las indias por fuerza y por derecho. Al indio se le había degradado, estropeado y humillado al punto que apenas podía éste levantar los ojos al patrón, apenas podía balbucir unas palabras incoherentes entre el quechua vernáculo y el español aprendido en medias frases. Era insolente si se permitía hablar claro. Atrevido si se permitía razonar. Peligroso si era diligente. Tal era la triste y macabra realidad del indio ecuatoriano en los años diez.<sup>4</sup>

El indígena había sido relegado desde la época de la Colonia, por lo tanto, le era imposible rebelarse contra el *statu quo* que lo ubicaba varios peldaños más abajo de la escala social en relación con el terrateniente. El indígena no solo era pisoteado por los latifundistas sino también por la Iglesia (que era una de las mayores terratenientes), por el poder político y económico, e incluso por los mestizos, los cholos, que renegaban de su ascendencia. En este contexto surge la obra de Icaza.

Si bien para Icaza la experiencia de su niñez es determinante, explica que su relación con el mundo indígena fue constante durante su vida, y por eso está plasmada en todos sus libros:

Luego en mi juventud y en mi vida en general he visto y he conversado con indios de toda especie una vez que vivo en un país de enorme población indígena. En tal virtud mi conocimiento no es de mero observador que hace un estudio en determinado tiempo, es el convivir diario con indios en la ciudad, en el campo, en el servicio doméstico, etc. etc. En una palabra, es un conocimiento existencial por el medio en que me he desarrollado y por las raíces culturales y sanguíneas que han nutrido mi personalidad. [...] Usted me pide un párrafo sobre el período de la vida en el cual conviví con los indios. Tendría... que hacerle toda mi biografía, por las razones que dejo anotadas. Además, en mis libros se refleja cuanto he visto y cuanto puedo

---

4 Antonio Sacoto, «Jorge Icaza: El indigenismo ecuatoriano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33 (1991): 253-259. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

decir por ese conglomerado humano de mi país y de Hispanoamérica.<sup>5</sup>

Como vemos, y como lo repetirá varias veces el autor, lo indígena para él es constituyente de su propia realidad, pues es algo que, como mestizo, lleva en la sangre.

Las primeras obras de Icaza corresponden al teatro y, antes de escribir *Huasipungo*, había publicado el libro de cuentos *Barro de la Sierra* (1933); sin embargo, con su primera novela se dio a conocer nacional e internacionalmente. Esta obra fue publicada en 1934, y en ella, Icaza, al igual que otros integrantes de la generación del 30, denuncia el sufrimiento de los más desfavorecidos, en su caso, los indígenas. La obra de Icaza se enmarca dentro del realismo social, concretamente en la vertiente del indigenismo. Agustín Cueva expresa el sentido de esta vertiente:

El indigenismo ecuatoriano produjo fundamentalmente una literatura del en sí indígena, que no de su para sí; su principal propósito fue, en síntesis, el de plasmar la ubicación y condición del indio dentro de determinada estructura social.<sup>6</sup>

42

Cueva también anota que este grupo de escritores cumplió una «tarea histórica» al dar voz a aquellos que no la tenían. Por esto, los representantes del realismo social de la generación del 30 dan protagonismo dentro de sus obras a aquellos que se encuentran en la base de la pirámide social: el indio, el negro, el montuvio, el obrero... No obstante, Cueva también señala que esta literatura

es parte integrante e integradora de un proyecto global de creación de una cultura nacional y popular, hasta entonces inexistente en razón del propio carácter oligárquico y dependiente de la sociedad ecuatoriana. De ahí que esa literatura no solo recupere lo indio y lo montuvio, sino prácticamente todos los elementos de nuestro disperso ser popular. El mismo indigenismo no

---

5 Esta carta corresponde al 19 de diciembre de 1966. Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 233.

6 Agustín Cueva, «En pos de la historicidad perdida (Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7/8 (1978): 23-28.

se limita, por eso, al estricto problema del grupo étnico al que parece referirse con exclusividad.<sup>7</sup>

En esta misma línea se enmarca también Teodosio Fernández, quien anota que, en relación con *Huasipungo*, a la hora de medir su alcance revolucionario no pueden olvidarse las circunstancias en que se escribió y publicó, pues tanto en su nacimiento como en su desarrollo el indigenismo obedeció a conflictos políticos y sociales de signo diverso, en los que el indio apenas desempeñó un papel de comparsa.<sup>8</sup>

Tanto en el texto de Cueva como en el de Fernández, podemos ver cómo, si bien es importante la denuncia que Icaza hace de la situación del oprimido, esta no es la única razón. Los indígenas representan, en el caso de Icaza (como luego lo será el cholo), al grupo en el que recae todo el peso del imperialismo y del liberalismo. Sobre ellos se abaten todas las desigualdades generadas por una sociedad feudalista-capitalista y racista-clasista. Los indígenas no representan solo una raza considerada menor, sino una clase explotada. Como asegura Renán Flores Jaramillo, el héroe de Icaza es «el hombre-masa, el símbolo de una clases social».<sup>9</sup>

Sin embargo, es importante anotar que, si bien la obra de Icaza está encaminada a dar esta voz al que no la tiene, el mayor enfoque está en la denuncia hacia las injusticias de los poderosos. Por esto, siempre está presente en sus obras el «patrón, su mercé», quien, junto con la iglesia y el poder político, conforma una «trilogía del mal y de la explotación». El terrateniente, el cura y el teniente político son quienes pisotean al indio, le quitan la voz y lo animalizan. En la mitad se encuentra el cholo, que también agrade al indio, por querer hacerse un lugar en los grupos de poder que lo ignoran, y por renegar de su ascendencia indígena.

