

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA BOLIVIANA Y LATINOAMERICANA**



TESIS DE MAESTRÍA

El teatro de la historia: La alegoría como herramienta para la crítica social en *Flagelo* y *Sin sentido* de Jorge Icaza

**Postulante: Alicia Fernanda Verdesoto Ardaya
Tutora: Dra. Ximena Soruco Sologuren
La Paz-Bolivia**

2020

Agradecimientos

A mamá y papá, por siempre impulsarme a ser mejor. Amor sobra para ustedes.

A Mariana, Luis y Nicolás por ser los mejores hermanos.

A Adrián, por sostenerme en las noches de desvelo y por siempre ayudarme a cuestionarlo todo.

A los amigos, por siempre escucharme hablar de Jorge.

A los docentes de la maestría, gracias por los consejos y por siempre estar dispuestos a leernos.

A Álvaro Alemán por las conversaciones y por ayudarme a encontrar los textos que creí que andaban perdidos.

A los bibliotecarios del Centro Cultural Benjamín Carrión y la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, son lo mejor en lo que hacen.

Y sobre todo, a Ximena Soruco, mi tutora. Gracias Xime por la paciencia, por el apoyo y la confianza. Siempre gracias.

Índice

Resumen.....	6
Introducción: Icaza en las tablas, una existencia en el olvido.....	7
I) Icaza: El dramaturgo.....	7
II) Lecturas de la obra dramática de Icaza.....	18
III) Propuesta de lectura.....	21
Capítulo 1 Arquetipos y personajes colectivos: De la <i>desindividualización</i> a la exposición de un sistema.....	28
I) Escenificaciones de un Estado autoritario y una población famélica: <i>Sin sentido</i>	30
A) La posición del poder: Don Claudio.....	31
B) Estar del lado ganador: Don Luis y Don Manuel.....	36
C) Las tres etapas de la rebelión: Los cinco hermanos.....	37
D) Dramatizar el inconsciente: Arquetipos en <i>Sin sentido</i>	39
E) Contar la historia en términos teatrales.....	42
II) <i>Flagelo</i> : El drama en una estampa.....	43
A) La estampa.....	43
B) ¿Colectivización o <i>desindividualización</i> ?.....	45
C) Contar la historia en términos teatrales.....	49
D) La violencia.....	51
D.1) La violencia en el distanciamiento.....	54
Capítulo 2 La alegoría: Del cuerpo grotesco al cuerpo social.....	61
I) La alegoría del cuerpo familiar: <i>Sin sentido</i>	62
A) La familia.....	62
A.1) La familia conciliadora.....	66
B) Las situaciones alegóricas.....	71
B.1) El hombre gordo.....	71
B.2) El hombre del bazar.....	73
B.3) Otros personajes.....	76

II) <i>Flagelo</i>	78
A) La alegoría del cuerpo mutilado y lo grotesco.....	78
B) El Pregonero como cuerpo alegórico.....	82
III) La alegoría icaciana.....	85
Capítulo 3 Icaza: Vanguardia trágica	91
I) Icaza: Teatro de la renovación.....	92
A) Recuperando el inconsciente.....	92
B) Recuperando la farsa.....	94
C) Encuentros y desencuentros con la tragedia.....	95
II) La vanguardia icaciana: Una tragedia absurda.....	111
A) El absurdo.....	111
B) La vanguardia icaciana.....	118
Conclusiones	122
Bibliografía citada y consultada.....	125

Índice de figuras

Figura 1.....	11
Figura 2.....	13
Figura 3.....	14
Figura 4.....	16
Figura 5.....	17

En Jorge Icaza perdurará siempre, por sobre todas las cosas, el hombre de teatro; con entregamiento integral: autor y actor como en los buenos tiempos de Shakespeare y Molière. Su amor, por lo menos, a ese maravilloso diálogo perennizado de un autor, por medio de los actores, con los hombres, será lo último que pierda Jorge Icaza.

Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*

Cuarto imperativo nuestro: fortalecimiento de la unidad, de la estructura nacional. Sin pesimismo ni optimismo. Con verdad. Lo único que edifica es la verdad. Decirla, es el máximo de los patriotismos.

Benjamín Carrión, *Cartas al Ecuador*

Símbolo del cambio radical de la intención literaria es el uso, a veces desmedido, de la mala palabra en esta relativística. Pero ya que aquella es tal porque pronunciarla equivale a descubrir el objeto-tabú, a revivirlo haciéndolo aflorar a la conciencia social explícita, debemos reconocer que no habría mejor recurso que emplearla para subrayar la nueva función y los propósitos de la literatura nacional.

Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*

Resumen

La siguiente tesis es una investigación y una lectura sobre el uso de la alegoría como herramienta para la crítica social del Ecuador de los años treinta en las obras de teatro *Sin sentido* (1932) y *Flagelo* (1936) del escritor ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978). En estas obras existe una codificación de la percepción de la realidad de Jorge Icaza a través de la alegoría de un sistema y un modo de producción injustos que debían ser frenados. Este trabajo plantea tres ejes argumentativos para mostrar la importancia de la alegoría como herramienta retórica para la crítica social icaciana. Un primer capítulo se enfoca en los personajes alegóricos, diferenciándolos de personajes colectivos y personajes que llamamos *desindividualizados*. El segundo capítulo es un análisis de las situaciones y acciones alegóricas en ambas obras, así como la alegoría del cuerpo como una representación de la sociedad ecuatoriana de la década del treinta. Finalmente, se analiza la alegoría como herramienta de representación de una tragedia moderna.

Introducción: Icaza en las tablas, una existencia en el olvido

I) Icaza: El dramaturgo

Para poder estudiar el teatro es necesario escindirse como investigador, porque hay una serie de elementos que hay que revisar tanto en la parte literaria como en la parte teatral. Por un lado, hay que leer lo que el texto nos dice, y por otro leer la representación de ese texto. En otra instancia, si no hubo representación de ese texto, hay que intentar construir todas las posibles representaciones del mismo. Un primer interrogante que se puede plantear en esta investigación es si este puede ser un motivo de por qué el teatro es un género literario y artístico tan poco abordado en la investigación en Hispanoamérica.

El teatro latinoamericano es un género literario poco estudiado por los investigadores y en general es un capítulo breve en las historias de la literatura. Sin embargo, en el siglo XX se concretó una tradición teatral en parte influenciada por las corrientes europeas y en parte se buscó un teatro reivindicando las tradiciones criollas.

Los países que más exploraron el género teatral fueron México y Argentina. En el Río de La Plata, el siglo XX comenzó siendo una reivindicación de la literatura gauchesca del siglo XIX. En el teatro se investigó una transición propia entre el romanticismo y el realismo y así se originó el teatro gauchesco. A nivel continental fue grande la importancia del sainete y el origen del sainete criollo, donde ya se expresaron las preocupaciones sociales. Por ejemplo, el dramaturgo argentino Florencio Sánchez escribió dramas sociales y campesinos como *El canillita*. El inicio de siglo dio vida a varios dramas de representación social, donde era justamente lo social que afectaría e influenciaría en la psicología de los personajes. Entre 1900 y 1920 comienza a tener éxito la corriente realista en el continente, y se destacan dramaturgos importantes como Ernesto Herrera (Uruguay), Federico Gamboa y José Joaquín Gamboa (México), escritores muy influenciados por el anarquismo (Fernández, 2008: 855-859).

A partir de la década del veinte, tanto en Chile como en Argentina hay una influencia muy grande de la llegada del psicoanálisis, por lo que los dramaturgos comenzaron a pensar la representación teatral más allá de la realidad, es decir, ya no únicamente pensar el tratamiento psicológico de los personajes basado en lo social, sino empezaron a pensar el inconsciente en sí. La nueva ola de teatro psicológico comienza con

las obras *La mala sed* de Samuel Eicheinbaum (Argentina) y *La serpiente* de Armando Moock (Chile). En este punto se puede pensar que comenzó el teatro de vanguardia en el continente latinoamericano, tomando la teoría del psicoanálisis freudiano para poder dramatizarlo, teniendo en cuenta el mundo consciente e inconsciente a la vez (Fernández, 2008: 860-862).

En el caso de México, hubo distintos grupos y dramaturgos independientes que también experimentaron con el realismo y con el psicoanálisis, como el Grupo de Ulises, que se veía sí mismo como un teatro nacionalista y revolucionario, una revolución que era tanto política como formal y artística. También hubo autores que veían el humor como un elemento de crítica social, como Celestino Gorostiza, fundador del Teatro de la Orientación, grupo de teatro experimental, quien expresaba en sus obras una mezcla entre la recuperación del realismo y la vanguardia, ya que sostenían que las preocupaciones políticas no eran independientes del arte renovador. El dramaturgo mexicano que es más importante a destacar es Rodolfo Usigli, quien con su obra *El gesticulador* (1938) indaga las frustraciones y falsos valores de la burguesía mexicana (Fernández, 2008: 862-866).

El teatro independiente fue creciendo en gran parte de América Latina, pero tuvo un fuerte impacto en la Argentina. En su primera etapa se crean grupos independientes como Teatro Libre (1927), Teatro Experimental Teatral (1928), el laboratorio teatral El Tábano (1929) y el Teatro del Pueblo (1930) fundado por Leónidas Barletta¹ y basado en las mismas preocupaciones que el Grupo de Boedo. Este último se consideraba como didáctico y militante, y es donde se experimentaba con nuevas técnicas y se inspiraba en la cultura popular. El Teatro del Pueblo estrenó casi todas las obras de Roberto Arlt y adaptó varias de sus novelas para la representación teatral. En 1943, fueron desalojados de su espacio el Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo y el Teatro La Máscara. En 1947, La Máscara reanudó sus actividades y así comenzó la segunda etapa del teatro independiente en Argentina. El Teatro Juan B. Justo también volvió a alzar el telón con nuevas propuestas como *La multitud*, además de una renovación de las farsas, donde expresan los problemas psicológicos y sociales desde una perspectiva expresionista y distanciadora. Poco después, el Teatro del Pueblo reanudó sus actividades, con una propuesta similar a la de las demás

¹ Poco después de la fundación del Teatro del Pueblo, hubo un grupo disidente que se separó y que fundó el Teatro Proletario.

compañías independientes, lo que dio paso a una tradición de realismo psicológico o neo-realismo (Fernández, 2008: 866-867). Movimientos como el teatro del absurdo no llegaron a nuestro continente hasta la década del sesenta, no obstante hubo algunas anticipaciones a esta corriente, con el caso del dramaturgo cubano Virgilio Piñera con las obras *Falsa alarma* (1948) y *Los siervos* (1955).

En el caso del Ecuador, la concentración de la actividad teatral estuvo en las ciudades más grandes del país: Quito y Guayaquil. La ciudad de Quito fue testigo del paso de varias compañías y espacios teatrales. Durante la Colonia, el centro histórico fue escenario de diversas obras religiosas (generalmente representaciones de alegorías medievales) y representación de géneros más criollos como el Wanka, un género teatral histórico, que incluye la muerte de diversos personajes, lo que lo acerca más a la tragedia (Rodríguez Castelo, s.f.: 11). En la época republicana, el centro quiteño da la bienvenida a los primeros teatros, como el legendario Teatro Sucre, y a los primeros dramaturgos, como Juan Montalvo (1832-1889) y Juan León Mera (1832-1894) (Rodríguez Castelo, s.f.: 25-27). Durante la primera mitad del siglo XX se produce la mayor cantidad de teatro en la ciudad, época en la que se presentan varias compañías como la Compañía Orfeón Quito (la primera compañía teatral del siglo, que se especializaba en operetas y zarzuelas), la Compañía teatral Alta Comedia, que se caracteriza por poner en escena “piezas de estilo, conflicto erótico, y de trama gentil con el público” (Gutiérrez Prado, 2017: 35), la Compañía Dramática Nacional, la Compañía Moncayo-Barahona, entre otras.

En la década del treinta, el teatro quiteño presentaba varias ramas importantes, entre ellas, la comedia, la “estampa quiteña” y el teatro realista. La primera fue sobre todo el montaje de comedias europeas, rama criticada por Jorge Icaza por ser un teatro taquillero. La segunda rama, igual en la década del treinta, fue un subgénero teatral creado por Alfonso García Muñoz (1906-1999) como una caricaturización de la vida criolla quiteña. Ya para la década de los sesentas y setentas, las “estampas quiteñas” serían representadas por el actor Ernesto Albán Mosquera (1912-1984) con su personaje emblemático, Don Evaristo Corral y Chancleta, que realizaría diversas representaciones de sátira política.² En

² Este personaje es uno de los más queridos en la historia teatral de Quito. Don Evaristo es un símbolo de la ciudad y fue muy duro en su humor político contra varios gobiernos, sobre todo en las décadas del sesenta y el setenta. El historiador Enrique Ayala Mora mencionó de estas puestas en escena que “una de sus estampas era más peligrosa para los gobiernos que un juicio político en la Legislatura” (Ayala Mora en Basilago, 2016).

el resto del país también se escribieron obras teatrales similares a la estampa quiteña, por ejemplo los dramaturgos guayaquileños Rodrigo Chávez González³ y Manuel Salgado⁴ con la obra *Un potaje comunista* (1931). El tercer subgénero teatral aquí mencionado es el del teatro realista, donde se destacaron varios dramaturgos como Humberto Salvador (1909-1982) con obras cercanas al melodrama (con las obras *Miedo de amar* de 1928 y *Un prelude de Chopin* de 1929); Hugo Larrea Andrade con las obras *Dignidad y pobreza* (1930) y *Patria* (1931); y Demetrio Aguilera Malta (1909-1981)⁵, quien empezó con teatro realista y luego experimentaría con una mezcla del expresionismo con la denuncia social en la obra *Lázaro* (1941). Es necesario resaltar que hubo muchas obras teatrales donde se representaría al indígena de una manera romantizada, en estas están *Atahuallpa* de Hugo Larrea Andrade (1907- ¿?); *El príncipe Cacha* (1931) y *El primitivo reino de Kitu*⁶ (1930 aproximadamente) de Filemón Proaño (1886-1977); *Sucedió en Cajamarca* y *Rumiñahui*⁷ de Garibaldi Toscano;⁸ *El origen de los Shyris* (1932) y *Prisión y muerte de Atahuallpa*⁹ de José María Robalino.¹⁰

Más allá de algunas tendencias en el teatro ecuatoriano hacia el realismo o la estampa, también hubo algunas obras de experimentación formal como *Boca trágica* (1932) y *Alondra* (1950) de Enrique Garcés (1906-1976); *Paralelogramo* (1935) de Gonzalo Escudero (1903-1971); y *Manos de criminal* (1939) de Enrique Avellán Ferres (1904-1984), esta última fue un experimento de teatro psicológico.

El conocido escritor Jorge Icaza Coronel (10 de julio de 1906 - 26 de mayo de 1978) no entraría de pleno en ninguna de estas tres tendencias teatrales, aunque por la tendencia de sus obras teatrales (el psicoanálisis y la experimentación formal) podemos asumir que estaba al tanto de las novedades teatrales a nivel latinoamericano.

Don Evaristo siguió siendo un ícono de la ciudad cuando la Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito utilizó su imagen para diversas campañas de educación ciudadana en la década de los noventa y en la década del 2010.

³ No se cuenta con otros datos de este autor.

⁴ No se cuenta con otros datos de este autor.

⁵ Miembro del conocido “Grupo de Guayaquil”.

⁶ En esta obra hubo una mezcla del indigenismo literario y composición de música indígena por parte del autor, que le dio varios premios internacionales. No obstante, esta obra fue muy reconocida en el exterior y no en el Ecuador.

⁷ No se cuenta con la fecha de publicación.

⁸ No se cuenta con otros datos de este autor.

⁹ No se cuenta con la fecha de publicación.

¹⁰ No se cuenta con otros datos de este autor.

Jorge Icaza Coronel es uno de los grandes referentes de la literatura indigenista y de mestizaje en Ecuador e Hispanoamérica. Fue autor de numerosos libros de cuentos y novelas como *Huairapamushcas* (1948), *Media vida deslumbrados* (1942), *El Chulla Romero y Flores* (1958), *Atrapados* (1972) y la más reconocida, *Huasipungo* (1934). Esta fue su primera novela, que escribió a los 28 años de edad y fue la catapulta que lo lanzó al reconocimiento internacional y a su encasillamiento en la literatura indigenista. Es a partir de ese lanzamiento que Icaza dedicó su carrera literaria casi exclusivamente a la narrativa. Sin embargo, toda esa narrativa icaciana (ya sea la indigenista, la reflexiva sobre el cholaje y mestizaje o la autobiográfica) ha sido en todo momento fiel y apelativa en su técnica (la estructura de diálogo o la tendencia coral) a sus orígenes artísticos: el teatro. Para Icaza, el teatro y la narrativa son dos géneros que vienen a complementarse mucho en su pluma y en su pensamiento, y esto es claro en todos sus escritos. Icaza no sería el gran narrador que es si no hubiera sido por su paso por las tablas.



Figura 1. Jorge Icaza (tercero desde la izquierda) en el Congreso de indigenistas celebrado en Quito en 1964. Fuente: Taller Visual, CIFIC Ecuador.