Bernard Dulsey, quien tradujo la última versión de *Huasipungo*

---

7 Agustín Cueva, «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960», *Revista Iberoamericana* vol. LIV, no. 144-145 (Julio-Diciembre 1988): 629-647.

8 Teodosio Fernández, «Introducción», en *Huasipungo*, de Jorge Icaza (España: Cátedra, 2003) 35.

9 Renán Flores Jaramillo, *Jorge Icaza: una visión profunda y universal del Ecuador* (Quito: Editorial Universitaria, 1979), 79.

al inglés<sup>10</sup> y estudió la obra de Icaza, menciona que en una entrevista personal el autor le confesó que su intención al escribir *Huasipungo* era que «con su protesta tremenda, contribuya —pequeño aporte sentimental de la literatura en las masas— a redimir al huasipunguero. A hacerle conocer en su dolor, en su soledad, en su desesperanza». <sup>11</sup> Aquí podemos ver cómo la novela de Icaza pretende ser un retrato descarnado de la situación del indio, que lo quiere mostrar en sus facetas naturales, no como «un buen salvaje». Dulsey, Manuel Corrales y Anthony Vetrano<sup>12</sup> coinciden en que este retrato descarnado cuenta, incluso con rasgos naturalistas, pues «pone de relieve el lado sórdido de la realidad»,<sup>13</sup> en «un escenario descrito al modo naturalista, donde lo grotesco y miserable ocupa el puesto más importante». <sup>14</sup>

Esta primera novela dio a Icaza fama internacional: la obra fue rápidamente traducida a otras lenguas; ganó el primer premio a la Novela Latinoamericana, de la *Revista América*, de Buenos Aires; el autor fue invitado a congresos donde se lo presentó como «defensor de los indios»; empezó a formar parte de los autores canónicos del realismo social en América Latina; puso a la literatura ecuatoriana en la mira de los mercados internacionales... Sin embargo, esta inusitada fama de la novela también generó en el autor la necesidad de revisarla para otorgarle nuevos matices, no solo en relación con lo ideológico sino también con lo literario. A continuación, analizaré los motivos que llevaron a Icaza a revisar y ampliar *Huasipungo*, hasta convertirla en la novela que actualmente conocemos.

44

### Las revisiones de *Huasipungo*

Como expliqué, la novela *Huasipungo* fue revisada dos veces por Jorge Icaza, en 1953 y en 1960. Este tipo de revisiones son conocidas en la tradición filológica como variantes de autor. Javier Lluch-Prats define a estas de la siguiente manera:

---

<sup>10</sup> Esta traducción, titulada *The Villagers*, fue publicada en 1964 por Southern Illinois University Press. Illinois University Press.

<sup>11</sup> Bernard Dulsey, «Jorge Icaza and His Ecuador». *Hispania* 4, no. 1 (1961): 99-102.

<sup>12</sup> Anthony Vetrano, «La problemática psico-social y correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza» (Miami: Ediciones Universal, 1974), 143.

<sup>13</sup> Bernard Dulsey, «¿El arte por el arte?», en *Literatura icaciana* (Quito: Su Librería, 1977), 50.

<sup>14</sup> Manuel Corrales, «Jorge Icaza: frontera del relato indigenista» (Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974), 26.

Cuántas modificaciones presenta un texto realizadas por su creador constituyen variantes de autor, denominación consensuada entre filólogos para cuantos cambios reflejan la voluntad compositiva del escritor, su admisión consciente de variantes deliberadamente introducidas para modificar el texto, en la expresión o en el contenido.<sup>15</sup>

Larson comenta que el método que usaba Icaza para revisar sus textos consistía en «revisar, al principio, era escudriñar infatigablemente el texto, cambiar una palabra aquí, tachar una frase allí».<sup>16</sup> De esta manera, el autor logró que su texto se modificara sustancialmente entre las distintas variantes.

Según la crítica genética, estas variantes constituyen reescrituras. Sobre estas, Elida Lois anota lo siguiente:

En los estudios genéticos, la «reescritura» se define como la actividad escritural que vuelve sobre lo ya escrito (ya se trate de palabras, frases, párrafos, capítulos o textos enteros) para reformularlo. Así, la reescritura se ofrece como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas: reemplazos verticales o lineales –al correr de la pluma–, desplazamientos, expansiones, yuxtaposiciones, interpolaciones, reducciones, supresiones, interrupciones –momentáneas o permanentes–, conexiones, desgajamientos, intersecciones, etc. En cuanto a la consignación de alternativas posibles, representan planteamientos de sustitución no consumados.<sup>17</sup>

45

Almuth Grésillon define a la reescritura como «toda operación escritural que vuelve sobre lo ya escrito: palabras, frases, párrafos,

---

15 Javier Lluch-Prats, «Las variantes de autor en el proceso genético editorial del texto literario contemporáneo». *Lapurdum* 13 (febrero 2009): 233-244.

16 Larson, «La evolución textual de Huasipungo de Jorge Icaza», 234.

17 Elida Lois, «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método», *Creneida* 2 (2014): 57-78.



capítulos o textos enteros».18 Como percibimos en el comentario de Icaza a Larson, y como veremos más adelante, el proceso que llevó a cabo Icaza con *Huasipungo* fue de reescritura. Él tomó como pretexto la versión de 1934 y la reformuló hasta convertirla en un nuevo texto, como es la versión de 1960, en palabras de Lois, se trata de una «variación édita», pues estas escrituras «conocen una etapa editorial».19

Fueron varios los motivos que impulsaron al autor a hacer estas revisiones y reformular la prosa. En varias ocasiones, Icaza menciona estas razones: facilitar las traducciones, corregir errores, modernizar el texto, dar una presencia más universal a la novela, y también por una suerte de compromiso ideológico con el indio ecuatoriano y los explotados de América.

En los registros de entrevistas y textos en los que Icaza habla sobre las revisiones de su novela,20 se destaca como una de las principales razones la necesidad de facilitar las traducciones. Icaza no había planeado que su libro tuviera tanta repercusión internacional, pues lo había planteado como una denuncia destinada a concienciar a la sociedad ecuatoriana acerca de la situación de los oprimidos (en este caso el indio) y la explotación a la que lo sometían los poderosos. En 1965, Icaza manifiesta a Larson lo siguiente:

Hice la revisión de la novela llevado de un deseo de darle mayor claridad para el mundo internacional. Al escribir la novela no creí que ella pudiera tomar un vuelo hacia todas las latitudes del mundo. Mi afán era regional —que sirviera de mensaje y emoción a las gentes de mi pueblo para la resolución de sus problemas. Pero la dificultad de las traducciones en los giros y en las palabras se hacía cada vez más infranqueable. En tal virtud me vi, casi obligado, a la revisión.21

Obviamente, la principal dificultad tenía que ver con el regis-

18 Almath Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire des manuscrits modernes* (París: Presses Universitaires de France, 1994).

19 Lois, «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método», 73.

20 Aquí me basaré, sobre todo, en los textos de Larson («La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 1965) y Dulsey («Icaza and his Ecuador», 1961; «Icaza sobre Icaza», 1970), pues constituyen testimonios de primera mano sobre las razones que llevaron a Icaza a revisar su novela.

21 Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 210.

tro del quichua usado en la novela, pues se trataba de un registro bastante críptico para quienes no estuvieran familiarizados con el habla de los indígenas de la Sierra. Como veremos más adelante, esta es una de las principales reformulaciones que hace Icaza al revisar la novela, especialmente en la versión de 1960.

Larson hace un recuento muy meticuloso de las dos revisiones de *Huasipungo*. Él manifiesta que estas revisiones «revelan un cambio gradual en el concepto que tiene Icaza sobre el indio del Ecuador y sirven para ilustrar su creciente preocupación por la forma literaria». <sup>22</sup> Esta forma literaria también es muy importante. Tomemos en cuenta que la primera versión de *Huasipungo* fue escrita en 1934 y se trataba de la primera novela del autor; mientras que la última versión corresponde a 1960, cuando Icaza ya había publicado varias novelas, y luego de haber escrito *El chulla Romero y Flores* (1958), que, para muchos, es la obra icaciana cumbre. Esto da cuenta de que, para 1960, Icaza era literariamente más maduro y su técnica era más depurada que la de 1934. Larson manifiesta que «el desarrollo artístico de Icaza es evidente en el estilo sutil y labrado de la última versión». <sup>23</sup>

En una carta dirigida a Bernard Dulsey, el 12 de agosto de 1965, Icaza comenta la importancia de revisar su obra para darle un mayor efecto social:

Creí entonces, a pesar de que *Huasipungo* había recorrido gran parte de su trayectoria, que era necesario escuchar el clamor de quienes pedían mayor efectividad emocional en el argumento. Para ello solo era necesario ampliar ciertas escenas, dar mayor claridad a ciertos párrafos, y suprimir una que otra frase de factura barroca, sin alterar en la más mínima parte la esencia y la fuerza de impacto de rebeldía humana y de transformación social. Así pues, guiado por una especie de ética profesional —sin pensar en la crítica de los eruditos, ni en el afán de los literatos más capaces de intuir la verdad de la obra— resolví ampliar y darle mayor claridad a *Huasipungo*, en beneficio popular y de las nuevas generaciones. <sup>24</sup>

<sup>22</sup> Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 209.

<sup>23</sup> Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 215.

<sup>24</sup> Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 242.

Larson, en su recuento de las revisiones, menciona que esta modernización de ciertos pasajes de la novela fue importante, pues se actualizaron algunos episodios, como el hecho de que los Pereira salieran de Quito ya no en las mulas de la primera versión sino en el moderno ferrocarril, o una nueva escala de precios determinada por la inflación.<sup>25</sup> Si bien estos cambios pueden parecer superfluos, son una clara manifestación de la intención de Icaza de dar más vigencia a su obra.<sup>26</sup>

Por último, la revisión también estuvo guiada por un compromiso ideológico del autor. En los aspectos que hemos revisado, como la actualización, la corrección de errores y universalización de la obra, subyace también este compromiso ideológico. En primer lugar, Icaza se dio cuenta de que la situación del indio ecuatoriano era similar a la que vivían otros explotados del mundo, como le manifiesta a Dulsey en una carta del 14 de julio de 1962: «El aliento de su sinceridad [de la novela] halló dolores comunes en todas las latitudes, injusticias sociales en todas las moradas del hombre, esperanzas urgentes en todas las playas».<sup>27</sup> De ahí también la necesidad de mejorar el registro del quichua, pues era necesario facilitar la comprensión de la obra en un campo internacional.