Icaza nació en Quito en 1906 y quedó huérfano de padre a los tres años. A temprana edad (seis o siete años), él vivió una temporada en la hacienda de su tío materno Enrique Coronel en la provincia de Chimborazo en Ecuador. Este es un evento muy importante a tener en cuenta, ya que tendrá una influencia esencial tanto en su pensamiento político, como en su escritura: “En esa temporada pude convivir con los indios en la forma que un niño de esa edad puede observar y ver a las gentes del mundo donde ha caído. En esa temporada mi labor fue de observación.” (Icaza en Dulsey, 1970: 233). Estudió dos años en el Colegio jesuita San Gabriel y salió bachiller del Colegio laico Hugo Mejía. Inmediatamente, comenzó a estudiar la carrera de Medicina en la Universidad Central del Ecuador y la dejó al cabo de dos años para comenzar una carrera teatral. En una primera instancia, tomó cursos de declamación con el ex actor español Abelardo Reborado en el Conservatorio Nacional de Música, quien fundó la Compañía Dramática Nacional junto a sus alumnos. En esta última, Jorge Icaza conoce a la primera actriz Marina Moncayo (1909-2010), con quien se casó el 16 de julio de 1936 y con quien tuvo dos hijas, Cristina y Fenia. Marina Moncayo fue aquella que lo mantuvo dentro de la escena teatral durante varios años y en muchas ocasiones ella e Icaza compartieron escenario. Moncayo comenzó haciendo una carrera muy productiva en obras como *Tierra baja* de Ángel Quimerá, *Marianela* de Galdós y *El ladrón* de H. Bernstein, y en innumerables oportunidades estuvo bajo la mira de la prensa, que siempre la mantuvo en muy buena posición:

Marina Moncayo expresa la vida humana, que palpita en los dramas y comedias, con la gracia y la belleza de su voz bien modulada y mimosa, de sus ojos que saben de la picardía y del dolor, de su rostro, que, dócil a la expresión, traduce toda pasión, toda emoción, [...]. (*Diario del Sur*, citado por Jorge Icaza en Dulsey, 1970: 237).



Figura 2. Artículo en homenaje a Marina Moncayo en el diario *El Comercio* (Quito) del 24 de mayo de 1931.

Fuente: Archivo hemerográfico Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

La Compañía Dramática Nacional tuvo mucho peso y fue muy influyente en el ambiente artístico en la década de los años veinte: por ejemplo el 24 de mayo de 1927 participó en el concurso de compañías del Teatro Sucre junto a la Compañía de Comedia y Variedades y la Compañía de Zarzuelas y Variedades. No obstante, en 1929, la compañía se dividió y así nació la Compañía Moncayo- Barahona,¹¹ donde ingresa Jorge Icaza como actor. Esta compañía representó diferentes obras (aunque siguiendo la misma línea que la Compañía Dramática Nacional), como *La mala ley* de Linares Rivas, *El último Lord* de Hugo Falena, *La Danzarina roja* y *El abanico de Lady Windermere* de Oscar Wilde. El matrimonio Icaza-Moncayo inició una nueva compañía en 1933, que pasó a llamarse Compañía Marina Moncayo, en la que se estrenaron nuevas producciones, como *El Rosario*

¹¹ Toma el nombre por Marina Moncayo quien fue la primera actriz y Marco Barahona quien fue el director de esta compañía.

en la que contaron con decorados de artistas de renombre como Osvaldo Guayasamín y Eduardo Kingman.



Figura 3. Anuncio de una presentación de la Compañía Variedades. Fuente: Revista *Re/incidencias*, año VIII, número 8.

Jorge Icaza comienza a escribir teatro en 1929. En total escribió siete obras teatrales, de las cuales tres están extraviadas hoy en día. Las tres primeras obras escritas por Icaza fueron *El intruso* (estrenada el 19 de septiembre de 1929), *La comedia sin nombre* (estrenada 23 de mayo de 1929) y *Por el viejo* (estrenada el 19 de agosto de 1929);¹² estas

¹² En las tres obras actuaron tanto Icaza como Moncayo: En la primera obra Icaza actuó como el personaje de Ernesto del Villar (el “canalla”, según Icaza) y Moncayo como el personaje de Cristina; en la segunda obra, Icaza tomó el rol del Dr. Claudio y Moncayo el de Silvestra; en la tercera, Icaza fue “Jorge” y Moncayo fue “Maruja” (Icaza en Dulsey, 1970).

obras tuvieron un tinte tragicómico y fueron más bien de carácter costumbrista, por lo que Icaza no les tiene mucho aprecio.¹³

En la década del treinta, Icaza se muestra más influenciado por la obra de Freud y escribe tres obras en las cuales el psicoanálisis se encuentra muy presente: *¿Cuál es?* (estrenada el 23 de mayo de 1931 por la Compañía Variedades), *Como ellos quieren* y *Sin sentido*. Estas dos últimas no fueron estrenadas debido al temor de los actores a represalias. En estas obras, se observa un gran giro en cuanto al estilo y temática en relación a las precedentes, ya que se centra mucho en las pulsiones del inconsciente, el complejo de Edipo y el incesto en cuestión de los temas; y los diálogos¹⁴ son mucho más elaborados y precisos en cuanto a la forma, ya que se empieza a representar el inconsciente a través del diálogo interior de un personaje:

¿Cuál es? Son dos hijos que ante el odio del padre sueñan. [...] Yo representé al personaje del hijo menor [...]. Y, cosa curiosa, yo sentí placer, tanto al escribir la obra como al representarla. Preguntan los críticos cómo se explica que de ese teatro artificial salté a *Barro de la Sierra* y *Huasipungo*. La explicación está en *¿Cuál es?* Con *¿Cuál es?*, yo maté a mi padre. Maté al súper ego con el cual estaba acogotado. Al lanzarme a otras cosas me encontré con el dolor de mi pueblo, su alegría [...] y surge *Flagelo*. (Icaza en Rodríguez Castelo, 1970: s.f.).

¹³ En el segundo tomo de la novela autobiográfica *Atrapados: En la ficción* se observa la auto-crítica que hace Icaza hacia sus primeras obras: “Escenas en molde español como la primera de la obra. Tema de triángulo amoroso a la francesa -la mujer, el marido, el amante-. Desenlace de truculencia de un Echegaray venido a menos” (Icaza, 1972: 11).

¹⁴ La creación de diálogos sería después una marca muy fuerte en el estilo narrativo de Jorge Icaza.

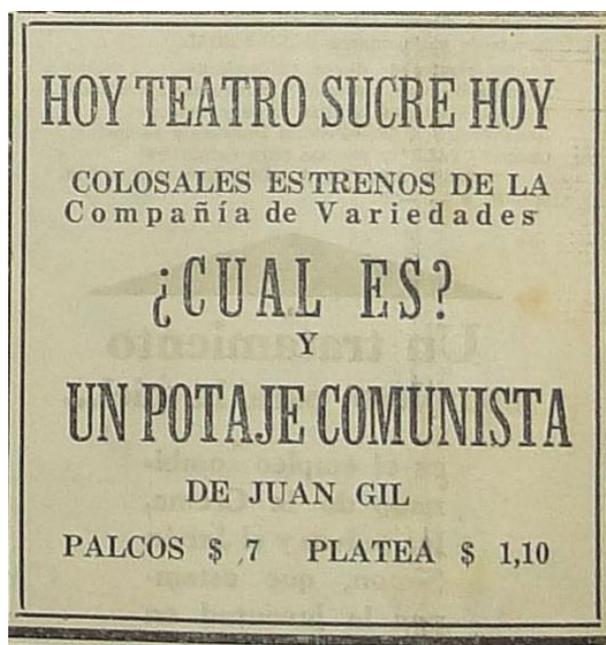


Figura 4. Anuncio del estreno de la obra *¿Cuál es?* (1931) en el diario *El Comercio* (Quito) del 23 de mayo de 1931. Fuente: Archivo hemerográfico Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

La última obra de Icaza fue *Flagelo*, publicada en 1936¹⁵ y puesta en escena por única vez el 5 de agosto de 1940 en Buenos Aires, Argentina en el marco del Noveno Ciclo de Teatro Polémico organizado por el Teatro del Pueblo, que entonces estaba dirigido por Leónidas Barletta. Esta obra fue la única pieza teatral indigenista de Icaza y tiene una relación muy grande con *Huasipungo*, publicada dos años antes. Esta obra tiene una estructura “anti-teatral” por la falta de línea argumental y por sus diálogos netamente corales, en ocasiones, incomprensibles.

Además de una carrera teatral y la ya conocida y reconocida carrera de narrador, Icaza fue académico, empleado público, editor, diplomático¹⁶ y librero.¹⁷ Fue director de la Biblioteca Nacional del Ecuador en la década del sesenta, adjunto cultural de la Embajada ecuatoriana en Argentina y Chile y fue invitado a diversos congresos y festivales como

¹⁵ Hay una incertidumbre sobre la fecha de escritura de *Flagelo*, esta obra fue publicada en 1936, por lo que críticos como Jorge Alarcón y Renán Flores Jaramillo la sitúan en ese mismo año; sin embargo otros como Hernán Rodríguez Castelo y Ricardo Descalzi en su *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (1968) la sitúan en 1932.

¹⁶ La puesta en escena de *Flagelo* se realizó cuando Icaza era agregado cultural en la Embajada del Ecuador en Buenos Aires.

¹⁷ Icaza fue dueño de una librería en la calle Mejía al 446 en la ciudad de Quito, que liquidó en el año 1965.

narrador (más que todo como narrador indigenista). Visitó diversos países como Costa Rica (1940), Estados Unidos (1941), Bolivia (en 1956, como invitado especial del entonces presidente Víctor Paz Estenssoro), China (1960), la Unión Soviética (1961) y Francia (1961), entre otros.



Figura 5. Jorge Icaza junto a Víctor Paz Estenssoro. Icaza menciona sobre la Revolución Nacional boliviana que “no pudo mantener su impulso popular de los tres primeros meses, y, por lo mismo, se festinó entre la traición y la burocracia” (Icaza en Dulsey, 1970: 235). Fuente: Taller Visual, CIFIC Ecuador.

Icaza se mantuvo anclado en la narrativa, pero nunca dejó de lado su perfil de dramaturgo, ya que toda la narrativa icaciana tiene mucha influencia del género teatral, sobre todo en lo que se refiere a los diálogos. Este estilo se mantendrá muy vigente hasta su último libro, el tríptico *Atrapados* (1972), novela autobiográfica donde Icaza explora su vida personal, su vida como autor y su vida como crítico y académico. Los diálogos presentados en *Atrapados* son el diálogo interior entre los personajes reales que influyeron en su vida personal, los personajes que lo identifican como autor y los personajes de sus creaciones literarias.

Jorge Icaza Coronel murió en Quito el 26 de mayo de 1978 debido a un cáncer de estómago.

II) Lecturas de la obra dramática de Jorge Icaza

La posición de la crítica siempre estuvo concentrada en la obra narrativa de Jorge Icaza. Fueron muy pocos los que incursionaron en el estudio de la obra dramática de este autor. La crítica se enfocó en la narrativa, pero también se escribieron algunos estudios sobre la obra narrativa icaciana en los que existen algunos incisos o capítulos que apuntan a un análisis de la obra teatral. Sin embargo, como son muy pocos los estudios que abordan la obra dramática, se hará una separación en cinco ejes temáticos que fueron consultados para la realización de esta tesis. Los cinco ejes son: la forma en la escritura teatral de Jorge Icaza, los personajes en relación a la representación del indio, la tragedia y la catarsis, la escritura dramática de Jorge Icaza como teatro de vanguardia y la alegoría.

El primer texto a tener en cuenta es un fragmento de la tesis de maestría titulada *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico* y realizada por el investigador y docente universitario Santiago Cevallos en 2010. Cevallos hace una comparación entre el teatro de Jorge Icaza y la narrativa para demostrar el carácter teatral en la narrativa icaciana, analiza los temas representados, los tipos de diálogo, la tendencia a un diálogo coral para demostrar ese carácter cinematográfico en la narrativa. Es decir, mostrar la realidad como una puesta en escena.

Para el segundo eje temático, se consultó dos textos del sociólogo y pensador ecuatoriano Agustín Cueva. Cueva es uno de los pensadores más importantes de la historia del siglo XX en el Ecuador, que realizó varios estudios sobre la obra narrativa de Icaza. No obstante, en el análisis de la dramaturgia icaciana, solo se enfocó en la obra *Flagelo*, muy probablemente por el carácter sociológico de su contenido. En el libro *Entre la ira y la esperanza* (1967), Cueva plantea que en *Flagelo* el hombre escenificado en esta obra es un “hombre-situación” en vez de un “hombre-en-situación”. Este postulado es muy acertado, debido a que no hay acción en esta obra, y la acción y hecho pavoroso se reflejan constantemente sobre los personajes. Sin embargo, más adelante menciona al personaje del Pregonero como un “intérprete” comentarista, que se trataría del mismo Icaza. En el segundo libro, *Lecturas y rupturas: Diez ensayos sociológicos sobre la literatura en el Ecuador* (1986), hay un inciso que contiene una postura muy importante sobre la obra

Flagelo: que esta obra es el manifiesto literario que ilustra “las intenciones y limitaciones del indigenismo de este autor” (Cueva, 1986: 84). Si bien es muy acertada esta postura debido a la temática representada en esta obra, también es una postura limitada, ya que esta obra es un manifiesto del teatro de vanguardia icaciano en el aspecto formal. De igual manera, si el Pregonero fuera un “intérprete” de los dolores del indio, ¿no sería esta la principal crítica que se le hace al indigenismo, que su destinatario sea el lector ilustrado y no el indio, que el indigenismo impide que haya literatura indígena?

Para el caso del tercer eje temático, la tragedia y la catarsis, se tomará en cuenta el artículo “La obra teatral de Jorge Icaza” (1997) de la investigadora y docente universitaria Olga Caro. La investigadora nos hace un recuento de la obra de Jorge Icaza, donde afirma que en *Flagelo* se plantea tanto su perfil de narrador, como de dramaturgo vanguardista. A la vez, plantea que la función de la catarsis en esta obra es “compensadora de las frustraciones de su infancia” (Caro, 1997: 342).¹⁸

El cuarto eje temático, la escritura dramática de Icaza como teatro de vanguardia, es el más explorado, ya que existen tres fuentes, todos artículos centrados en el teatro icaciano. El primer es el artículo “El teatro de Jorge Icaza” (2013) escrito por el dramaturgo e investigador Patricio Vallejo. En este artículo se presenta un recuento de la obra dramática de Jorge Icaza y el intento del mismo de realizar teatro de vanguardia en el Ecuador. Hay dos puntos importantes en este artículo a desmenuzar: el primero es el acercamiento que hace a *Sin sentido* como un drama “de tesis fatalista” en el que se encuentra una crítica al proyecto iluminista del hombre ideal. Aquí se podría coincidir con este análisis, sobre todo si concentramos este drama en el personaje de Claudio y no en los cinco hermanos. El fatalismo o la tragedia de Claudio es sobre el fracaso de su propio proyecto, mismo que se aleja de la tesis iluminista con énfasis en la razón humana, justamente porque este proyecto es un sinsentido. Paralelamente, el análisis de Vallejo sobre *Flagelo* destaca el ritual primitivo del teatro, que es donde se condensa la catarsis. En esta tesis se analizará que no es del todo correcto, y que no vuelve a un estado primitivo, sino que hay una intención de provocar ciertos sentimientos y razonamiento a la vez a través del distanciamiento.

¹⁸ En esta tesis se observará que la función de la catarsis ya no es de “purgar las pasiones”, sino que se presenta para poder entrar en diálogo con la reflexión y razonamiento producidos por el distanciamiento, con el objetivo de poder comprender a más profundidad los referentes de la alegoría.

El segundo artículo que analiza el teatro de Icaza como teatro de vanguardia es “Vanguardismo e indagación identitaria: El teatro de Jorge Icaza” (2009) del investigador teatral Teodosio Fernández. Teodosio Fernández se enfoca en los elementos vanguardistas del teatro de Jorge Icaza (específicamente aquellos que se refieren a la dramatización del inconsciente) como una manera de representar a la sociedad ecuatoriana y una manera de construir una identidad ecuatoriana, porque Icaza no está interesado en las representaciones psicológicas individuales, sino en la representación de una sociedad. Fernández afirma que estos elementos vanguardistas iniciados en el teatro están presentes en la primera obra narrativa de Icaza y que son la transición hacia el realismo comprometido de la etapa final de la novela icaciana, ya que a partir del elemento de la psicología social se puede llegar a un realismo comprometido.¹⁹

El último artículo sobre el carácter vanguardista del teatro de Jorge Icaza es “Jorge Icaza y la dramatización de la vanguardia” (2007) del investigador y docente universitario Álvaro Alemán. Alemán hace un recuento detallado de la carrera de Icaza como dramaturgo y se enfoca en varios puntos importantes para afirmar que la vanguardia no desaparece (ni es una transición, como afirma Fernández) con el triunfo del realismo social de la década del treinta, sino que se extiende a través de esta última tendencia. Alemán se enfoca en la importante relación con el psicoanálisis y señala que de esta manera surge en Icaza un teatro de ideas y elementos absurdos. De igual manera, Alemán sostiene que la congruencia entre la vanguardia y el realismo está en la categoría del grotesco y hace una separación entre un grotesco objetivo y subjetivo, el primero vinculado a la representación realista y el segundo a la experimentación formal. Por último, plantea que en estas obras hay un regreso al primitivismo a partir de los elementos psicológicos y de vanguardia, lo que él llama un “primitivismo dramático”, donde se dramatizan las relaciones de producción económicas y artísticas.²⁰

El último eje temático es el de la alegoría, aspecto en el que esta tesis se concentra. El estudio sobre la alegoría en la obra dramática icaciana es casi nulo. El investigador Jorge

¹⁹ Si bien en esta tesis se tendrá en cuenta el elemento de la dramatización del inconsciente como una herramienta para la crítica y el compromiso social (el inconsciente de una clase social y no individual), la herramienta literaria principal para este ataque coyuntural será la alegoría y no el inconsciente.

²⁰ En esta tesis se coincide con varios puntos del artículo de Álvaro Alemán, no obstante, el enfoque es distinto, ya que nosotros plantearemos que tanto las relaciones de producción, como la categoría del grotesco, se representan a través del uso de la alegoría, la tragedia y el distanciamiento.

Neptalí Alarcón hace un breve análisis sobre este aspecto en la última parte del primer capítulo de su tesis doctoral *Jorge Icaza y su narración literaria* (1977). La tesis de Jorge Alarcón se centra en la narrativa icaciana, no obstante en este capítulo hay una afirmación interesante sobre la obra *Sin sentido*: que esta obra es una alegoría cristiana. Don Claudio representaría a Dios, sus aliados Don Luis, Don Manuel y la Guardia a los ángeles que ejecutan el castigo, y los cinco hermanos a la humanidad que sufre el castigo divino. De igual manera, Alarcón plantea que esta obra representaría la expulsión del Edén y el intento de regresar a la casa de Dios.²¹ El hecho de pensar en *Sin sentido* como una alegoría religiosa es volver a la alegoría cristiana medieval donde se intenta conocer el mundo espiritual y a la tragedia clásica en todos sus parámetros, donde el héroe cae por cuestionar la moralidad religiosa. Es pensar la alegoría y la tragedia en términos puramente religiosos y por lo tanto de manera estrictamente individual, y por el contrario, la obra dramática de Icaza intenta sobre todo hacer una crítica histórica y social.

III) Propuesta de lectura

Como ya se ha mencionado, se estudió la narrativa icaciana exhaustivamente, pero la crítica poco ha investigado hasta la fecha sobre el Jorge Icaza dramaturgo, aquel que ha marcado el origen y la base sólida de todos los *Jorges Icazas* que vinieron después. En los estudios (como los mencionados anteriormente) sobre este autor tan representativo de la cultura ecuatoriana se realizaron diversas menciones y breves análisis de la obra teatral, pero siempre con el fin de complementar el estudio de la narrativa. La mención al teatro icaciano en general se la hace para poder llegar al estudio de la obra posterior, a manera de antecedente. Pero la dramaturgia icaciana va más allá de ser un preámbulo. Esta, desde un principio, es la creadora del estilo narrativo de Icaza (los diálogos de sus cuentos y novelas en particular). La dramaturgia icaciana es la formadora de Icaza como lector de teoría de

²¹ Si bien esta interpretación se basa en el uso de la alegoría, por lo que se acerca mucho al punto central de esta tesis, rebatiremos esta lectura, debido a que la alegoría representada en la obra icaciana es más cercana a lo que es la alegoría moderna, donde el mundo espiritual es ridiculizado, la subjetividad humana deja de relacionarse con la religiosidad y empieza a relacionarse con el mundo externo para poder entenderlo.

psicoanálisis, como hombre de política, de armas y letras sociales, como rebelde, como generador de conflictos y de diálogos. Leer la narrativa de Icaza sin haber leído el teatro es no haberlo entendido completamente. Icaza sin el teatro no hubiera sido el autor que conocemos, ya que su estancia en las tablas fue el proceso de ensayo-error para construirse como uno de los autores ecuatorianos más estudiados y más estimulantes a la hora de pensar la injusticia social y la identidad en el Ecuador de la primera mitad del siglo XX.

Esta tesis se enfoca en las dos últimas obras teatrales de Jorge Icaza antes de que se dedicara plenamente a la narrativa. La primera es *Sin sentido*, que fue publicada en 1932 en Quito por la editorial Labor. Esta obra nunca llegó a ser estrenada debido al miedo que manifestaron los actores ante varias críticas desgarradoras por parte de los medios de comunicación a obras anteriores de Icaza. Esta obra cuenta la historia de Don Claudio,²² un hombre de la clase alta que, en un día de aburrimiento, decide “adoptar” a cinco locos de un manicomio para poder llevar a cabo su “proyecto”: crear seres humanos ideales –a su imagen y semejanza–. Conforme pasan los años, se establecen dos parejas en esta “familia”, rebelándose ante la primera orden de Claudio: prohibido el amor. Los cinco “hermanos” son exiliados y deben mantenerse para sobrevivir en su nuevo ambiente ciudadano. Finalmente, al ver que no pueden librarse del poder de Claudio, llevan a cabo una segunda y más consciente rebelión que es brutalmente aplastada. La segunda obra es aún más compleja. Se trata de *Flagelo* que fue publicada en 1936 y que fue puesta en escena una única vez en la ciudad de Buenos Aires. Esta es una obra que sale de todos los moldes teatrales que había en la época: carece de hilo argumental y está concebida como una “estampa” dinámica. En esta obra se encuentra una especie de narrador (el Pregonero) que va describiendo la puesta en escena (la estampa) y que cada cierto tiempo va comentando en tono sarcástico todo lo que se ve. Los diálogos muestran una trama inexistente ya que la obra representa situaciones breves y su respectivo desenlace brusco, en general ocasionado por un personaje muy particular: el látigo. Los personajes (salvo uno, que en realidad está ausente) no tienen nombre, ni una historia, ni un bagaje psicológico, son más bien representativos de una clase social y económica. *Flagelo*, que hasta podríamos llamarla una obra expositiva, exhibe la situación macabra y dolorosa del indígena de la sierra ecuatoriana en la década del treinta:

²² Este es un nombre recurrente en la obra dramática de Icaza.

Flagelo, la obra de Jorge Icaza expresa con gran acierto el dolor indio y su deseo de liberación. Su estreno nos emocionó hondamente, nos hizo pensar y reflexionar mucho y muy en serio sobre este problema que también es nuestro... No podrá negarse que es expresión sincera, auténtica, de una concepción del arte que lleva en sí un ideal de superación y que aún no podemos afirmar hasta dónde llegará. (Revista *Polémica*, septiembre de 1940, citada por Icaza en Dulsey, 1970: 239).

Se escogieron estas dos obras en principio porque son las dos últimas que escribe Icaza, por lo que son las más desarrolladas y aquellas que más se distinguen de todo el trabajo anterior de Icaza. Estas son las obras del final del proceso ensayo-error, donde Icaza ya encuentra una temática y un estilo para seguir con el reto de la narrativa. Estas obras son aquellas donde Icaza se encuentra a sí mismo como escritor de política y de protesta.

De igual manera, se eligieron estas dos obras teatrales debido a que son aquellas que, desde una cadena de nuevas técnicas teatrales y literarias y renovación de otras tantas, Icaza logra construir una posición firme y muy crítica ante una coyuntura política, económica y social muy débil del Ecuador de la década del treinta. Icaza experimentó en lo formal con la dramatización del inconsciente y la ensoñación (*Sin sentido*), y con la eliminación de la trama y la ilusión teatral (*Flagelo*) rompiendo con varios códigos teatrales haciendo referencia a la realidad social. Desde estas obras es que podemos entender muchas de las motivaciones de la narrativa y del hombre que logró desnudar los horrores y la violencia todavía normalizados dentro del sistema político, económico y social de su país. Estas obras teatrales fueron clave para entender una postura de doble resistencia artística que no solamente la tomó él, sino varios escritores y artistas de su generación. Icaza adoptó una posición tanto en el arte como en la política y en estas dos obras se observa a un autor que desmenuza el sistema político, económico y social codificándolo en la alegoría. El uso de la alegoría, la renovación de géneros teatrales y la experimentación formal son también motivos por los que se eligió este corpus de la dramaturgia icaciana.

La alegoría es una figura compuesta por elementos figurativos que guarda paralelismos con un sistema de conceptos o realidades, donde el sentido literal se elimina y da lugar a un significado más profundo, en general más profundizado a través del contexto en el que se da la alegoría. Es llamada el “tropo de tropos” ya que se trata de aquel recurso que codifica más un significado y su referente. Desde sus comienzos en la Edad Media, la

alegoría fue un recurso constante, en un principio como una herramienta para entender el mundo espiritual, tan lejano de la comprensión y entendimiento humano. En el teatro, fue utilizada en las moralidades y misterios medievales, así como en el teatro barroco. Con la modificación de la poética y la llegada del pensamiento moderno, la alegoría fue un instrumento para comprender lo abstracto y lo innombrable en un plano terrenal, en el plano del ser humano. Con el poeta francés Charles Baudelaire, encontramos la alegoría como un medio para entender la relación entre la subjetividad y el mundo externo, por lo que la alegoría sería “el medio de la vía abnegadora del sujeto” (Cuesta, 1995: 59). Todo objeto puede devenir alegoría y su referente puede variar a través de la historia.

En el caso de Icaza, la alegoría no es un recurso que haya intensificado en la narrativa, ya que esta última fue realista y más bien buscaba una visión más transparente y grotesca de la realidad, a partir del manejo de la descripción, el uso de los diálogos y del lenguaje popular. En cambio, esta tesis probará que en el teatro icaciano existe una construcción alegórica para criticar la realidad social ecuatoriana de la década del treinta en el espacio urbano (*Sin sentido*) y el rural (*Flagelo*). La alegoría en el teatro icaciano se construye en distintas dimensiones a través de los personajes, los cuerpos, la relación entre personajes; en las diferentes situaciones y acciones dramáticas; y a través de un código de la incomunicación (código presente tanto entre los personajes, como en la relación entre dramaturgo y público). En ambas obras, la alegoría es el hilo que teje una crítica (y hasta podría decirse un ataque) a la falsa ilusión de que en el Ecuador de la década del treinta había un Estado y una sociedad civil que vivían armoniosamente. En una época de tanta inestabilidad e injusticia, la población tendría que darse cuenta que el aparato estatal no estaba dando frutos, más bien todo lo contrario, y la historia lo estaba demostrando. Eventos como la Revolución Juliana (1925), la Guerra de los cuatro días (1932) o la masacre a distintos sindicatos obreros del 15 de noviembre de 1922 en la ciudad de Guayaquil fueron el claro referente de la nación destruida a la que refiere Jorge Icaza.

Este último es el acontecimiento disparador de toda una generación de escritores, la llamada “Generación del 30”²³. Esta tragedia inició el despertar político que, de diferentes

²³ Que se dividió a su vez en dos grupos: el Grupo de la Costa que conformaban los escritores Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra. A este grupo se lo conoció como El Grupo de Guayaquil. El segundo fue el “Grupo de la Sierra”,

maneras, visibilizó la debilidad política, económica y social del Ecuador. La huelga de noviembre de 1922 tiene un importante antecedente que es la huelga ferroviaria del 19 de octubre contra la Guayaquil and Quito Railroad Company y su gerente J. C. Dobbie. Después del convenio del 26 de octubre que duró poco, se convocó a la Gran Asamblea de Trabajadores el día 8 de noviembre de 1922, donde se creó un pliego de demandas con un plazo de 24 horas para dichas empresas. El 13 de noviembre se llamó al paro general, y el 14 de noviembre la Federación de Trabajadores Ecuatorianos redactó un manifiesto con distintos reclamos, como el pedido de un salario más justo y la abolición del aumento de pasajes. El presidente José Luis Tamayo exigió a las FFAA que vuelva “la tranquilidad a Guayaquil, cueste lo que cueste” (En Capelo Cabello, 2000: 34). El 15 de noviembre se agruparon diversas ramas de la Federación Regional de Trabajadores en varios puntos de la ciudad, y entonces se inició una represión por parte de la Policía y la milicia. Se calcula que hubo alrededor de 1500 muertos, pero la prensa trató de suavizar la gravedad del asunto inscribiendo en los titulares que fueron 150. Muchos de los cuerpos de los manifestantes fueron arrojados al río Guayas. El investigador Alejo Capelo Cabello también reveló el paradero de otros tantos restos mortales:

Sólo supieron que desde las cinco de la tarde del mismo aciago día quince, varias cuadrillas de hombres desconocidos se ocuparon en cavar una gran zanja o fosa donde hasta la madrugada del 16 arrojaban centenares de muertos de aquellos que recogieron de las calles y sacados a la fuerza de sus propios hogares. Esta FOSA IGNOTA no ha podido ser encontrada hasta hoy. (Capelo Cabello, 2000: 36).

Este es el evento que dispara la postura que la literatura y el teatro ecuatorianos de la época estaban planteando: no hay una nación entera mientras siga existiendo la represión del Estado y de las clases hegemónicas. Existen casos en la narrativa ecuatoriana en que se representa este evento histórico de manera realista, como la novela *Las cruces sobre el agua* (1946) del guayaquileño Joaquín Gallegos Lara (1909-1947). Sin embargo, la dramaturgia de Icaza toma este acontecimiento (y otros) y sus respectivas consecuencias sociales y los representa a través de la codificación de la alegoría. El resultado de estas

representado por Fernando Chávez, Ángel Felicísimo Rojas, Humberto Salvador, G. Humberto Mata, Enrique Terán, y Jorge Icaza, entre otros.

guerras sociales fue la fragmentación violenta de los distintos sectores en el Ecuador, y la obra teatral icaciana codifica estos cataclismos sociales a través de la alegoría para poder realizar una crítica a su propia coyuntura.

Es por esto que esta investigación se enfoca en la alegoría como herramienta para la crítica social en las dos últimas obras de Jorge Icaza. Estos son sus primeros intentos – exitosos– para construir el camino hacia el cambio social. La alegoría, por más codificada que sea, es el lenguaje necesario para lograr visualizar la desigualdad y la injusticia por medio de un género artístico que en la época era exclusivamente burgués.

La investigación se centrará en el estudio de la alegoría moderna, desde la perspectiva de Charles Baudelaire y Walter Benjamin, porque esta es la alegoría que se enfoca en la relación entre el sujeto y el mundo exterior que lo rodea, en este caso, el de la política. Toda concepción divina queda afuera, por lo que no nos centraremos en las definiciones o nociones de la alegoría medieval. Para llegar a este punto, el primer capítulo de este estudio se centra en una diferenciación entre los personajes alegóricos y los personajes típicos, arquetípicos y *desindividualizados*. Los personajes, sus características y sus acciones, desde la alegoría, son una representación de un sistema político, económico y social que sigue anclado en normas coloniales. Es, además, el planteamiento de una visión sobre la ruina de los sistemas tanto coloniales, como modernos.

De igual forma, nos encontraremos con que la alegoría icaciana no se manifiesta únicamente en los personajes,²⁴ sino que también está en los grupos y en las situaciones alegóricas que provienen de la violencia, lo que nos dirige hacia la revisión de géneros literarios precedentes. El segundo capítulo se centra en alegorías como la familia y el cuerpo, y se apoya en la lectura de *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (1992) de Javier Sanjinés.

Para concluir, veremos las dos últimas obras de Jorge Icaza como una revisión y renovación de géneros teatrales tanto de la Antigüedad, como del siglo XX. La alegoría es también un instrumento para la relectura de géneros nuevos y viejos para entender más la visión de Icaza en la crítica social. El análisis se enfoca desde el punto de vista de *La poética* de Aristóteles, varios textos de Bertold Brecht y el concepto de la tragedia moderna

²⁴ Como por ejemplo ocurre en la obra *Como ellos quieren*, donde la alegoría en los personajes se encuentra en el uso de la mayúscula en los nombres, como por ejemplo “La Sombra del Deseo”.

planteado en el libro *Modern Tragedy* escrito por el crítico marxista Raymond Williams. El enfoque en la tragedia –sobre todo en la tragedia moderna– será para descubrir la magnitud de la crítica que realiza Jorge Icaza, no solo a grupos hegemónicos de su época, pero también a la nación ecuatoriana en su totalidad. La alegoría se analizará como un código teatral y como un tópico que representa la tragedia social del Ecuador de la década del treinta. También se analizará cómo este uso de la alegoría convierte al teatro icaciano en teatro de vanguardia.

A lo largo de este estudio, también tendremos en cuenta el pensamiento de dos figuras muy importantes que estudiaron a fondo la década del treinta y sus consecuencias en la sociedad ecuatoriana: Benjamín Carrión y Agustín Cueva. Ambos pensadores fueron claves para entender la construcción de la nación ecuatoriana y sus limitaciones.

Al finalizar las conclusiones, también plantearemos varias preguntas abiertas que surgieron a lo largo de la investigación, así podremos ampliar aún más los cuestionamientos que plantea la dramaturgia icaciana sobre el análisis de la sociedad ecuatoriana de la década del treinta y su estudio en la actualidad.

Es necesario establecer que todo el análisis se realiza a partir del texto dramático²⁵ y no desde la representación de las obras, ya que, como se mencionó anteriormente, sólo la obra *Flagelo* pudo ser llevada a escena y *Sin sentido* nunca fue representada.²⁶

Siguiendo esta línea podremos entender más a fondo el teatro de Icaza y el uso de la alegoría como herramienta para la crítica social de la década del treinta en el Ecuador.

²⁵ Esta tesis tiene un anexo digital de todas las obras teatrales de Jorge Icaza para que el lector o lectora pueda consultarlas.

²⁶ Si bien la compañía Teatro del Pueblo de Argentina sigue abierta y vigente hoy en día, no tienen registro alguno de la puesta en escena de la última obra teatral de Jorge Icaza.

Capítulo 1

Arquetipos y personajes colectivos: De la *desindividualización* a la exposición de un sistema

En este primer capítulo se realiza un estudio sobre los personajes colectivos, alegóricos, arquetípicos y *desindividualizados* en *Sin sentido* (1932) y *Flagelo* (1936), las dos últimas obras teatrales de Jorge Icaza antes de dedicarse por completo a la narrativa. Como bien sabemos, Icaza comenzó a escribir teatro antes de dedicarse al cuento y sobre todo a la novela, y por lo tanto se puede ver su obra dramática como la introducción al resto de su producción literaria. Icaza tenía 25 años cuando escribió *Sin sentido* y 30 años cuando redactó *Flagelo*. Su corta edad podría ser un motivo por el cual la obra dramática de este autor haya sido poco estudiada, no obstante él escribió *Huasipungo* en 1934 cuando tenía 28 años. Entonces, ¿por qué no se estudia el teatro de Icaza? ¿Tuvo *Huasipungo* tal éxito que opacó por completo la carrera de dramaturgo de este autor? ¿O es que el teatro como género literario en Ecuador no ha alcanzado un nivel suficiente como para estudiarlo a fondo? Humberto Salvador, gran amigo de Icaza y autor que también comenzó su carrera literaria como dramaturgo, mantuvo conversaciones con los actores de su entorno que le comentaron que:

El gran público no gusta del buen teatro. Solo las obras de inferior calidad, y que están al borde de ser infraliterarias, atraen a una numerosa concurrencia. En parte, los comediantes tienen razón. Pero también el teatro –más aún que los otros géneros– exige abnegación, y al amarlo es preciso sacrificar la cantidad en beneficio de la calidad. (Salvador, 2014: 271).