48

Asimismo, dentro de este compromiso ideológico, también moldeó de una mejor manera a los personajes. Por un lado, «dotó a sus indios de pensamientos y pasiones elementales que les dieran alguna condición humana» y, por otro, «multiplicó los detalles destinados a perfilar la degradada psicología burguesa del gamonal y de su familia».<sup>28</sup> Esto se logró, por ejemplo, al incluir varios soliloquios o al cambiar ciertos pasajes narrativos por diálogos. Renaud Richard indica que «el enfoque clasista o la <terminología marxista> de 1934 evoluciona hacia una expresión que se refiere más a la realidad hispanoamericana» y que la última revisión «patentiza la presencia de un sinnúmero de retoques y añadidos, muchos de los cuales inician o

---

25 Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 220.

26 Al respecto, en la citada carta a Dulsey, del 12 de agosto de 1965, el autor indica lo siguiente: «Pero el fenómeno de *Huasipungo* hay que tomarle [...], con su nueva modalidad de cambios y de impactos en el desenvolvimiento social de mi país —reforma agraria a base de la devolución del huasipungo al indio, etc.— y de algunos países hispanoamericanos». Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 242.

27 Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 241.

28 Fernández, «Introducción», 52.

profundizan el aspecto psicosociológico de estos personajes».<sup>29</sup>

Como se menciona, estos aspectos psicológicos no solo se acentúan en el indio, sino también en otros personajes como el terrateniente Pereira, el cura, el teniente político o el mayordomo Policarpio. En este último caso, y en especial en el caso de cholos al servicio de los poderosos, el registro lingüístico también cambia: se acerca más hacia el de los grupos dominantes y se aleja del registro del indio. En el siguiente apartado, revisaré cómo estas razones que llevaron a Icaza a reformular la prosa de *Huasipungo* se evidencian en la versión de 1960.

## Los cambios entre la versión de 1934 y la de 1960

Larson analiza las dos revisiones de *Huasipungo*, pero, para este trabajo, solo tomaré en cuenta la segunda, de 1960, en relación con la primera edición de 1934. Este autor señala que esta última revisión amplía la novela en un veinte por ciento, y que la estructura original de 1934 ha sido modificada mediante la introducción de nuevas divisiones entre capítulos y cambios como omisiones, añadidos o revisión de ciertos episodios.<sup>30</sup>

Para ilustrar las razones de Icaza que mencioné en el apartado anterior, compararé algunos episodios de ambas versiones. Veamos el siguiente:

Desde el montón de silencio y tinieblas que era la noche sacó la cabeza un grito:

—Dañuuuu... Gaciendaaaa.

Voces que bajaban dando tumbos desde la loma, despertando el paisaje dormido.

A pesar del esfuerzo, la cojera le impidió al Andrés acudir a tiempo. Se le hizo tan difícil sacar esos animales que se ocultaban en el menor pliegue de la noche; su herida, recién cicatrizada, se le abrió. La curiosidad que imprimía en el valle aquel match de gritos despertó a don Alfonso, el cual, tomando la arrogancia de los generales en campaña, se echó a los hombros un

Una noche, debía ser muy tarde, los indios de los huasipungos de la loma más próxima oyeron un tropel de pezuñas que pasaba hacia el bajío. Era el ganado de la misma hacienda que, al romper la cerca de la talanquera, se había desbordado en busca de un atracón de hojas de maíz.

Surgieron entonces del silencio y de las tinieblas largos y escalofriantes gritos:

—Dañuuu...

—¡Dañuuu jaciendaaa!

—¡Dañuuu de ganaduuu!

—¡En sementera grandee!

—¡Dañuuu jaciendaaa!

—Dañuuu...

<sup>29</sup> Citado en Olga Caro, «Las traducciones de las obras de Jorge Icaza al francés», *Kípus* 4 (1995): 115-123.

<sup>30</sup> Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 213.

poncho y salió al corredor. Hizo levantar a toda la servidumbre de la casa y ordenó en ayuda de los chacracamas. Mañana será día de castigo (33).

En tumbos de escalofrío y puñalada rodaban sin cesar las voces tras el ganado. Llegaban desde la loma, desde el cerro chico, desde todos los rincones.

Andrés Chiliquinga, enloquecido ante el anuncio, se tiró entre los surcos. Su cojera la impedía correr, le ataba a la desconfianza, al temor.

—Caraju... Caraju... —repetía para exaltar su cólera y para amortiguar el dolor de su invalidez.

Larga y desesperada fue su lucha —arrastrándose unas veces, saltando otras, esquivando como un harapo nervioso su cuerpo de las ciegas embestidas, ayudándose con palos, con piedras, con puñados de tierra, con gritos, con juramentos, con maldiciones, con amenazas— para echar al ganado esparcido por la sementera.