La afirmación de Salvador y del entorno no es falsa, ya que la escena teatral ecuatoriana era mayoritariamente teatro de comedia y de melodrama, y las obras que demostraban una ruptura artística y/o social eran fácilmente condenadas (*¿Cuál es?*), censuradas (*Flagelo*) o auto-censuradas (*Sin sentido*).

Este primer capítulo examina la importancia del personaje colectivo como una simbolización de la coyuntura política y social en el Ecuador contemporáneo a Icaza. El

personaje colectivo representa a varios grupos y relaciones sociales, pero también a grupos políticos y su *modus operandi*. Estos mismos personajes nos llevan a un análisis más detallado del poder como estrategia de dominación y de la violencia imperante en la época. El teatro icaciano –sobre todo estas dos últimas obras– son muestras de una postura de denuncia y crítica al sistema político, social y económico de la década de los treinta. De igual manera, la elección del género dramático nos ayuda como espectadores y como lectores a recapitular la historia de estos sistemas a través de una analogía muy común en el habla popular, pero que en este caso se modifica un poco: *La sociedad es un teatro*.

La obra dramática de Jorge Icaza *¿Cuál es?* (1931) representa la relación entre los hijos y el padre desde la teoría del psicoanálisis. El padre, cabeza de la estructura familiar, es asesinado por uno de los hijos. Al final de esta obra, nunca se sabe quién fue el verdadero asesino; pero se observa a través de la ensoñación el constante deseo de los hermanos de eliminar al padre debido al maltrato psicológico por parte de este, quien finalmente siempre es defendido por la madre. Esta última es la intermediaria entre la cabeza de la familia (el padre) y los hijos (abajo en la jerarquía familiar), no obstante se puede observar su fracaso en este rol de mediadora cuando el padre es asesinado. Es menester la mención a esta primera obra, debido a que Icaza vuelve a explorar la relación entre padre e hijo en *Sin sentido* –que tiene el subtítulo de *Farsa en tres etapas*–, obra en la que observamos al personaje Don Claudio que adopta a cinco hermanos de personalidades completamente diferentes, a quienes trata de dominar a través de la prohibición del amor o el deseo sexual hacia el otro. Estos hermanos adoptivos desafían involuntariamente la prohibición (se concretan dos parejas hacia el final de la primera etapa) y son expulsados del hogar paterno. Después de un tiempo de vida en la calle, los cinco hermanos realizan una rebelión contra el padre que finalmente fracasa.

Flagelo es una obra completamente diferente a *Sin sentido*, ya que en primer lugar es una obra sin hilo argumental y de esta manera se desliga de los elementos teatrales más comunes como el conflicto y su respectiva resolución. De alguna manera, esta obra es un eterno planteamiento. *Flagelo* se muestra a sí misma como “una estampa para ser representada”, en la que existe una descripción densa que muestra la vida rural en la sierra ecuatoriana; y los personajes, que son indígenas sin nombre, se encuentran en situaciones simples y no obstante alarmantes. Se puede tomar como ejemplos de esta afirmación el

“indio borracho” que golpea a su mujer, el huambra²⁷ llorando, los hombres emborrachándose en la guarapería, etc. Estas situaciones se dan en coordinación con un látigo que “canta” y con un pregonero que va describiendo la estampa. Finalmente, el Pregonero reconoce que todo lo visto es una obra de teatro²⁸ y anuncia que los manejadores del fute son un hacendado (el cómico), un militar (el traspunte) y un cura (el apuntador).

Siendo *Sin sentido* y *Flagelo* obras muy distintas, es imperativo observar la importancia de los personajes y su función para la crítica social. En ambas obras se pueden encontrar dos grupos de personajes: los opresores y los oprimidos, que reaccionan de manera distinta ante una situación de dominación. Es en estas dos obras que Icaza comienza a indagar el origen, las causas y la cadena de acontecimientos que llevaron a estas relaciones sociales. En ambas obras, encontramos personajes colectivos y de igual manera personajes arquetípicos, así como personajes alegóricos. Todo esto se plantea en la conducta de cada personaje que termina por convertirse en una herramienta estética y retórica para la crítica social del Ecuador en los años treinta.

I) Escenificaciones de un Estado autoritario y una población famélica: *Sin sentido*

Ante la avalancha de críticas a las obras de Icaza *¿Cuál es?* y *Como ellos quieren*, los actores de la Compañía Dramática Variedades se negaron a representar la obra *Sin sentido* por miedo a ser blanco de ataques²⁹. Por este motivo, Icaza se ve obligado a cerrar dicha compañía teatral y la obra nunca tuvo una fecha de representación.

²⁷ Huambra: Regionalismo ecuatoriano que significa “niño” o “joven”.

²⁸ Esta división metaficcional entre la obra de teatro estética y la “sociedad en un teatro” en *Flagelo* será tratada en profundidad más adelante.

²⁹ En una entrevista que brindó al investigador Enrique Ojeda, Icaza mencionó “el articulito” que salió en el diario conservador *El Debate* (Quito), que llegó a asustar mucho a los actores, ya que mencionaba que “esta piecita teatral (refiriéndose a *¿Cuál es?*) sin pies ni cabeza es altamente inmoral y como tal hay que castigarla. Yo recomiendo a las autoridades públicas que al criminal (refiriéndose a Icaza) se le ponga en prisión pues hay que precaver el mal”. (Citado por Jorge Icaza en Ojeda, 1991: 115).

Para esta obra, Icaza se mantuvo en la tendencia de introducir el psicoanálisis en el teatro ecuatoriano,³⁰ y así como en *¿Cuál es?* sigue explorando la figura del padre.³¹ Don Claudio³² es el personaje que representa al padre y por lo tanto a la autoridad. Este personaje es aquel que, como estrategia de control y conservación del poder, prohíbe a los “hijos”³³ mantener una relación amorosa y sexual entre sí. Podemos observar entonces que la prohibición es el eje del poder que maneja Don Claudio, pero también sería aquello que empodera a los hijos para llevar a cabo la rebelión que finalmente fracasa. Es a partir de las pulsiones eróticas que los cinco “hijos” se manifiestan tanto como personas individuales, pero también (como lo veremos posteriormente), como alegorías.

A) La posición del poder: Don Claudio

Don Claudio es un personaje que encuentra su identidad en el poder que le otorga la paternidad. Ya desde el inicio de esta obra se observan varias referencias a este personaje como creador y manipulador a la vez. En la primera entrada a escena del personaje, se describe en la acotación que él está recortando muñecos de papel y jugando con ellos. Entonces, Don Claudio crea y manipula, sin embargo su deseo nunca está saciado. No obstante, vemos que Claudio comienza a crear un mundillo manipulable por el simple hecho de que siente “aburrimiento” y necesita jugar. Se puede observar entonces, que en la primera entrada de Don Claudio, él ya está comenzando a ejercer su poder sobre los muñecos. Pero este poder es banal, ya que comienza como un simple juego. Los monigotes de cartón con los que juega Don Claudio son objetos que llegan a despertar cariño por parte de Don Claudio a causa de su pasividad. Paralelamente, en los diálogos de Don Claudio se puede observar que este percibe a sus hijos como objetos, ya que los ve como “hilos”,

³⁰ Esta línea la seguiría también Humberto Salvador en el género narrativo (*En la ciudad he perdido una novela* de 1929), gran amigo y compañero de Icaza en el Colegio Hugo Mejía, quien después se convertirá en una autoridad del psicoanálisis en el Ecuador.

³¹ El tema de la figura del padre es un recurrente en las obras de Icaza. Él quedó huérfano a muy temprana edad, por lo que su figura paterna fue su tío Enrique Coronel, con quien no sostuvo una buena relación. Se puede resaltar en este punto la primera parte de su novela autobiográfica *Atrapados: El juramento*, en el que el “juramento” era *matar* al tío Enrique, por lo tanto, *matar al padre*.

³² Cabe resaltar que Icaza nombró a este personaje autoritario con el nombre de un emperador romano. Además es necesario notar que el nombre Claudio también aparece en la obra *La comedia sin nombre*, que es el personaje de un hombre corrupto, encarnado por el mismo Icaza cuando se la puso en escena.

³³ Hay que tener en cuenta que los “hijos” no son biológicos, sino que son adoptados de una institución mental.

“arcilla” o “retazos de tela”. Entonces es posible ver la posición paternalista de este personaje cuyas relaciones se basan en el poder (un sujeto que manipula un objeto), así como menciona la necesidad de un “sucesor” y al mismo tiempo los ve como “un proyecto” a largo plazo, Don Claudio intenta mantener su legado en el tiempo, lo que a la vez indica el mantenimiento de un sistema patriarcal. Al adoptar, educar y moldear de cierta manera y a su antojo a los “hijos”, busca conformar un equipo manejable y dirigible. Por otro lado, se puede observar que Don Claudio reacciona de forma paternal ante la rebelión de los hijos, ya que interpreta dicha rebelión como “una travesura” y no como una rebelión social (aunque sí la reprime como tal), por lo que no los toma en serio.

Don Claudio opta como criterio de adopción buscar a los “hijos” en el manicomio, escoge a personas que no sean conscientes de su propia locura, ya que esto hace más fácil moldearlos a su gusto. Este es el primer paso para que Don Claudio pueda dar inicio a su proyecto de vida: “El vaso debe estar limpio para que el contenido que yo vierta en él no sufra mistificación” (Icaza, 2006: 135). El proyecto es comenzar en un lienzo blanco y virgen, para que ninguna experiencia anterior o conocimiento previo dificulte la manipulación. Es por esto que Don Claudio busca locos que no estén conscientes de su propia locura, para que la “lobotomía” posterior sea menos dificultosa. En esta primera instancia, se observa que Don Claudio “rescata” o adopta a sus hijos, no con el fin de ayudarlos, sino como un beneficio propio. Es decir, que ayuda al personaje marginal (en este caso el loco) para un bien personal, y desde su punto de vista, un bien común.

No es tampoco coincidencia que Don Claudio empiece jugando con monigotes de papel y luego con seres humanos de carne y hueso, lo que nos puede dar un buen indicio de que es un paso de la teoría a la práctica. No obstante, la posición de Don Claudio no puede quedar como la de un simple manipulador, ya que, como todo padre, debe evitar la rebeldía de los hijos. Para esto, Don Claudio impone su autoridad a través de la prohibición. Para lograrlo, Don Claudio prohíbe el sentimiento inevitable que es el amor y el impulso sexual. No obstante, los deseos eróticos entre los “hermanos” Carlos y Marta por un lado y Rodolfo y Ángela más adelante, comienzan por ser reprimidos por el miedo a las posibles represalias por parte de Don Claudio. Una vez que el padre se entera de la primera relación, todos los hermanos son exiliados del hogar y del cuidado del padre y quedan desamparados a la intemperie. Para Don Claudio, el deseo erótico es lo que lleva al hombre al amor, y el

amor lo debilita, pero sobre todo lo vuelve impredecible: “Ese amor vulgar que les vuelve tímidos, enfermizos, volubles. Ese amor indómito que se levanta ante mi autoridad, tenaz, rebelde, efervescente. (*Con asco*) ¡Oh!” (Icaza, 2006: 129). El amor es aquello que causa reacciones incontrolables por parte del que ama, y entonces también son incontrolables para Don Claudio, por lo que se ve impulsado a crear la ley de prohibición. Por lo tanto, podemos observar que la transgresión a las leyes paternas de prohibición lleva a la desvinculación completa entre padre e hijos. Los hijos son expulsados fuera del hogar y se encuentran en una ciudad que, pese a que sea su propia ciudad, es un lugar de gente desconocida, donde deben comenzar a trabajar para ganarse la comida. Los hermanos, una vez en la calle, sin ningún tipo de experiencia laboral o de cuidado hacia sí mismos, necesitan hacer lo imposible para sobrevivir, y esto los lleva al riesgo de caer en el robo y la delincuencia.

El investigador Jorge Neptalí Alarcón (1977) sostiene que la obra *Sin sentido* se puede leer como una alegoría religiosa, en la que:

En esta pieza teatral de Icaza, Dios estaría representado en Don Claudio, “hombre de edad desconocida”, por ende algo similar a Dios, cuya edad escapa a todo cálculo numérico. [...] Hay pues similitud con Dios, autor de los hombres. El viejo forjador de los superhombres ha destinado a sus criaturas “a grandes cosas”. Idénticamente, Dios en sus designios ha reservado a sus mortales un sublime destino. [...]. Similarmente Dios, airado contra los pecadores, hijos desobedientes, ordenará a sus ángeles llevarlos a la cárcel donde será “eterno rechinar de dientes”, donde estarán condenados al “eterno olvido”. (Alarcón, 1977: 17-18).

Hay similitudes entre la estructura y trama del *Génesis* y de la obra *Sin sentido* ya que en ambos textos hay una figura omnipotente, un exilio tras el incumplimiento de una prohibición³⁴ y actantes adyacentes al personaje poderoso. Sin embargo, a pesar de estas

³⁴ Ver el castigo a los hijos rebeldes según el Antiguo Testamento: “Si un hombre tiene un hijo terco y rebelde que no obedece ni a su padre ni a su madre, y cuando lo castigan ni aun así hace caso, el padre y la madre lo tomarán y llevarán fuera a los ancianos de su ciudad, a la puerta de su ciudad natal.” (Deuteronomio, 21:19). Este pasaje es particularmente interesante, ya que menciona el exilio de los hijos cuando no obedecen. Es exactamente lo que les pasó a los cinco hermanos una vez que se rebelaron ante la ley del padre. No obstante, los hermanos vuelven a rebelarse para liberarse del poder de Don Claudio que aún los acecha en el mundo exterior.

similitudes, hay una gran diferencia que es la moralidad de la historia. En el caso del *Génesis*, después del pecado hay una búsqueda de la relación espiritual entre Dios y la humanidad, es decir una reconciliación. Paralelamente, después del pecado original, el hombre pierde su santidad y el pecado es heredado por el resto de la humanidad, consecuencia que no sufren los otros humanos en *Sin sentido*. Asimismo, la humanidad entiende el poder de Dios y pasará su vida descifrando el mundo espiritual. En cambio, en *Sin sentido*, no se trata de entender el poder de la figura omnipotente, se trata de desafiarlo. Igualmente, el exilio de los hermanos corta la relación entre estos y Don Claudio, y el resto de la obra refleja las relaciones sociales que van desarrollándose, primero entre ellos mismos, y luego entre ellos y el resto de los personajes (el hombre gordo, el dueño del bazar, el hombre elegante, etcétera),³⁵ es la relación entre el sujeto y el mundo social, no la relación entre el sujeto y el mundo espiritual.

Es por esto que, además de ponerse en la posición del padre, Don Claudio también se muestra como una autoridad política, como aquella sombra que está encima de las relaciones sociales de los cinco hermanos. Es necesario destacar que, en primer lugar, para mostrarse como autoridad, él necesita armar una normativa que debe ser seguida y obedecida sin cuestionamiento. En segundo término, tiene dos asesores a los que poco escucha, pero que son presentados como “viejos consejeros de la administración de Don Claudio” (Icaza, 2006: 128). Entonces, se puede afirmar que sí hay una administración y una gestión, por lo tanto se podría interpretar a Don Claudio como una alegoría del Estado, ya que, aunque estos consejeros no sean legisladores, sí ayudan a la aplicación de la ley paterna. Finalmente, encontramos el aparato represivo de Don Claudio, que él mismo llama “la guardia”, cuya labor consiste en evitar el desorden social. Habiendo observado esto, ya podríamos deducir una relación entre Don Claudio y sus hijos como una analogía de la relación entre el Estado y sus súbditos. Entonces, esta es una relación muy similar a aquella de la autoridad política y el ciudadano del Ecuador de la década del treinta.

Hay que recalcar que la principal intención de Don Claudio es la manipulación y el control de los hijos, y por esta misma razón el lugar de donde los “adopta” es un manicomio. Buscar a un loco como “hijo” o “súbdito” es una escena muy poderosa, por el simple hecho de que el loco es el más influenciado. La escena en la que Don Claudio busca

³⁵ El análisis de estas relaciones sociales es el punto central del capítulo 2 de esta tesis.

a los hijos en la institución mental³⁶ muestra el rechazo al primer grupo de gente, ya que estos estaban conscientes de su locura, y el que está consciente, en un principio se cuestiona y se rebela. Podemos observar en los siguientes pasajes la visión que tiene Don Claudio de los hijos: “Son fabricados de una arcilla muy débil; están zarandeados por muchos hilos invisibles que los vuelve personajes de sainete” (Icaza, 2006: 129) o “crear seres ciegos a las pasiones, potentes en su indiferencia, que desconozcan el pasado y el futuro y, sobre todo, que no sepan amar” (Icaza, 2006: 129). Vemos a una autoridad paterna y política a la vez, cuyo objetivo es *crear* seres indiferentes y sumisos.

El *proyecto* de Don Claudio es lo que mueve toda la obra. Este proyecto, que consiste en un plan teórico y una ejecución, nos muestra esta dinámica de planificación a largo plazo. Hay un modelo soñado y detallado que es, como ya vimos anteriormente, el de moldear a los hijos a través de normativas y dogmas: “Los quiero por el mutismo, por la indiferencia que encierran. Solo les falta el pensar para ser los herederos de mi autoridad y mi grandeza” (Icaza, 2006: 128). La búsqueda de “herederos” más que todo expresa la intención de mantener vigente su legado y su ideología, es decir, permanecer en el poder. No obstante, Don Claudio infla la imagen de sí mismo viéndose como alguien autoritario y con la capacidad de construir un mundo manejable de locos, donde “los cuerdos con el orgullo de su cordura no sirven para nada” (Icaza, 2006: 132). Por lo tanto, podríamos pensar que Don Claudio tampoco se cataloga a sí mismo como cuerdo. Pero, si él también es un loco, y si está consciente de su locura, ¿podría ser este el motivo por el cual rechaza al primer grupo en el manicomio? El loco consciente puede hacer estragos como una rebelión, o peor, puede estar a la cabeza de un Estado autoritario como Don Claudio, y como en todo Estado, solo uno puede gobernar.³⁷ El loco inconsciente es la “materia prima” de un producto final. No obstante, podemos plantear estas últimas preguntas: ¿podría Claudio ser una especie de loco consciente cuya locura es imperceptible? ¿Sería por este motivo que él es el loco que no está internado?

³⁶ No es casual que la encargada del manicomio sea una monja. Aunque sea común que muchos asilos mentales estén a cargo de la Iglesia, podemos ver el rol de poder que Icaza le asigna a esta institución. Icaza siempre ha sido crítico con la Iglesia católica y el clero, como se observa en gran parte de su obra.

³⁷ Teniendo en cuenta las características de este personaje, podríamos preguntarnos si Don Claudio sería una referencia a los caudillos políticos que tuvo el Ecuador, como el presidente de facto José María Velasco Ibarra.

B) Estar del lado ganador: Don Luis y Don Manuel

Don Claudio está siendo asesorado por otros dos hombres (Don Luis y Don Manuel) que, aunque dudan del éxito del proyecto de Don Claudio, apoyarán incondicionalmente la manipulación de los cinco hermanos. Estos tres hombres representan a tres distintos manipuladores con diferentes tipos de poder, que a su vez, podrían llegar a ser una representación de los tres poderes del Estado, o distintos tipos de clases sociales acomodadas (véase que llevan el apelativo “Don”, tratamiento especial dirigido a sectores privilegiados en la década del treinta). Además de ser fieles consejeros de la gestión de Don Claudio, Don Luis y Don Manuel son los encargados de la educación de los cinco hermanos. Estos personajes tienen la tarea de perpetuar el ideal de Don Claudio de crear individuos sumisos y moldeables, es decir continuar con un proyecto dogmático: “Don Luis: Aclaremos un punto oscuro. Don Claudio, cuando les prohibió el amor, se refería al amor mezquino, al amor de pasatiempo, al que se puede sentir por una persona, por un semejante nuestro” (Icaza, 2006: 157). Por lo tanto, no hay un “programa educativo” independiente, sino más bien existe uno que depende de la máxima autoridad, del personaje que habíamos ya visto como la cabeza del Estado. Estos dos hombres también intentan entrar en un rol paternalista al infantilizar a los hermanos llamándolos constantemente “niños”. No obstante, los hermanos no toman tan en serio su autoridad:

Don Luis: [...] cada una de las prohibiciones que él dé serán leyes para ustedes. Si ustedes no cumplen con todos estos preceptos...

Carlos: ¡Oh! Ya sabemos de memoria. Nos arrojará de su presencia. Sufriremos mucho, etc... etc.

Don Manuel: Hay algo más.

Marta: Diga, pero diga pronto. (Icaza, 2006: 158-159).

Hay una clara actitud de rebeldía –hasta se podría decir de carácter adolescente– que los hermanos demuestran. Durante las “clases”, ellos muestran una actitud de apatía y desgano. Sin embargo, ellos solo se angustian durante la presencia de Don Claudio, viendo un claro temor hacia el poder paterno/poder ejecutivo. Por ejemplo, al momento de cruzarse con una situación “complicada” (fumar cigarrillo o no), por el hecho de tener una primera

prohibición (enamorarse), ya asumen tener prohibido fumar cigarro, de esta manera muestran el poder que tiene el padre sobre los hijos.

C) Las tres etapas de la rebelión: Los cinco hermanos

Esta obra, en lugar de actos, está dividida en tres “etapas” y un “prólogo”, y no se diferencia mucho en lo que es la estructura del teatro de la Antigüedad.³⁸ No obstante, estas tres etapas (que es una división común en una obra teatral) y el prólogo pueden ser vistos también como la división en etapas para el advenimiento de un acontecimiento histórico importante. En primera instancia, se observa el prólogo que es el proceso de incubación, es decir, la introducción a la injusticia. En este prólogo, se observa el proyecto de Don Claudio en la teoría: los monigotes de papel, la discusión con Don Luis y Don Manuel sobre si el proyecto de Don Claudio será o no exitoso, y el momento de la adopción en sí. En esta especie de introducción, no se ha llevado a cabo ni la etapa autoritaria, ni la etapa de sufrimiento. Después, nos encontramos con la “Etapa primera”, en la que se nos presenta una sociedad sumisa y en proceso de adoctrinamiento. Esta etapa es aquella en la que encontramos a los cinco hermanos en la “escuelita”, sometidos a la prohibición y al miedo a la represalia. En la “Etapa segunda”, los hermanos han transgredido la ley paterna y se encuentran en la calle. Encontramos un momento de sufrimiento, hambre y despertar de la consciencia.³⁹ Finalmente, en la “Etapa tercera” estamos frente al momento de la rebelión de los hermanos que en muy poco tiempo es reprimida y abatida. Una vez más, la historia es contada en términos teatrales, cuando se puede relacionar las etapas de la obra con etapas históricas.

El Ecuador es un país donde la diferencia de clases es muy profunda y lo fue mucho más durante las décadas del veinte y el treinta, por lo que este país pasó por muchas rebeliones y revoluciones que finalmente fracasaron. Si mantenemos la lectura de Don Claudio como una alegoría del Estado, Icaza podría estar haciendo referencia a varios

³⁸ Tener en cuenta que esta obra se designa a sí misma como “farsa”, se analizará con más detalle la renovación de la farsa en el capítulo 3 de esta tesis.

³⁹ Esto se puede observar en un doble sentido: El inconsciente que se hace más consciente (que analizaremos más adelante con la escena de ensoñación) y el despertar de una consciencia social.

acontecimientos históricos del Ecuador que pasaron por las mismas etapas de la obra. Podemos ejemplificar esto con eventos como la Revolución Liberal alfarista (1895-1912). Eloy Alfaro, líder de esta revolución, vivió las injusticias del Estado conservador, fue enviado al exilio (donde recaudó fondos para la revolución) y se rebeló contra dicho Estado. Esta fue una revolución que triunfó durante 17 años, y no obstante terminó en el linchamiento, arrastramiento y quema del cadáver de su líder Eloy Alfaro y otros como Flavio Alfaro, Pedro Montero y Ulpiano Páez.⁴⁰ Otros eventos históricos muy bien conocidos por Icaza y que también estuvieron divididos en estas mismas etapas que la obra fueron la represión de la huelga obrera en Guayaquil de 1922⁴¹ y la “Guerra de los cuatro días.”⁴² Esta guerra civil fue uno de los mayores levantamientos sociales de la década, no obstante estuvo manipulada por el clero y los terratenientes, llevando a que indígenas y mestizos lucharan entre sí.

Hay que tener en claro que en el momento en que se escribe *Sin sentido* (entre 1929 y 1931, aunque la obra se publica en 1932), existió una enorme inestabilidad política y económica. Los años entre 1925 y 1931 se llamaron los “años de la herencia juliana”, nombre que adopta de la Revolución Juliana⁴³ de 1925, cuya primera tarea fue la modernización del Estado ecuatoriano. En este periodo entró al poder Isidro Ayora como presidente constitucional, ya que antes estuvo un gobierno de facto. Los hechos recalculables de su gobierno fueron la “supresión de los llamados ‘estancos’ particulares (monopolios locales o regionales), se centralizaron las rentas públicas, se crearon el Banco Central y la Superintendencia de Bancos” (Cueva, 1990: 95); pero también hubo prohibición de distintos periódicos y varias represiones. No obstante, la modernización del Estado tuvo sus límites, por ejemplo, con la sangrienta represión de las rebeliones indígenas. El Ecuador, así como el resto del continente, fue afectado por la crisis mundial de 1929 y tuvo una recesión muy fuerte,⁴⁴ sobre todo en el sector del cultivo del cacao. El gobierno de Ayora no pudo contener la mala situación económica y el sociólogo Agustín Cueva (1990: 97) nos

⁴⁰ Este evento, conocido como “la hoguera bárbara”, marcó la vida de Icaza a la edad de cinco años y medio, ya que tuvo que huir con su familia a la hacienda de su tío materno en la sierra, porque su padrastro era simpatizante alfarista. Todo esto fue retratado posteriormente en la novela autobiográfica *Atrapados: El juramento* (1972).

⁴¹ Véase la novela *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara publicada en 1946.

⁴² Icaza trató posteriormente este acontecimiento en su novela *En las calles* (1935) con la que ganó el Premio Nacional de Literatura.

⁴³ Muchos de los participantes de dicha revolución fueron militantes alfaristas.

⁴⁴ Un déficit de cuatro millones de dólares en 1929 (Cueva, 1990: 96).

menciona que “bastaron, pues, unas cuantas manifestaciones estudiantiles y populares, para que la situación del gobierno de Ayora se vuelva insostenible, por lo que los propios militares decidieron derrocarlo en 1931”. Después de Ayora, hubo cuatro otros mandatarios que estuvieron en el Palacio Presidencial entre 1931 y 1932⁴⁵, sin contar con una guerra civil, la ya mencionada Guerra de los cuatro días.

Hacemos esta breve reseña histórica para demostrar que pese a que hubo un *proyecto* de modernización liberal del Estado, este fracasó y manipulaba un sistema de producción de tipo colonial (y al mismo tiempo paternalista, como lo es nuestro personaje Don Claudio), en el que hay un Señor que otorga tierras para trabajar (el huasipungo, por el cual hay que pagar en trabajo y el siervo no puede abandonar la hacienda). Al mismo tiempo, el Señor tiene la responsabilidad de proteger y evangelizar al súbdito (puede vérselo como un hijo o un menor al que hay que cuidar). Esta relación colonial de sumisión requiere la legitimación de un Estado y por ello cuenta con distintos intermediarios,⁴⁶ como el burócrata o el letrado (el abogado). Por lo tanto podemos pensar que estos intermediarios estarían representados en las figuras de Don Luis y Don Manuel.

D) Dramatizar el inconsciente: Arquetipos en *Sin sentido*

Cuando los cinco hermanos son expulsados del hogar paterno, deben comenzar a sobrevivir en la calle, sufriendo hambre y abandono. Esta situación causa la escena de la ensoñación⁴⁷ que se lleva a cabo al principio de la “Etapa segunda”:

⁴⁵ Coronel Luis Larrea Alba (24 de agosto-15 de octubre de 1931), Alfredo Baquerizo Moreno (15 de octubre de 1931-27 de agosto de 1932), Carlos Freile Larrea (28 de agosto-1 de septiembre de 1932) y Alberto Guerrero Martínez (2 de septiembre-4 de diciembre 1932). Los últimos tres mandatarios fueron civiles.

⁴⁶ Podríamos pensar que este intermediario vendría a ser un capataz cholo en el caso rural, pero ya que nos encontramos en un ambiente urbano, el intermediario podría llegar a ser la burocracia (antes de la Revolución Juliana, se crearon muchos cargos burocráticos sin función alguna, y los sueldos de la burocracia se triplicaron o cuadruplicaron). La burocracia es un tema que Icaza también trata en *El Chulla Romero y Flores* (1958).

⁴⁷ Ensoñación o sueño diurno: Se diferencia del sueño en que la ensoñación se manifiesta en estado de vigilia. En principio, habría un mayor nivel de conciencia en la ensoñación, sin embargo pueden ser no conscientes: “Para Freud, los sueños diurnos, término que considera sinónimo, en *La interpretación de los sueños (Die Traumdeutung, 1900)*, de fantasía (*Phantasie*) o de fantasía diurna (*Tagesphantasie*), no son siempre conscientes: ‘se produce un número considerable de ellos que son inconscientes y deben permanecer inconscientes por el hecho de su contenido y por tener su origen en el material reprimido’”. (La Planche y Pontalis, 1996: 417-418).

(Oscuridad. El telón de fondo se sustituye por una escena que representa todo lo que los personajes piensan ante la vitrina. Un hombre gordo hasta la exageración devora toda clase de alimentos; Marta y Rodolfo le contemplan). (Icaza, 2006: 187).

El hombre gordo no quiere convidar su comida y se la queda para sí solo, mientras los hambrientos observan. El hombre es gordo por una razón, ya que muestra el exceso y la riqueza en ciertos sectores sociales. De igual manera, este hombre se ve por una vitrina que representa una exposición protegida de las clases sociales acomodadas. La ilusión termina en que Rodolfo estrangula y mata al hombre gordo. Vemos a través del sueño, por lo tanto del inconsciente,⁴⁸ un primer deseo y voluntad de rebelarse ante un sistema injusto, en el que hay un encuentro entre los que no tienen nada y los que tienen en exceso (en este caso, se trata de una necesidad básica, que es la comida). En psicoanálisis, se afirma que el inconsciente se asimila con aquello que es reprimido y puede manifestarse tanto en ensoñaciones, equívoco de palabras o fantasías. Por este mismo motivo, el deseo de matar al hombre gordo es aquello que Rodolfo mantiene reprimido. Este personaje puede solucionar a golpes muchos de sus problemas (el hombre del bazar, el periodista), pero pelear con el hombre gordo (muy probablemente un burgués o alguien de la clase alta) realmente no es posible para él sin perder la batalla, por lo que se convierte en un deseo reprimido. Este deseo reprimido es importante como herramienta para la crítica social, por lo que se acude a representarlo como una ensoñación, lo que se ha llamado la escenificación del inconsciente.

Esta escena es una de tantas escenificaciones del inconsciente en la obra dramática de Icaza, lo que en primer lugar muestra una nueva técnica en el teatro del Ecuador. El sueño o la ilusión rompe con muchas de las estructuras teatrales conocidas en la época, dividiendo una escena en dos: una real (y consciente) y la otra “irreal” (e inconsciente), aquella de la realidad social y del deseo acérrimo de cambiar esa realidad. Esta breve escena es la que revela el verdadero motivo de la “Etapa segunda”: el despertar de la

⁴⁸ “El adjetivo inconsciente se utiliza en ocasiones para connotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia [...]. La palabra inconsciente designa uno de los sistemas definidos por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico; está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema pre-consciente-consciente por la acción de la represión.” (Laplanche y Pontalis, 1996: 193).

consciencia. Por lo tanto el inconsciente, visto en este caso como una estructura exclusivamente individual (es el sueño de una sola persona), es la representación del inconsciente social de las clases populares en la década del treinta. El hambre de un personaje también representa el hambre de una clase social. Entonces, podemos encontrar en el inconsciente de un simple personaje una herramienta para mostrar tanto el deseo individual como la necesidad o deseo de una clase social entera. Debemos tener en cuenta que Icaza en su etapa de dramaturgo fue un entusiasta lector de distintas teorías del psicoanálisis y se observan varias lecturas del inconsciente. En esta escena en particular vemos que en un inconsciente individual⁴⁹ se representa aquello que el psicoanalista suizo Carl Jung llama “el inconsciente colectivo”. Esto es, los mitos primitivos que crean los arquetipos que se adquieren de manera social y colectiva. Así que, pese a que Rodolfo no ha tenido *realmente* la experiencia de ver al hombre gordo a través de la vitrina (es decir, no es una experiencia personal), es la experiencia y visión de toda una clase social y será representada a través de este arquetipo. Para ilustrar esto, se puede observar la definición de Jung del arquetipo:

Aquí debo aclarar las relaciones entre instintos y arquetipos: lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. (Jung, 1995: 69).

Claramente, el instinto que tiene Rodolfo es el del hambre, pero se representa en el arquetipo del hombre gordo, que a la vez es una manifestación social⁵⁰ de un “remanente arcaico” (Jung).

⁴⁹ También esto se observa en otras obras teatrales de Icaza, como la obra *Como ellos quieren* (1931). En esta obra, la protagonista (La muchacha) tiene una larga conversación con un personaje llamado La Sombra del Deseo. Vemos que aquí se lleva a escena a una personificación del deseo individual, aplicando directamente la teoría de Sigmund Freud sobre el inconsciente.

⁵⁰ “Indudablemente contienen [los sueños] ‘imágenes colectivas’” (Jung, 1995: 74).