Aquel escándalo extraño despertó a don Alfonso que, con la arrogancia y el heroísmo de un general en campaña, se echó un poncho sobre los hombros y salió al corredor a medio vestirse.

—¿Qué pasa? —interrogaron desde el lecho la hija y la esposa.

—Nada. Alguna tontería. Ustedes no se levanten. Yo iré donde sea... Yo...

Una vez en acción, despertó a la servidumbre y al enterarse de lo que ocurría ordenó la movilización de toda la gente de la hacienda en ayuda de los chacracamas, en ayuda de Andrés Chiliquinga.

—El cojo ha de estar sin poder moverse. Pendejada. Yo decía que es pendejada (64-65).

En este episodio, vemos que existe una notable ampliación de la prosa. En primer lugar, es importante considerar que el autor otorga voz a los indios al ampliar sus voces de alarma ante el tropel. Ya no se trata de una voz lejana, difuminada, sino de voces que se multiplican y acentúan la tragedia del episodio. Asimismo, da voz a Andrés Chiliquinga. Aunque solo le otorga una línea, esta aumenta el dramatismo de la situación. Vemos al indio desesperado ante su incapacidad física, que le impide solucionar la tragedia. En el caso de la voz que otorga a Alfonso Pereira, se evidencia el desprecio que este siente

hacia los indios, en este caso Andrés Chiliquinga, a quien se refiere como *el cojo*. Vemos también cómo la narración se amplía gracias a explicaciones y descripciones. En la versión de 1934 no queda clara la situación y no entendemos qué sucede con Andrés y con el ganado. En la versión de 1960 es muy claro lo que acontece, y entendemos la angustia y la desesperación de Andrés. La ampliación, entonces, aumenta el dramatismo del episodio y lo explica para que el lector entienda la magnitud de la tragedia.

En la siguiente escena, podemos encontrar otros cambios sustanciales efectuados por Icaza:

Terminado el segundo azafate la comisión se sintió con fuerzas y valor suficientes para entrevistarse con el señor cura Lomas, que en ese momento se paseaba por el pretil de la iglesia desvencijada, har-tándose de paz pueblerina de la que está repleta la plaza.

Los indios se acercan a la santa figura con la precaución humilde de los perros que en otras ocasiones fueron expulsados a palos.

—Ave María, taiticú.

—Por siempre alabado... ¡Ah! ¿Ya viene a arreglar lo del priestazgo?

—Sí, taiticú.

El Cabascango, con el sombrero en la mano y adelantándose del grupo, se atreve a suplicar:

—Taiticú, rebaja pes un puquitu siquiera di la misa. Caru está pes. Aura ca yu ca, pubre taiticú. De dundi para sacando. Juera su mercé, hay qui ver pur guaruapu tan, chisguasguas tan pur chamisa tan, pur tudor pes, taiticú. Vaquita ca sulo setenta socres dio compadre.

—¿Y no podrás pedir un suplido al patrón?

—Aura ca dibiendo miso estoy pes, y lu pite qui dío ca para guarapu miso está faltando.

—¿Y esas lindas gallinas que tienes? In-dio rico eres.

—¿Ricuuú?

—Jajajay... Ricu ha dicho taiticú... —

Al terminar el tercer azafate de guarapo, Tancredo Gualacoto y sus amigos se sintieron con valor suficiente para encarar al sotanudo, para pedirle, para exigirle. La entrevista se realizó en el pretil de la iglesia, donde el santo sacerdote tenía por costumbre pasearse después del almuerzo —remedio para una buena digestión—.

Con temor primitivo, solapadamente —como quien se acerca a una fiera para devorarla o para ser cazado por ella— la tropa de huasipungueros se acercó al religioso:

—Ave María, taiticu.

—Por siempre alabado... ¿Qué quieren?

—Taiticu.

Gualacoto, con el sombrero en la mano, la vista baja, se adelantó del grupo y, luego con una pausa de duda y angustia que le obligaba a mover la cabeza como un idiota, murmuró:

—Taiticu. Su mercé, boniticu.

—Habla. Di. ¡Dios te escucha!

Ante el nombre de "Taita Dios poderoso", el sacerdote futuro sintió que su corazón se le apretaba en la garganta.

—Un puquitú siquiera rebaje su merce.

—¿Eh?

—Un puquitu el valur de la misa.

—¿De la santa misa?

—Caru está pes. Yu pubre ca. Taiticu, boniticu. De dónde para sacar. Pagar a su mercé, comprar guarapu, chiguaguas chamiza. Pur vaquita y pur gashinita ca, sulu

comenta el coro de indios como coro de opereta.

—Entonces búscate otra forma. Cómo puedes imaginarte que en una cosa tan sonada la Virgen va a contentar con una misa de ese precio. ¡No, de ninguna manera! ¡Andá a buscarte en cualquier forma! (65-66).

setenta sucres diú el compadre.

—Oh. Puedes pedir un suplido al patrón.

—Cómo nu, pes. Lo pite que diú para guarapu mismo está faltandu.

—Indio rico eres. Eso lo sabe todo el mundo.

—¿Ricu? ¿Qué es pes?

—Entonces tienes que buscar en otra forma.