E) Contar la historia en términos teatrales

Para finalizar esta parte sobre *Sin sentido*, es necesario señalar que esta es una obra que intenta contar la historia a partir de distintos términos teatrales⁵¹, por ejemplo tenemos las distintas “etapas” (que no se diferencian de las etapas del teatro de la Antigüedad), pero varios personajes son considerados (por ellos mismos) personajes-tipo de algunos géneros teatrales. En el Prólogo de *Sin Sentido*, observamos que Don Claudio al concebir su proyecto los ve como materiales moldeables, pero que los mismos hilos que él mueve “les vuelve personajes de sainete” (Icaza, 2006: 129). No es casualidad que haya elegido el sainete como el ejemplo de los personajes que desea Don Claudio en su proyecto. Este es un género teatral popular que se compone de personajes estereotípicos, y cuya habla tiene cierto tono burlón. En Latinoamérica, el sainete criollo tuvo su auge en la década de 1920, surge del teatro de circo y es de carácter costumbrista. Sin embargo, Carlos descubre la intención de Don Claudio de convertir a sus hijos en personajes de teatro: “Llevado de tus años de experiencia, ahondas más cada día tus trabas, quieres fabricar héroes, estrellas tipo cinema...” (Icaza, 2006: 267-268), “tu experiencia de organización, de comedia, te salió una cosa sin sentido” (Icaza, 2006: 270). La “fabricación” de héroes se la puede ver en dos sentidos distintos. Por un lado, tenemos al héroe como arquetipo literario, además del héroe en el teatro, aquel con el que se puede contar para la salvación del abusado y/o de los débiles. No obstante, muy probablemente Carlos no se refería a este tipo de héroe, sino al héroe de las masas que sobre todo se ve (tal como lo menciona nuestro personaje) en el cine y en la historia nacional. Por un lado, nos encontramos con el héroe del cine, que es aquel que está al alcance de todos, ya que el cine es un ejemplo de la democratización de las artes a partir del siglo XX.⁵² Además de este héroe del cine, nos encontramos con el héroe que es creado desde el Estado a partir de las masas. El héroe nacional es aquel que nos debe llevar a crear una conciencia nacional, y al mismo tiempo es una reivindicación de la burguesía, ya que él proviene de esa misma clase social. El ensayista mexicano Carlos Monsiváis en

⁵¹ Esto es mucho más evidente en *Flagelo*, en lo que se enfatizará más adelante.

⁵² Fue en la década del veinte que llegó el cine mudo a Ecuador y en 1924 se realizaron las primeras producciones cinematográficas ecuatorianas: los largometrajes *El tesoro de Atahualpa* y *Se busca una guagua* de Augusto San Miguel. La primera cinta hace un retrato de la vida marginal del indio en Ecuador, mientras que la segunda es una sátira contra el Coronel Juan Manuel Lasso, militar que llamó al fraude electoral a favor de Gonzalo S. Córdova.

su libro *Aires de familia*, nos comenta sobre la creación de héroes nacionales y cómo estos se convierten en arquetipos para poder contar la historia. Monsiváis nos da una especie de lista de los requisitos para poder reconocer al héroe (sobre todo el héroe decimonónico), que tiene una “familia acomodada, cultura, nobles ideales y martirio” (Monsiváis, 2000: 92). Estos mismos requisitos podemos encontrarlos en Carlos, que pertenece a la familia de Don Claudio (la familia acomodada), y es aquel personaje que representa la mente, lideró una rebelión para tener una sociedad más justa y fue reprimido por su propio padre. Es posible que, al ver a Claudio como una autoridad política, lo podamos ver también como un constructor o dirigente de sociedades y para esto es absolutamente necesario armar la figura de un héroe para las masas. Por lo tanto, si Don Claudio va a estar a la cabeza de un Estado y de una sociedad, “¿Son concebibles las sociedades sin personajes emblemáticos?” (Monsiváis, 2000: 79). ¿Puede la pequeña sociedad de los hermanos empezar a ser armoniosa al tener su propio héroe? ¿O es la búsqueda de perfección de Don Claudio –y por lo tanto de un héroe– una manera de encontrar un discurso de dominación?

II) *Flagelo*: El drama en una estampa

A) La estampa

Flagelo es una novedad en el teatro ecuatoriano, no solamente por el hecho de abordar el tema de la explotación al indio de una manera más directa, más brutal y grotesca; sino por haber incursionado en una nueva forma teatral. *Flagelo* carece de hilo argumental, es decir, que toda la obra permanece en las acciones repetitivas de la estampa o la pintura, y queda estancada en una especie de *loop* o bucle hasta que aparecen los tres grandes personajes manipuladores de la obra. En lo que es la parte estructural, *Flagelo* no solo elimina un elemento teatral básico que es la trama; sino que también evita las acotaciones breves y concisas, y las reemplaza con didascalias extensas y detalladas, en este caso representativas de la sierra ecuatoriana. Este recurso es anti teatral (¿se puede pensar el teatro sin texto?) porque se exagera en la “teatralidad” olvidando el texto. En el caso de que se esté leyendo esta obra y no viéndola, podría ocurrir una tendencia a “novelizarla” y entender la acotación como si de narrativa se tratara. Notamos también que varios dramaturgos

Europeos exploraron o experimentaron con las acotaciones, ya sea con obras con didascalias sumamente elaboradas como Arthur Adamov o Jean Genet; o escribiendo obras carecientes de diálogos como la obra *Acto sin palabras* (1956) de Samuel Beckett, que es solamente texto de acotación⁵³. Las acotaciones son un elemento pragmático en una obra, ya que nos dan la condición en que se da la palabra, son el contexto en el que se realiza el acto teatral. Pero, ¿qué quiere decir una obra compuesta mayormente de contextos? Sería un énfasis muy especial en el planteamiento.

Es imperativo detenerse a observar las acotaciones de esta obra, ya que podemos darnos cuenta de que son descripciones que se encuentran en el límite con la narrativa:

En el lateral del chozón que mira al público, y haciendo zócalo de una pared de tapias desconchados, una decena de indios, intoxicados de guarapo, hacen un retablo de caras endemoniadas o de posesos: hay rostros tumefactos, de rojo encendido hasta el violeta precipitado en las narices chatas, caídos los párpados hinchados, en los labios gruesos que cuelgan, se parte la sed del alcohol en grietas. (Icaza, 2006: 279-280).

Esta primera acotación es muy difícil de poner en escena, debido a los diferentes detalles que muestra, por lo tanto ya podemos deducir que esta obra no sólo fue escrita para el teatro, sino que también fue escrita para una lectura detallada al igual que la narrativa. Si se presentan varias limitaciones para poner en escena dicha estampa, ¿es posible que sea la palabra escrita la que crea el poder de la pintura? Podríamos entonces llegar a una conclusión prematura de que esta estampa no es solamente visual, como podríamos asumir, pero también es una estampa de descripción sonora, y por lo tanto puede ser un efecto narrativo dentro del teatro.⁵⁴ Esta es una obra que encuentra su motivo de ser en la creación de una estampa y, en este caso, sería una especie de “estampa móvil”, en la cual los componentes de dicha imagen son objetos manipulables y nunca sujetos con poder. Por lo

⁵³ Estos detalles nos hacen entender que Icaza estaba muy atento en el movimiento teatral internacional y a la vez nos hace ver que se adelantó a varios movimientos y autores.

⁵⁴ Ya hay muchos estudiosos (como Enrique Ojeda en *Cuatro Obras de Jorge Icaza* o Santiago Cevallos en *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*) que llegaron a la conclusión de que la narrativa de Icaza es muy teatral. Para probar estas afirmaciones solo es necesario observar la escena del velorio del personaje de la Cunshi en *Huasipungo* (1934), donde la polifonía crea uno de los fragmentos más conmovedores de la literatura ecuatoriana. No obstante, también es posible decir que el teatro de Icaza es muy narrativo. Es por esto que no se puede pensar un género icaciano sin el otro.

tanto, esta imagen está construida a través de la imagen del personaje subalterno y la música del Látigo,⁵⁵ para obtener una estampa tridimensional que retrata la vida rural.

B) ¿Colectivización o *desindividualización*?

El primer detalle a observar de los personajes es que ninguno tiene un nombre propio⁵⁶ y la referencia a estos personajes es en relación a la función que ejercen: el Pregonero, el Látigo, el indio borracho, la india madre, el indio amigo, el huambra, etc. Sin contar al Pregonero, estos personajes apenas intercambian diálogo entre sí, más bien crean un nuevo tipo de diálogo junto al personaje del Látigo. Este es manejado por el patrón, el cura y el militar, que representan a sus respectivas instituciones, y esta situación en una primera lectura podría parecer una situación tipo de la novela indigenista. El Látigo es un personaje inusual de por sí (¿cómo se podría ponerlo en escena?), por un lado simboliza el uso brutal de la fuerza, y como Icaza lo impone como personaje con diálogos y acciones, podemos leerlo como un personaje alegórico de un sistema represor y violento: el latifundio. El Látigo tiene un único diálogo que es la “música” del flagelo que –perturbadoramente– coordina y armoniza con el canto y el lamento de los hombres y mujeres. Por otro lado, es digno de remarcar que las mujeres (nombradas simplemente como “Indias Cantoras”), cantan conjuntamente con la “música” del Látigo, y sin embargo el canto que entonan es un sanjuanito:⁵⁷

El Látigo (*En el vértigo domador*): Chal... Chal... Chal...

⁵⁵ Cada vez que nos refiramos a este elemento, se lo hará con mayúscula, ya que, como se verá más adelante, el Látigo es un personaje alegórico más en este conflicto dramático.

⁵⁶ Salvo la Cunshi, a la que se menciona en un diálogo. Ella es un personaje que aparece por primera vez en *Huasipungo*, sin embargo encuentra sus orígenes en *Flagelo*. Haremos un análisis más detallado sobre este personaje más adelante.

No obstante, es necesario aclarar que existe una segunda versión de *Flagelo* reproducida en la novela autobiográfica *Atrapados: En la ficción* (1972), novela en la que Icaza reflexiona sobre su carrera como escritor y dramaturgo. En esta versión se mencionan varios nombres de los personajes indígenas.

⁵⁷ Género musical precolombino, que se canta en la sierra ecuatoriana, cerca de la frontera con Colombia. Por definición este es un género alegre y bailable.

Dos Longas⁵⁸ Cantoras (*Con canto quejoso tararean un sanjuanito*): Tararán...Tan...
Tan... Tararán...Tan... Tan....
El látigo (*Apaciguándose*): Chal... Chal...
Dos Longas Cantoras: Tararán... Tararán... Tan... Tan
(*Y así sigue el diálogo entre flagelo y música, ahora, perfectamente rimado*). (Icaza, 2006: 281-282).

De esta manera, las indias se contraponen al lamento y gritos provenientes de los hombres de la guarapería.

Hernán Rodríguez Castelo en su introducción al libro *Teatro social ecuatoriano*, califica a *Flagelo* como un “teatro de feria” y que los diálogos en esta obra son “más coro que diálogo” (Rodríguez Castelo, s.f.: 20). Efectivamente al no haber una trama concreta en esta obra, los diálogos coherentes entre los personajes son muy breves y repetitivos, ya que están estancados en una sola situación. El coro al que se refiere Rodríguez es este coro musical que armoniza con el Látigo. Por lo tanto, podríamos empezar a ver a estos personajes no aquellos que individualmente “dialogan” con el Látigo, sino que lo hacen de manera colectiva. Monsiváis en el ensayo *Aires de familia* categoriza las distintas clases sociales en la literatura hispanoamericana en tres partes: los semejantes al escritor, es decir la élite; el pueblo o la clase media; y finalmente la gleba, la clase popular. Esta última es la más sencilla de convertir en una horda anónima, y de esta manera, fácilmente se vuelve un personaje colectivo: “la zona de arquetipos y abstracciones donde las virtudes son las propias de la nobleza en el abismo, y cada personaje siempre es legión (todos los pobres son iguales, todo pobre es emblemático)” (Monsiváis, 2000: 21). En la literatura indianista y mucha de la literatura indigenista, es común encontrar al personaje-tipo, es decir el personaje inmovilizado y que es predecible en toda ocasión.

Fueron muchas las críticas⁵⁹ que se le hicieron a Icaza por el hecho de plantear a los personajes colectivos en sus novelas, ya que se cree que el “hombre-masa” es un descalificativo para cualquier hombre común. El indígena en esta obra está mostrado como un hombre-masa, manipulado como marioneta por tres poderes grandes: el hacendado, el clero, y las instituciones militares. Pero el simple hecho de que el personaje se encuentra

⁵⁸ Del k'ichwa (“lungu”): Muchacha o adolescente indígena.

⁵⁹ Como el crítico Isaac Barrera (1960).

representado como un hombre-masa nos lleva a preguntarnos, si verdaderamente a este grupo social se lo puede entender y percibir mejor de manera colectiva, o como lo afirma el crítico español Francisco Ferrándiz Alborz “al indio no se lo puede comprender en singular sino en plural” (Ferrándiz Alborz, 1965: 46). Esta es una afirmación muy fuerte, ya que es cierto que en casi toda la literatura indigenista al indio se lo ve como un pueblo y no como distintos individuos, y esto es porque toda esta literatura la escribe el mestizo desde un punto de vista externo, y en algunos casos desde una objetividad académica (aunque este no es el caso de Icaza). ¿Es entonces cierto que al indígena se lo entiende en plural? ¿O solamente el mestizo lo entiende así? ¿Por qué entonces *pinta* la estampa con estos personajes colectivos, mientras que los manejadores del fute son personajes individuales?

Sin embargo, es necesario entender que la función de la colectivización de personajes se debe a que la historia individual de un determinado personaje no es relevante porque esa historia se repetirá en todos. La intención de la colectivización es mostrar que este es un problema social y no del ámbito privado. Este detalle aleja a esta obra del drama burgués y de la primera etapa de la dramaturgia icaciana.

En toda la obra *Flagelo*, el indígena se ve como una reafirmación de que se trata de un “‘pueblo invisible’ por antonomasia, de voluntad yerta y carácter circular” (Monsiváis, 2000: 25). Este carácter circular en la obra está claramente inscrito, ya que las acciones (tanto de los personajes oprimidos, como de los opresores) no tienen ni desarrollo ni desenlace, son repetitivas y, como ya se afirmó anteriormente, se muestran en una especie de bucle: las indias cantoras solo cantan, el indio borracho solo bebe, el huambra solo llora, el Látigo solo “canta”, y los manejadores del fute sólo manejan el fute. Pese a que solamente se presentan movimientos repetitivos, estos no son una muestra de monotonía, sino son elementos representativos de una maquinaria poderosa, circular y por lo tanto cíclica de las relaciones sociales. No obstante, esta colectivización de los personajes (tanto en falta de nombres, como en el coro, y las acciones repetitivas) causa un gran impacto tanto en el lector como en el espectador a un nivel cognitivo y a un nivel sensorial. Es decir, el impacto se plantea una vez que se entiende esta colectivización; y al mismo tiempo, con la imagen visual y sonora. Comenta el investigador ecuatoriano Álvaro Alemán sobre esta colectivización:

Puede entenderse como un esfuerzo por mostrar la realidad descarnada de la violencia histórica y sistemática del mundo seudofeudal de la Sierra ecuatoriana: una hipérbole para algunos, un gesto objetivo para otros como el intento de enunciar al máximo la ficcionalidad de seres inventados y que dramatizan una realidad enredadiza y desautorizada. (Alemán, 2007: 367).

Sin importar cómo se tomen estos personajes colectivos, al ser ficticios y hasta exagerados generan una poderosa crítica social al desnaturalizar en el público esta relación social estática y circular. El efecto encontrado fue el de mostrar una u otra capa social no a través de pensamientos y conductas individuales, sino a través del anonimato y los pequeños gestos hechos en conjunto.

No solo el indio es colectivizado en esta obra (salvo el personaje de la Cunshi y el Pregonero aunque desconozcamos su nombre), sino que también lo son los tres manejadores del fueite y hasta el mismo Látigo. Es justo al final, cuando se revela al cura, al hacendado y al militar, que nos damos cuenta que estos personajes también carecen de una identidad individual. No nos encontramos con personajes desarrollados psicológicamente, sino con personajes colectivizados. Por lo tanto no solo al indio se lo ve en plural, es decir que ya no solo el hombre-masa pertenece a la “gleba” (como lo mencionó Monsiváis) sino que también se pluraliza a los explotadores. Aunque no se muestren en grupo o en coro, y realicen acciones de manera individual, aún no se puede verlos como personajes estrictamente individuales. No estamos frente a un hacendado con nombre y apellido, ni podemos saber del todo sus pensamientos a través de sus diálogos y acciones. Esta colectivización de los explotadores se realiza para acercarnos más a las instituciones y posiciones sociales que representan, más que a un personaje en particular. De esta manera, encontramos el efecto dramático buscado por Icaza al realizar una crítica hacia el sistema imperante a través de esta colectivización, que supera la falta de profundidad psicológica en los personajes.⁶⁰

⁶⁰ El efecto buscado en la novela *Huasipungo* es distinto, donde el personaje de Alfonso Pereira (el hacendado) es uno de los más desarrollados de la novela.

C) Contar la historia en términos teatrales

Estas “pinceladas” que se hacen cuando suena el Látigo muestran el carácter circular del sistema económico y social del Ecuador en los años treinta, es decir de reproducción de las condiciones sociales, de ausencia de cambios desde la independencia. Pese a que ya el Ecuador se consideraba un Estado independiente, continuaban los resabios del sistema económico colonial, en el cual la mano de obra servidumbral (el sistema del huasipungo)⁶¹ era todavía legal y requerida. Esta es una obra publicada en 1936, cuando Ecuador todavía se encontraba en una profunda crisis de hegemonía y la inestabilidad política y económica profundizaba los daños en las relaciones sociales en el Ecuador. Ya para ese entonces el país había sufrido la crisis del cacao y de la agro-exportación,⁶² por lo que, en lugares con menos producción agraria como la sierra ecuatoriana, la explotación al trabajador del campo se intensificó en pocos años.⁶³ Paralelamente, en el ámbito político el Ecuador ya había vivido distintas crisis como las mencionadas anteriormente (represión en Guayaquil, Revolución Juliana, Guerra de los cuatro días), pero también los cambios de gobierno eran muy frecuentes. En el momento en que se publica *Flagelo*, estaba en el poder⁶⁴ el dictador Federico Páez, quien comenzó su gobierno con algunas reformas socialistas y que sin embargo modificó su forma de gobierno, llevándolo hacia un modelo de represión contra los partidos de izquierda y movimientos obreros:

⁶¹ El huasipungo (palabra de origen k'ichwa, donde “huasi” refiere a la casa y “pungo” al patio) es una parcela de tierra que el hacendado daba a los indígenas para trabajar sin remuneración a cambio de abastos. De por sí, el sistema huasipunguero era una trampa viciosa, ya que al ser la “paga” muy baja, los trabajadores pedían préstamos que debían ser pagados en trabajo y la deuda era generalmente mucho más grande de lo que se podía pagar, por lo que obligaba a la gente a quedarse inmersa en ese sistema de feudos.