—Uuu... —murmuraron a media voz Gualacoto y sus amigos con desilusión y despecho que molestó un poco al fraile.

—¿Cómo puedes imaginarte, y cómo pueden imaginarse ustedes también, cómplices de pendejadas, que en una cosa tan grande, de tanta devoción, la Virgen se va a contentar con una misa de a perro? ¡No! ¡Imposible! ¡De ninguna manera! (130-131).

52

En esta escena, encontramos algunas cuestiones. En primer lugar, vemos cómo el protagonista cambia: Juancho Cabascango (1934) se transforma en Tancredo Gualacoto (1960). Este es un cambio sin mayor sustancia, incluso Larson señala que Icaza cambia el nombre aquí pero no más adelante. Una omisión importante, en cambio, es la del apellido del cura en la versión de 1960. En la de 1934 se refiere a él como «el cura Lomas», mientras que en la última versión se refiere a él como «el sotanudo». Esto es interesante, porque, mientras en otros episodios Icaza da nombres y apellidos a indios que nos los tenían en la primera versión, precisamente para darles individualidad, elimina el nombre del cura, para convertirlo en un personaje prototípico.<sup>31</sup> Además, se permite ironizar acerca de la figura del cura cuando este ya no se pasea por el pretil para hartarse de la paz de la plaza, sino como un remedio para su buena digestión.

Al igual que en el ejemplo anterior, vemos que la conversación se vuelve más dinámica. Esto se debe también al cambio del registro del quichua. Si bien se mantienen las palabras y algunos rasgos sintácticos del habla de los indios, este registro es menos críptico. Otro

---

31 Corrales manifiesta que los personajes de Icaza aparecen «tipificados» y que el cura es un caso de «máxima tipificación», pues «por no tener rasgos individualizantes no tiene ni siquiera nombre ni apellido». Corrales, «Jorge Icaza...», 31.

cambio importante es la inclusión de paréntesis, que es un rasgo muy propio de Icaza.<sup>32</sup> Estos contribuyen a explicar con más claridad los temas y también, como en el caso citado del cura, a ironizar.

Por último, vemos cómo en el diálogo, el personaje del cura es mucho más tosco que en la primera versión, y, así mismo, el personaje del indio muestra más seguridad (tal vez porque en la primera versión tomaron solo dos azafates de guarapo, mientras en la última fueron tres). Incluso, Icaza, al referirse a la llegada de los indios donde el cura, los ilustra de una manera distinta. En la versión de 1934, «Los indios se acercan a la santa figura con la precaución humilde de los perros que en otras ocasiones fueron expulsados a palos», mientras que, en la versión de 1960, «Con temor primitivo, solapadamente — como quien se acerca a una fiera para devorarla o para ser cazado por ella— la tropa de huasipungueros se acercó al religioso». En el primer caso, se trata de criaturas temerosas que se acercan a una figura venerable, pero en el segundo caso estas figuras se convierten en una tropa capaz de devorar a una fiera; vemos una clara transformación de los personajes.

En el caso de los cholos, como el mayordomo Policarpio, Icaza varía su registro para acercarlos al de los blancos y lo aleja del de los indios. Veamos este ejemplo:

—Bien'echito, por shuguas, por comerse la mortecina; el longo José Rafael tan está dando botes en la choza. Por no saber oír (96).

—Bien hecho, carajo. Por shugas. Por pendejos. Por animales. ¿Acaso no sé? Comerse la mortecina que el patrón mandó a enterrar. Castigo de Taita Dios. El indio José Risco también está dando botes en la choza... Y la longa Manuela. Antes ellos avisaron pronto. Hasta para ver a la curandera, pes. ¿Y ahora qué haremos? (174).

Aquí podemos observar cómo el registro de Policarpio cambia. Se reemplaza, por ejemplo, la apócope «tan» por la palabra «también». Asimismo, se amplía la explicación del mayordomo, lo que le otorga más poder.

En el siguiente ejemplo, observamos cómo también ocurre este cambio de registro cuando Policarpio conversa con su patrón,

32 Fernández manifiesta que los paréntesis se «multiplicaron para puntualizar y enriquecer el relato de los hechos y la pintura de espacios exteriores e interiores, unos y otros opresivos, cerrados, asfixiantes». Fernández, «Introducción», 52.



## Pereira:

El amo y el mayordomo, caballeros en sus mulas, iban por el camino que conduce a la ciudad discurriendo acerca de las próximas siembras.

—Ya me has oído. A mi regreso tengo que encontrar todas las laderas perfectamente aradas.

—Pero yuntas no entran pes en ladera, patrón.

—Sí, ya lo sé; el terreno es fuerte y la pendiente es dura. Hay que meter indios con barras y hacerles cavar lo más hondo que se pueda.

—Y aura lo que tengo tan necesidad de los indios para ir a limpiar el cauce del río.

—Ir a pasar el tiempo nomás es eso. Se hará más tarde. Después de la siembra.

—Y si se atora ca...

—Ya te he dicho, se hará después. Yo me demoraré en la ciudad unos quince días arreglando en el Ministerio la cuestión de los ingenieros. A mi vuelta espero hallar todas las laderas aradas.

—Oyé, patrón. Mejor no sería aprovechar el terreno del valle nomás.

Y cuando tenía necesidad de ir a la capital —proyectos, contratos, firmas, herramientas, dinero, plazos, técnicos— recomendaba a Policarpio:

—A mi regreso tengo que encontrar todas las laderas aradas y sembradas.

—Las yuntas no entran en esa inclinación del terreno, pes.

—Ya sé. Rodarían los pobres animales en esa pendiente. Para eso son los indios. Con barras, con picas.

—¿Indios en toditico eso?

—¡Claro!

—Pero la semana que viene no ha de ser posible, patrón.

—¿Por qué?

—Tengo que ir a limpiar el cauce del río. Yo en persona, pes. Lo menos veinte ruinas...

—Más tarde.

—Imposible. ¿Y si se atora? Peligroso es.

—¡Oh!

—No hay que jugar con las cosas de Taita Dios.

—¡Carajo! Eso se hará después, he dicho.

—Bueno, pes.

—Yo me demoraré en la ciudad unos quince días. Tengo que arreglar en el Ministerio la cuestión de los ingenieros para el camino.

—Así he oído, patrón, la cosa parece que está bien adelantada en el pueblo.

—Ojalá.

—En cuanto a los sembrados que su mercé dice... Sería mejor aprovechar el terreno del valle, pes.

En este diálogo, vemos cómo no solo cambia el registro del habla de Policarpio, sino también se modifica su grado de participación en la conversación. En la versión de 1934, Policarpio apenas tiene opiniones, es sumiso; mientras que en la versión de 1960 su voz es más fuerte, opina sobre la situación en el pueblo, invoca a Dios como argumento y se enfrenta con el patrón. El patrón, en

cambio, se muestra más confidente en la versión de 1960; su autoridad no disminuye, pero el trato a Policarpio evidencia más confianza y cercanía con este.

Otro rasgo que relieves Larson, y que contribuye a visibilizar más a los indios dentro de la novela, tiene que ver con la inclusión de pasajes en los que se revelan los pensamientos de estos, al igual que sus características físicas: «Ahora se permiten que los indios piensen; antes se les retrataba tan incapaces de pensar como lo son de organizar su resistencia. [...] Aquí tenemos uno de los medios que Icaza emplea para establecer su nueva opinión de que los indios también son gente».33 Esto se evidencia, por ejemplo, en las protestas de los indios para solicitar los socorros a don Alfonso, o en el episodio final:

Aplastado por la desesperación el Chiliquinga lanza un carajo, coge al guagua bajo el brazo, abre la puerta y murmura:

—Salgan maricones.

Y poniéndose en el umbral de la puerta, cerrando los ojos, apretando al hijo bajo el sobaco, con grito que se clava más hondo que las balas:

—¡Carajuuuu... Ñucanctic huasipungo!

Corre ladera abajo, corre con desesperación del que quiere morder el ladrillo de las ametralladoras; tras él van todos llevando el grito:

—¡Ñucanctic huasipungo!

Todo enmudece, hasta la choza ha terminado de arder. El sol se asfixia entre tanto algodón empapado en la sangre de los charcos.

Sobre la protesta amordazada, la bandera patria del glorioso batallón con ondulaciones de carcajada sarcástica.

¿Y después?... Los señores gringos.

Entre los despojos de la dominación entre las chozas deshechas, entre el motón de carne tibia aún, surgió la sementera de brazos flacos, como espigas de cebada, que al dejarse mecer por los vientos helados de los páramos de América, murmura, poniendo a la burguesía los pelos de pun-

Andrés retiró precipitadamente las tran- cas, agarró al hijo bajo el brazo —como un fardo querido— y abrió la puerta.

—¡Salgan, caraju! ¡Maricones!

El viento de la tarde refrescó la cara del indio. Sus ojos pudieron ver por breves momentos de nuevo la vida, sentirla como algo... «Qué caraju», se dijo. Apretó al muchacho bajo el sobaco, avanzó hacia afuera, trató de maldecir y gritó, con grito que fue a clavarse en lo más duro de las balas:

—¡Ñucanctic huasipungooo!

Luego se lanzó hacia adelante con ansia por ahogar la estúpida voz de los fusiles. En coro con los suyos que les sintió tras él, repitió:

—¡Ñucanctic huasipungo, caraju!

De pronto, como un rayo, todo enmudeció para él, para ellos. Pronto, también, la choza terminó de arder. El sol se hundió definitivamente. Sobre el silencio, sobre la protesta amordazada, la bandera patria del glorioso batallón flameó con ondulaciones de carcajada sarcástica. ¿Y después? Los señores gringos.

Al amanecer, entre las chozas deshechas, entre los escombros, entre los cadáveres tibios aún, surgieron como en los sueños, sementera de brazos flacos como

33 Larson, «La evolución textual de Huasipungo de Jorge Icaza», 216.

ta, con voz ululante de taladro:

- ¡Ñucanchic huasipungo!
- ¡Ñucanchic huasipungo! (121).

espigas de cebada que al dejarse acariciar por los vientos helados de los páramos de América, murmuraron con voz ululante de taladro:

- ¡Ñucanchic huasipungo!
- ¡Ñucanchic huasipungo! (210-211).