⁶² “El comercio de exportación sufre de una permanente inestabilidad pero con una marcada tendencia a la baja en cuanto a los precios se refiere. Solamente a costa de decisivas devaluaciones se intentó inyectar competitividad a dichas exportaciones en el mercado internacional” (Miño Grijalva, 1990: 55).

⁶³ Uno de los logros de la Revolución Liberal radical de Eloy Alfaro fue la prohibición del reclutamiento de indígenas para el trabajo obligatorio en el campo, decreto que se cumplió hasta el fin de dicha revolución en 1912 y que fue duramente rechazado por el Partido Conservador, el clero y la oligarquía terrateniente en la sierra. Pese a que los “julianos” (muchos compañeros y miembros del ejército alfarista) trataron de reincorporar varias leyes de la revolución liberal, no lo lograron. Por este motivo, se multiplicó el reclutamiento obligatorio y esta situación no se detuvo hasta la reforma agraria de 1973.

⁶⁴ Bajo el título de “Jefe supremo”.

La dictadura de Páez se ha hecho tristemente célebre en la historia nacional por la emisión de la llamada Ley de Seguridad Social que suprimió las principales garantías y puso los destierros, torturas y otras formas de represión a la orden del día. (Ayala Mora, 2002: 267).

Por lo tanto, los grupos indígenas no fueron tomados en cuenta durante estos años (1935-1937), pero tampoco hay muchos registros sobre levantamientos indígenas notables.⁶⁵ Entonces, consideramos que esta breve obra refleja en esta “imagen móvil” las discordias de la dominación y la enorme desigualdad entre explotador y explotado de esta época. Esta estampa/obra es una especie de meta-imagen, está consciente de ser solamente una imagen, no obstante no duda de su verosimilitud. En *Flagelo*, los personajes están conscientes de su rol en la obra de teatro/imagen: lienzo, cómico, traspuntador, apuntador... y Pregonero. Paralelamente, los roles teatrales coordinan perfectamente con los roles sociales. En el caso de los opresores, tienen los roles importantes para que una obra de teatro se lleve a cabo: el cómico, un actor principal e *individual*⁶⁶, que es el hacendado, él es el rostro, la imagen pública del sistema. En segundo término se encuentra el traspuntador, el militar, que ya es una función que se hace tras bambalinas. Es el que susurra al actor principal sus parlamentos, lo posiciona y le avisa cuándo debe salir. Vemos entonces a una institución militar que dirige de manera silenciosa al sistema colonial en el campo ecuatoriano. Finalmente se encuentra el sacerdote, el apuntador, aquel que “salva” al actor o cómico, susurrándole el texto si es que lo olvida⁶⁷. En este caso, como alguien que – igual fuera de la vista pública– ayuda al terrateniente con el discurso si algo no resulta como se esperaba, y claramente es el discurso sobre Dios. Finalmente, tenemos al personaje colectivo, que si lo vemos en el lenguaje teatral, tenemos a los actores secundarios o

⁶⁵ Pese a que *Huasipungo*, publicada dos años antes, la novela concluye con un levantamiento que fue rápidamente aplastado.

⁶⁶ En este caso nos referimos a *individual* como un agente que ejerce su rol solo y no en grupo.

⁶⁷ Es una clara referencia al poder de la Iglesia católica en Ecuador. Como ya mencionamos anteriormente, la Iglesia fue una fervorosa opositora a la Revolución Liberal alfarista y la Revolución Juliana. Pese a que este texto fue escrito diez años después de la Revolución Juliana, la tensión entre liberales y conservadores era muy fuerte y todavía irresuelta. Esta no sería la primera vez que Icaza hizo una fuerte crítica hacia esta Institución. Ya en *Huasipungo*, el personaje del cura muestra los cobros del diezmo, la extorsión y las violaciones a mujeres indígenas. Icaza se defendió ante la *excomulgación* de *Huasipungo* de esta manera: “Yo no he atacado a la religión. [...] Pero sí me interesan aquellas gentes que llamándose religiosas se vuelven aliadas de un sistema económico injusto y cruel. Sí me importan todos aquellos que son cómplices de un estado de cosas fatal, de que nos llamen subdesarrollados, de la esclavitud, la ignorancia y el hambre del indio y del campesino hispanoamericano. Eso sí me importa. Yo atacué en *Huasipungo* a eso. Ataqué la mala clergía, sea católica, sea protestante, o lo que sea; tenía que atacar porque esas gentes estaban aliadas a lo que yo tenía que atacar”. (Icaza, 2007: 475).

“extras”: son aquellos que, como anotamos anteriormente, se ven como un plural y no como singulares. Son aquellos sobre quienes se apoyan las acciones y la violencia.

Así como en *Sin sentido*, la historia de un país se cuenta en analogía con el teatro. En estas dos obras, el efecto buscado es que no haya una separación clara entre los actores artísticos y los actores sociales, ni entre escenario teatral y escenario social. Sin embargo, a diferencia de *Sin sentido*, los oprimidos de *Flagelo* no hacen una gran revolución para salir de esta situación.

Finalmente, tenemos al personaje del Pregonero, que en un principio podemos pensarlo como un coro del teatro griego, o un juglar de la Edad Media. Muchos estudiosos, entre ellos Agustín Cueva, calculan que este Pregonero es el mismo Jorge Icaza: “Impertinente la voz del ‘Pregonero’ –intervención directa del autor, como comentarista” (Cueva, 2008: 81). Cueva menciona que justamente por esto es que los personajes oprimidos no se levantan, porque no pueden expresarse al tener un intérprete de por medio. Volveremos a la figura del Pregonero en el segundo capítulo para analizarlo a mayor profundidad.

D) La violencia

Finalmente, es necesario hacer un repaso sobre la extrema violencia en esta obra. Ya desde un principio, el título de esta obra teatral nos remite a la violencia: el acto de flagelación como una primicia del espectáculo que sería llevado a cabo. El título *Flagelo* es claramente una referencia al personaje del Látigo en la obra, que es la marca más clara de la violencia. Por otro lado, en muchas ocasiones, se ha considerado que el momento de colectivización es un proceso de deshumanización, no obstante la deshumanización se encuentra en la violencia, y es esta y la colectivización lo que nos retrata mejor las relaciones sociales del Ecuador –todavía– colonial. El hecho de que se pueda resaltar la violencia en *Flagelo*, no es solo por la presencia del Látigo, sino porque de alguna manera en estos personajes colectivos se pueden observar ciertos momentos breves de *individualización*, y es por este motivo que la violencia puede sentirse de manera más cercana. Casi a la mitad de esta obra, ya hemos *escuchado* al Látigo, al coro de indias cantoras y al coro de indios. Después de la

pequeña escena de la guarapería, encontramos a los personajes del huambra y la india madre que se encuentran en un momento filial muy enternecedor que es violentamente interrumpido por el fuate:

India Madre (*Examinándole*): Ve pes... Hecho una pushca... Sarnusu... Piujusu... Dios guarde... Mi guagua. (*Se anudan en un abrazo*)

El Látigo: Chal... Chal... Chal...

(*La madre se aferra más al hijo, pero el chasquido del fuate desata el nudo maternal. Durante un segundo se la ve decidirse por hacer entrar al muchacho en la choza, mas el ruido flagelador estalla con fuerza*).

El Látigo: Chal... Chal... Chal...

India Madre: ¡No! Andate nomás.

El huambra: ¡No... mama...!

India Madre: Andate, guagua.

El Huambra (*Casi en un grito salvaje*): ¡Mama... Mama...!

India Madre: (*El grito pulsa la cuerda más sensible. Vacila la india al sentir despierto su sentimiento maternal. Como un eco repite, en voz baja*): Mama... Mama. (Icaza, 2006: 287-288).

Por lo tanto, se puede observar –al igual que en *Sin sentido*– que en estos personajes hay una represión de los sentimientos por parte de la acción de una figura autoritaria; sin embargo en el caso de *Flagelo* se logra esta represión a través de la forma más violenta y no a través de la prohibición. Vemos la violencia como un acto en el cual las acciones cotidianas (como un abrazo maternal) deben ser corregidas. A la vez, se percibe el resto de los personajes indígenas que están realizando acciones cotidianas y que el Látigo se encuentra detrás de ellos interviniendo constantemente. El personaje está desarrollándose de manera individual en su cotidianeidad y este momento es rápidamente reprimido por el Látigo. Aquí la violencia se muestra como cotidiana. Este tipo de violencia se enfoca en la interrupción del ritmo de la obra teatral y de la vida cotidiana que está representando, y es este detalle que le da a *Flagelo* el carácter de estampa que se muestra como una novedad teatral. La interrupción de la obra es una característica violenta para los personajes subalternos, que comienzan a tener una voz que es coartada por el fuate. Al mismo tiempo, esta interrupción es violenta para el espectador ya que experimenta un primer shock ante la

situación de los personajes y por encontrarse ante una obra que no cumple con una estructura tradicional.

Otro fragmento donde se puede observar brevemente que Icaza individualiza a sus personajes indígenas es el momento en el que se menciona a la Cunshi:

India Madre (*Disculpándose ante el hijo que le mira como al único refugio*): Andá no más. Ya vis, a guagua Cunshi tan tiene niña grande trabajando en jacienda, en lavado ropa, en barrer chiquero, en todo pes. Esha tan es mi guagua, esa tan es m'ija. (*Casi llorando*) Esha es guarmi y no shora, vos ca cari... Andate... Tenís que trabajar. (Icaza, 2006: 288).

Esta mujer es la esposa del protagonista de *Huasipungo*, Andrés Chiliquinga. La novela fue publicada dos años antes que *Flagelo*, y como bien sabemos fue un éxito inmediato, por lo que en la época un lector de Icaza podría haber rápidamente hecho la conexión entre ambos textos. En ese momento uno como lector se remite casi inmediatamente a la violenta muerte de la Cunshi a causa de una intoxicación por haber ingerido una vaca en estado de descomposición. Este fragmento de la madre de la Cunshi, este guiño intratextual que hace Jorge Icaza, es entonces un momento de individualización de estos personajes colectivos, y por lo tanto el instante de violencia se hace mucho más desgarrador. En el caso de la india madre y el huambra, vemos a dos personajes del grupo colectivo que tienen una intención de individualizarse, porque ya los identificamos como la madre y el hermano de la Cunshi, por lo tanto están en el proceso de construirse una identidad individual. Esta intención se ve rápidamente anulada por el látigo, pero estos personajes no regresan al grupo grande o al “coro”, por lo tanto podríamos decir que se han *desindividualizado*, pero se resisten a colectivizarse.

Es importante subrayar que la violencia se presenta de manera explícita a través de los personajes: despojarlos de su individualidad (a todos, tanto a explotados como a explotadores) es un acto violento de por sí; pero, cuando la violencia se ha vuelto la normativa de una época, ¿cuándo el espectador puede darse cuenta de que la violencia es violencia? ¿Cómo desnaturalizamos la violencia? Icaza en una primera lectura muestra la violencia de su época en los diálogos y acciones de sus personajes individuales, *desindividualizados* y colectivos; pero también muestra la cara más dura de la violencia a través del distanciamiento entre el público y el escenario, que se analizará a continuación.

D.1) La violencia en el distanciamiento

Respecto al tema de la violencia, es muy importante destacar que hubieron obras teatrales realistas (como *Lázaro* de Demetrio Aguilera Malta) de la primera mitad del siglo XX que denunciaron la violencia, y podemos observar que *Flagelo* también lo hace con la presencia y accionar del Látigo. Sin embargo, esta obra va más allá de la denuncia al romper varias convenciones teatrales y al eliminar la ilusión dramática. Podemos pensar esto como una estrategia para empezar a visibilizar la violencia como algo que no debe ser normal, ni cotidiano. Esta estrategia podemos verla presente en el teatro épico de Bertold Brecht⁶⁸: el efecto de distanciamiento. El principal objetivo de esta técnica es poder hacer que el público no se sumerja del todo en una ficción, de manera que el espectador no se sumerja en una ilusión y así romper “la cuarta pared” en el escenario. Brecht aplicó esta técnica haciendo que los actores se dirijan directamente a la audiencia, utilizando pancartas anunciando lo que iba a pasar o con el empleo de exageraciones, así rompiendo con el género del realismo. *Flagelo* también sale de las convenciones teatrales al poner en práctica varios elementos que rompen toda ilusión dramática, sobre todo cuando se trataba de un público burgués. Ya pudimos mencionar que al representar una *estampa*, la escenografía no cumple una función de tal, sino se la muestra como una estampa o cuadro que está en venta: “El Pregonero: ¡Estampa a la cual encontré olvidada entre los problemas erigidos en tabú por conveniencia de la clase explotadora!” (Icaza, 2006: 278). El hecho de que se vea el escenario como un cuadro, es decir algo expositivo y no como un espacio donde sucederían varios acontecimientos, se convierte en una primera ruptura de la ilusión dramática.

Por otro lado, podemos observar la falta de argumento. Esta obra escapa de la estructura aristotélica de planteamiento-conflicto-clímax-desenlace. Se observa que las únicas acciones son aquellas que representan la vida cotidiana del indio, mientras que el Pregonero relata todas estas acciones como un producto en venta. Esto también nos remite a la técnica del distanciamiento, ya que el espectador espera una serie de acciones que finalmente sean concluidas e inamovibles. Cuando hay acciones acabadas, el espectador

⁶⁸ Brecht e Icaza eran contemporáneos, aunque es muy probable que Icaza haya leído a Brecht, no podemos confirmarlo.

puede comenzar un proceso de identificación con los personajes de una obra y de esta manera lograr la catarsis. No obstante, en *Flagelo* no existe ningún tipo de conflicto que cambie el curso de la obra (salvo conflictos mínimos, rápidamente eliminados por las acciones del Látigo), por lo tanto tampoco hay ni un clímax, ni un desenlace a este conflicto, no hay una trama. Entonces las acciones quedan trucas y repetitivas, por lo que también evita que el espectador pueda llegar a identificarse con algún personaje.

Por otra línea, también encontramos el distanciamiento en el personaje del Pregonero. Pero hay que tener en cuenta que él es un comerciante que está vendiendo la estampa en su totalidad como cualquier otro de sus productos y su comprador ideal es el público, que al fin y al cabo es un público burgués que claramente tiene dinero para gastar. Este personaje se dirige a la audiencia, por lo que también se puede ver entonces que la ilusión dramática es casi nula. Como ya hemos mencionado, el Pregonero va relatando las acciones y cuando hay un relator significa que hay un oyente, por lo tanto el espectador se da cuenta de que está en esa posición. Al estar consciente de ser un espectador durante toda la obra, también se rompe la ilusión teatral. Aunque todavía no podemos afirmar si el Pregonero es la representación del mismo Icaza, se puede observar la opinión directa del autor en boca de este personaje:

La urgencia que trae la crisis junto con la fuerza de nacionalidades consumiéndose en los agros, nos lleva a alimentar desesperanzas y anhelos con el pan de la verdad, que es la única y mejor forma de alimentarse. ¡Alimentarse señores! (Icaza, 2006: 278).

De igual manera, se observa que ya desde un principio el Pregonero está hablando directamente al público y tratando de persuadirlo para que compre la estampa. A lo largo de la obra, el Pregonero le sigue hablando directamente a la audiencia, pero la escena final es lo más importante. Después de una última representación (¿o pincelada?) de la estampa, se puede ver en las acotaciones: “(Cae el telón del cuadro. El público aplaude, tal vez por costumbre. Agradece El Pregonero y luego de una pequeña pausa, continúa)” (Icaza, 2006: 302). Vemos aquí una intención de Icaza de expulsar al espectador de su zona de confort, pero también es una intención de mostrar esta obra como algo más allá del simple entretenimiento. Finalmente, en esta última escena, el Pregonero reconoce que están dentro de una obra de teatro y presenta a los verdaderos manejadores del fute y de esta obra. A la

vez, pide los respectivos aplausos para estos tres participantes, ya que ellos son los protagonistas tanto del escenario teatral como del escenario social. Este es el último efecto de distanciamiento entre el público y los actores: la separación entre la obra y la *vida real* se vuelve nula, es decir que ya no hay realidad e ilusión. Tanto la representación y la realidad se vuelven una sola y es en este momento donde se ve clara la analogía *la sociedad es un teatro*. Esta es la última estrategia para que la violencia explícita representada anteriormente cobre fuerzas y tenga algún sentido. La forma en que se pone en escena a todos estos personajes es la revelación máxima de la violencia de una época. Brecht afirmaba que el objetivo del efecto del distanciamiento en el teatro es que hace necesario evitar que el sentimiento de la compasión (catarsis) se desborde en el espectador. El distanciamiento está sobre todo para que el público utilice sus sentimientos para desarrollar la comprensión del origen de las cosas y no solo contemplarlas. El ensayista Fernando Peñuela Ortiz nos ilustra mejor este concepto: “Los acontecimientos no serán entonces presentados como hechos acabados, imperecederos e inmutables, sino como *procesos* perecederos y transformables: lo que es así no siempre ha sido así, ni seguirá siempre siendo así” (Peñuela Ortiz, 2010). Resaltamos la palabra “procesos”, ya que lo representado en *Flagelo* va más allá de un simple acontecimiento sobre el cual el espectador debe reflexionar. Al encontrarse en un bucle, las acciones en *Flagelo* son eternas y por lo tanto allí puede encontrarse el *proceso* de la maquinaria del sistema denunciado. Aquello sobre lo cual debe reflexionar el público no es entonces un hecho aislado de violencia, sino es la representación del sistema político, económico y social de la época de Jorge Icaza. El espectador burgués queda consciente que él también forma parte de esa violencia. Tanto en el teatro, como fuera de él, es simplemente un espectador, es pasivo ante las acciones. La violencia está presente y debe vérsela como tal y no como normativa del sistema imperante. Entonces, el objetivo es que el espectador se pregunte cómo fue posible esto, así podrá indagar sobre el origen del estado de las cosas y evitar así su propia alienación.