En este episodio final, vemos cómo la voz y el personaje de Andrés Chiliquinga se fortalecen, adquieren un nivel épico, como señala Sacoto.<sup>34</sup> En la primera versión se lo trata por su apellido, mientras en la de 1960 se utiliza su nombre; esto le otorga más personalidad, y le dota de cercanía. El contexto en el que se encuentra este personaje también se vuelve más dramático y más poético, como en el momento de abrir la puerta. Icaza recurre al uso del paréntesis («agarró al hijo bajo el brazo —como un fardo querido—»), al pensamiento del personaje («Qué caraju», se dijo), cambia la murmuración de la arenga por gritos. Además, en la versión final se evidencia la presencia de los indios, no solo de Chiliquinga. Esa masa adquiere voz y fuerza.

## Conclusiones

56

Como hemos visto en este análisis comparativo de las versiones de *Huasipungo* de 1934 y 1960, la prosa experimenta cambios sustanciales que contribuyen a fortalecer la historia y la denuncia que el autor pretendía que esta fuera. El hecho de que Icaza emprendiera esta reformulación atiende a dar a su novela una mayor presencia internacional, a que esta protesta por los atropellos hacia los indios fuera entendida y conocida por un público más amplio. Los cambios no solo se efectúan en el ámbito sintáctico y gramatical, sino que se transforma la prosa para darle más dramatismo y más voz a los que no la tienen. También, al tiempo que humaniza a los indígenas, deshumaniza a los poderosos. Sin embargo, aunque centra su denuncia sobre todo en la explotación por parte de los terratenientes y de sus aliados, no deja de reflejar al indígena como un ser animalizado y despreciado, todavía incapaz de salir de su situación. Esto último, como dice Fernández, se debe a que esta «masa animalizada» es una «configuración caricaturesca de quienes las explotan».<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Sacoto, «Jorge Icaza: el indigenismo ecuatoriano», 258.

<sup>35</sup> Fernández, «Introducción», 49.

Las variantes de autor de *Huasipungo* no han sido muy tomadas en cuenta por los estudiosos de Icaza o de la novela indigenista. Aparte del texto del Larson, que estudia de manera rigurosa este tema, pocas son las menciones que se hace a las reescrituras de *Huasipungo*. En su estudio introductorio a la edición de la colección Letras Hispánicas, de Cátedra, Fernández hace varias alusiones a estas revisiones. Esto es muy interesante porque evidencia cómo Icaza trata, al reescribir el texto, trata de atenuar de cierta forma su agresividad en el mensaje, por ejemplo, al evitar el uso de ciertas «malas palabras». No obstante, si bien atenúa el discurso, utiliza otras estrategias que le sirven para evidenciar la denuncia, como los diálogos o las descripciones. Todos estos cambios reflejan la evolución del autor, tanto en lo relacionado con la técnica como en lo que tiene que ver con sus inquietudes ideológicas.

## Bibliografía

- Caro, Olga. «Las traducciones de las obras de Jorge Icaza al francés». *Kipus* 4 (1995): 115-123.
- Cueva, Agustín. «En pos de la historicidad perdida (Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7/8 (1978): 23-28. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- \_\_\_\_\_. «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960». *Revista Iberoamericana* vol. LIV, n.º. 144-145 (Julio-Diciembre 1988): 629-647.
- Dulsey, Bernard. «Jorge Icaza and His Ecuador». *Hispania* 4, n.º. 1 (1961): 99-102. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.
- \_\_\_\_\_. «Icaza sobre Icaza». *The Modern Language Journal* 54, n.º. 4 (abril 1970): 233-245. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/323094>
- \_\_\_\_\_. «¿El arte por el arte?», en *Literatura icaciana*. Quito: Su Librería, 1977.
- Fernández, Teodosio. «Introducción», en *Huasipungo*, de Jorge Icaza. España: Cátedra, 2003.
- Flores Jaramillo, Renán. *Jorge Icaza: una visión profunda y universal del Ecuador*. Quito: Editorial Universitaria, 1979.
- Grésillon, Almuth. *Eléments de critique génétique. Lire des manuscrits modernes*.

- París: Presses Universitaires de France, 1994.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Bogotá: Losada, 1960.
- . *Huasipungo*. s.f.
- Larson, Ross. «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza». *Revista Hispanoamericana* (1965): 209-222.
- Lois, Elida. «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método». *Creneida* 2 (2014): 57-78.
- Lluch-Prats, Javier. «Las variantes de autor en el proceso genético editorial del texto literario contemporáneo». *Lapurdum* 13 (febrero 2009): 233-244.
- Ojeda, Enrique. *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991.
- Sacoto, Antonio. «Jorge Icaza: El indigenismo ecuatoriano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33 (1991): 253-259. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Vetrano, Antony. *La problemática psico-social y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza*. Miami: Ediciones Universal, 1974.

**María del Pilar Cobo** (Quito, 1978). Licenciada en Comunicación y Literatura. Máster en Lexicografía Hispánica, por la Real Academia Española; y en Edición, por la Universidad de Salamanca. Maestrante en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires. Colaboró en la revisión del Diccionario de Americanismos, la Gramática y la Ortografía de la RAE. Coordinadora lexicográfica del Diccionario Oficial de Lengua de Señas Ecuatoriana. Publica la columna sobre lenguaje «De las palabras a los hechos» en la revista *Cartón Piedra* de diario *El Telégrafo*.