La violencia icaciana es muy particular y está presente en casi todos los textos de este autor. Esta violencia no solo está presente en el contenido⁶⁹ y en los temas que aborda,

⁶⁹ Según Ariel Dorfman (1972:18), en la novela hispanoamericana, se puede observar distintos dos tipos de violencia: la política (violencia vertical) y la violencia privada (violencia horizontal), y esto se aplica en toda la obra de Icaza. Aquí unos ejemplos: *Huasipungo* (1934), ya mencionamos la violenta muerte de la Cunshi, la violación de los cuerpos (la explotación y el abuso sexual), y también podemos mencionar la protesta final

sino también en su lenguaje, en la forma. En un principio, tenemos la repetición del “canto” del látigo que es una exageración fonética y es omnipresente, y aunque el látigo sea invisible para los personajes indígenas, hay un constante recordatorio de su omnipresencia. Paralelamente, podríamos decir que el estilo de Icaza es agresivo, pero también lleva un tono irónico y grotesco sobre todo en las descripciones que nos muestran el horror y la muerte de las virtudes humanas. En el caso de *Flagelo*, estas descripciones densas se dan en las acotaciones, lo cual nos da una idea de caricatura y ridiculización. Es por esto que se puede llegar a pensar que se trata de una deshumanización de los personajes, sobre todo de los personajes indígenas:

Caras lívidas, con guedejas de pelo lacio que caen en desorden velando el rostro cadavérico; también hay indias destilando una cosa viscosa: mocos, lagañas, lágrimas de ojos ribeteados de fuego, y de las tetas flácidas alimento para los guaguas que se adormecen con borracheras indirectas. (Icaza, 2006: 279-280).

Aquí podemos observar el lenguaje hiperbólico, no obstante, no podemos estar seguros si se trata de una crítica al personaje que describe, pero sí aseguramos que se trata de una crítica a lo que han hecho de este personaje. Además, podemos afirmar que si *Flagelo* es una estampa, entonces está pintada con colores violentos: “*Chasquido*⁷⁰ saturado de espanto, chasquido que animó a todos los muñecos de la comedia en locura de gritos descoyuntados, de cantos enfermos, de bailes, de mordiscos, de gestos alelados e imbéciles” (Icaza, 2006: 280). Pese a que estas acotaciones son sumamente difíciles de poner en escena, hay alguien que las lee, y de esta manera, desde una primera lectura puede entenderse la violencia en todo el proceso de la obra. Al convertir este texto en representación, lo más probable es que se convierta en una puesta caótica, dando un efecto de desesperación o ansiedad al público.

El ensayista ecuatoriano Fernando Tinajero plantea que la cultura ecuatoriana del siglo XX empieza con la represión en Guayaquil en 1922, y por lo tanto comienza lo que él llama “la cultura de la violencia”:

que es violentamente reprimida; *En las calles* (1935), donde se aborda la Guerra de los cuatro días, evento histórico que dejó una gran cantidad de muertos; *Cholos* (1937) y *El Chulla Romero y Flores* (1958), donde se aborda el tema del mestizaje y el racismo que conlleva; entre otros.

⁷⁰ Refiriéndose al látigo.

Violencia verbal, ante todo, como correlato de la violencia política que se extendió desde la matanza de Guayaquil hasta el “manchenazo”⁷¹. Violencia conceptual, además, que rompía los diques del mismo pensamiento que pretendía cultivar y expresaba en paradojas y contradicciones los cambios de la ideología. (Tinajero, 1990: 192).

Esta cultura de la violencia comienza con el surgimiento de la Generación del 30 a la que pertenece Icaza. Es justo un momento en el cual la violencia impera en la coyuntura política y social, y por lo tanto es necesario empezar una denuncia utilizando la violencia misma: “Icaza no cree conveniente presentar bellísimos ejemplares de explotados, al modo de otros indigenistas, porque para él la explotación económica redundaba en una degradación óptica” (Cueva, 1986: 86). La violencia en la literatura icaciana es necesaria para realizar una crítica social a su entorno y el sistema imperante en ese entonces. Por lo tanto, la violencia tanto hacia el personaje individual, como al personaje colectivo muestra distintos grados en esta misma crítica. El personaje explotado no puede ser “bello”, ni tampoco la crítica al sistema. Para denunciar la violencia, había que hacerlo a través de la literatura violenta. Benjamín Carrión, quien fue denominado por Georges Pillement como “le théoricien” de la Generación del 30,⁷² denuncia que el Ecuador había consumido demasiado “caramelo literario”, es decir que se sometía a las mentiras y eufemismos que se decían oficialmente sobre la coyuntura política y social. Por lo tanto, la violencia en la Generación del 30 sería todo lo contrario a este “caramelo literario” y expresándose a través de un lenguaje que devese la violencia:

Pero tenemos unos ecuatorianos, a quienes no agrada el “caramelo literario”, ni el culto de la queja ni el *que-me-importismo*. Unos ecuatorianos que queremos la verdad. Una verdad verdadera, que no nos conduzca al optimismo frenético y cursi de fraseología *diez de agosto*⁷³ (Carrión, 2012: 12).

⁷¹ El “manchenazo” fue el Golpe de Estado a José María Velasco Ibarra, realizado por el coronel Carlos Mancheno el 23 de agosto de 1947. No obstante su dictadura solo duró hasta el 2 de septiembre de ese mismo año.

⁷² A la que el mismo Carrión refiere irónicamente recuperando un denominador que varios detractores le pusieron: “ese grupillo despreciable”.

⁷³ La expresión *diez de agosto* proviene del 10 de agosto de 1809, primer grito libertario en el territorio ecuatoriano.

El personaje colectivo se repite a lo largo de la obra icaziana tanto dramática como narrativa. El hecho de que Icaza haya alegorizado, colectivizado, *arquetipado* y *desindividualizado* a sus personajes es una estrategia para que estos en la acción grupal – pese a que no escuchamos ni entendemos sus pensamientos⁷⁴ – ataquen a una sociedad injusta y conservadora.

Es importante precisar las diferencias entre los personajes de *Sin sentido* y *Flagelo*. En la primera obra podemos observar personajes arquetípicos y alegóricos, pero en el caso de los cinco hermanos, podemos ver tanto una alegoría de una sociedad, como personajes que pueden ser sometidos a la colectivización al mismo tiempo. En *Flagelo*, encontramos personajes alegóricos, individuales, colectivos y *desindividualizados*, en cuya colectivización encontramos no una deshumanización, más bien una fuerza para poder empezar a definir un sistema político y social. El personaje colectivo nos ayuda a comprender también una época y sobre todo un país en conjunto. En ambas obras, el principal personaje alegórico (Don Claudio y el látigo) es aquel que va a empezar la cadena de acciones sobre la que se basa la violencia. Don Claudio y el látigo son los causantes de la violencia en el texto teatral y sus referentes (el Estado y el sistema político y social) también deberían verse como provocadores de violencia.

Jorge Icaza escribe teatro antes de dedicarse por completo a la narrativa y nos mostró una manera de develar la violencia y la injusticia a través de distintos tipos de personajes, pero sobre todo con el objetivo que el espectador se dé cuenta de que esa violencia es *normal*, aunque no debería serlo. Es una violencia avalada por las instituciones y por el Estado al que representan, y por lo tanto los ciudadanos tienen la orden de seguirla. Además de la mención explícita a las instituciones, pudo hacer que el espectador reflexione sobre la propia moral individual y la social.

La meta teatralidad se observa en distintos grados en ambas obras: en *Sin sentido*, en la mención a la búsqueda de héroes o la mención a que la situación parece una farsa o un sainete; en *Flagelo* a través del personaje del Pregonero, la escenografía y los tres manejadores del fuele. La meta teatralidad que experimenta Icaza en estas obras está sobre todo para reforzar implícitamente la crítica a su coyuntura política. Esta estrategia es nueva

⁷⁴ A diferencia del teatro psicológico donde se dramatiza el inconsciente, por lo tanto se diferencia mucho de la anterior producción teatral de Icaza.

en el teatro ecuatoriano, lo que separa a Icaza completamente del teatro realista y naturalista, y por lo tanto podemos afirmar que inicia una vanguardia política en este arte. Michel Foucault bien decía que la literatura tiene el deber de “decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable” (Foucault, 1999: 200). Mientras que el ensayista (sobre todo el ensayista de principio de siglo por la crisis de la democracia liberal y el recrudecimiento de la violencia) debe expresar sus argumentos con cautela, el novelista/cuentista/poeta/dramaturgo debe denunciar la injusticia y cargar con las consecuencias. Icaza pudo ver la oscuridad de su época, ese sistema social que se estaba imponiendo. Fue a través de la vanguardia política y estética que pudo irrumpir en su presente para atacar al sistema. Es por esto que Icaza tuvo que cargar con la censura: *Sin sentido* nunca fue presentada por el miedo de los actores a los posibles ataques y *Flagelo* fue presentada una sola vez en un festival de teatro independiente en Buenos Aires que se llamó a sí mismo “polémico”.

En el próximo capítulo incursionaremos en la alegoría tanto en los personajes como en las distintas situaciones. Se verá la alegoría como otra herramienta de ataque hacia el sistema político y social del Ecuador en la década del treinta, y también como una nueva manera de contar la historia de este país. Nos enfocaremos en los personajes alegóricos como los cinco hermanos en *Sin sentido*, los manejadores del fute y el pregonero en *Flagelo*. La suma inusual de los personajes individuales, *des-individuales*, colectivos y alegóricos, junto al grotesco y la violencia, nos dará como resultado un teatro de vanguardia política, en el que nos enfocaremos en el tercer capítulo.

Capítulo 2

La alegoría: Del cuerpo grotesco al cuerpo social

Como ya se ha observado en el primer capítulo, en los casos de las obras *Sin Sentido* y *Flagelo* hay personajes que no se caracterizan por ser individuales, sino más bien por ser de carácter colectivo y arquetípico. En el caso de *Sin sentido*, hemos visto que hay una relación particular dentro de una sola familia en la cual el padre, Don Claudio, domina de una manera violenta a sus cinco hijos. Asimismo, vimos a este personaje como una alegoría de un Estado autoritario y cruel. Por otro lado, encontramos en *Flagelo* una serie de personajes autoritarios y violentos que no revelan una identidad particular, pero está claro que cumplen un papel y una función fundamentales dentro de la obra y dentro de un sistema opresor. En ambas obras, hemos observado que se trata de una estrategia para representar y reflexionar sobre la coyuntura política y social de la época.

En la segunda parte de esta investigación nos enfocaremos en primer lugar en dos muy potentes figuras alegóricas presentes en ambas obras: la familia y el cuerpo. Estas dos figuras no solo están muy presentes en la literatura, sino que están en los orígenes del nacionalismo. No obstante, también podemos encontrar una postura crítica de parte de Icaza hacia este. Finalmente, nos enfocaremos en un personaje de la obra *Flagelo* cuya función e identidad es muy difícil de descifrar: el Pregonero. ¿Quién es? ¿Es una alegoría? ¿A quién representa? ¿Cuál es su verdadera función en la obra? ¿Cuál es su significado en el espacio social? Este es un personaje que sigue un patrón común (sobre todo en la narrativa de Icaza), que es el ocultamiento, que se maneja en un proceso de simulación y disimulación. Este es el personaje que por excelencia ha sabido ocultar bien su identidad.⁷⁵

La familia y el cuerpo mutilado son dos conceptos en los que Icaza reflexiona repetidas veces. En el caso de la familia, se puede ver esta alegoría en distintos niveles. En

⁷⁵ Entre otros personajes que recurren al proceso de simulación/disimulación están Alfonso Romero y Flores (*El Chulla Romero y Flores*, 1958), Alberto Montoya (*Cholos*, 1937), doña Lolita y don Alfonso Pereira en *Huasipungo* (1934) en la narrativa. En el caso de la obra teatral de Icaza, hay personajes como los miembros de la familia en *La comedia sin nombre* (1929, actualmente perdida), el hijo y el padre en *Por el viejo* (1929, actualmente perdida), Lucrecia en *Como que ellos quieren* (obra teatral, 1931). En el caso de las dos primeras obras, si bien hoy en día están extraviadas, el dramaturgo e historiador Ricardo Descalzi recreó las sinopsis de cada obra basándose en recortes de periódicos de la época y las empleó en su libro *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (1968), permitiéndonos saber que hay personajes que simulan y disimulan en su dramaturgia.

Sin sentido y en *¿Cuál es?* observamos una familia que se basa en una jerarquía y donde el padre es una figura poderosa, pero sobre todo abusiva y autoritaria. En la novela autobiográfica *Atrapados: El juramento*, Icaza hace una profunda reflexión sobre su propia familia, y más que todo sobre las figuras paterna y materna. Por otro lado, en novelas como *Cholos* o *El Chulla Romero y Flores*, la reflexión es sobre el origen mestizo. Es decir, es la reflexión de los mismos protagonistas sobre su doble linaje. En el caso del cuerpo mutilado, encontramos esta figura no sólo en la obra *Flagelo* (que ya evoca esta imagen desde el mismo título), sino también en su novela “hermana” *Huasipungo* y en *Huairapamuschas*. Vemos entonces que estas dos figuras alegóricas son bastante comunes en Icaza y que empezaron a desarrollarse en sus primeros textos dramáticos aquí analizados.

I) La alegoría del cuerpo familiar: *Sin sentido*

A) La familia

La familia que se representa en *Sin sentido* es más bien particular, ya que en este grupo en especial se pueden observar las dos figuras centrales de este capítulo: en primer lugar, la familia liderada por un padre; y, en segundo lugar, el cuerpo fragmentado que se representa en los cinco hermanos y su separación del padre. Ya en el primer capítulo vimos cómo el personaje de Don Claudio se muestra como una figura paterna autoritaria y cómo se puede verlo como una alegoría del Estado debido a su *modus operandi*, la asesoría por parte de Don Luis y Don Manuel, y finalmente por su control sobre un aparato represivo feroz. No obstante, las alegorías de la familia y del cuerpo se representan de manera más contundente en los cinco hermanos. Desde un principio, se nos muestra en los diálogos que cada uno de ellos tiene características físicas (en algunos casos) y no físicas representativas de una parte esencial del cuerpo, tanto a nivel físico, como del espíritu. Podemos observar esto en el siguiente fragmento:

Don Claudio: Carlos no puede ser más inteligente, a Ángela no le gana nadie en astucia; Rodolfo es invencible con sus músculos; el corazón de Marta no puede ser más fino. Si Tito no reaccionó a mis desvelos y se quedó tan idiota como cuando lo recogí de manicomio, yo

no tengo la culpa; además, eso no tiene nada de extraordinario. Toda obra aporta su lado flaco, su personaje inútil, su estorbo. (Icaza, 2006: 141).⁷⁶

Vemos entonces que estos cinco personajes conforman un cuerpo completo desde los aspectos físicos (el músculo, la fuerza física), pasando por los aspectos mentales (la inteligencia y la astucia, por un lado, y la idiotez, por otro), hasta los aspectos morales (el corazón)⁷⁷. Estos personajes, que constituyen la parte más baja en la jerarquía de esta familia, se muestran como un cuerpo fragmentado que debe unirse contra las adversidades que se le presentan, como la expulsión del hogar, sobrevivir en el mundo exterior y organizar una rebelión. Ya que esta familia es artificial y parte de un experimento, los cinco hermanos son vistos por su padre como cinco personajes distintos, no obstante, una vez expulsados del hogar paterno, deben comenzar a verse a sí mismos como uno solo para poder sobrevivir. Es decir, los hermanos deben juntar fuerzas y cualidades para poder vivir en un ambiente hostil al que nunca antes habían enfrentado solos. Una vez afuera, solos en la ciudad, los hermanos se encuentran con distintas situaciones que son también alegóricas, que analizaremos en detalle más adelante.

Estos hermanos, que son representantes de una familia, también son una alegoría de la sociedad civil; y observamos que todos son miembros esenciales de esta (hasta Tito, el “tonto”). Se puede encontrar en sus distintas cualidades, algunas características de ciertos sectores de la sociedad: Carlos (el cerebro, la inteligencia), como muestra de los sectores intelectuales; Ángela (la astucia), como parte del sector estratega (funcionarios, políticos, la prensa); Marta (el corazón), como parte de los sectores espirituales; Rodolfo (el músculo), representante de los sectores obreros y agrícolas u otras actividades manuales; y finalmente Tito (la estupidez). Este último personaje es el más difícil de asignarle un rol específico en esta sociedad alegórica, ya que justamente es el que soporta las agresiones (tanto por parte de Don Claudio como de otros personajes) y nunca participa de la rebelión. Tito es el “perfecto idiota”, aquel que continuó mostrándose dócil y sometiéndose a la injusticia, el que gana el cariño tanto de los hombres de negocios, como de Claudio. Al final de la obra, después de que los otros cuatro hijos se rebelan contra Claudio y finalmente el proyecto

⁷⁶ En esta última parte podemos observar una vez más la meta teatralidad en la obra dramática de Icaza, Don Claudio ve a su propia familia como personajes de una obra de teatro que cumplen una función en específico. ¿Esta meta teatralidad está vinculada a una preocupación ejemplarizadora, pedagógica?

⁷⁷ Aunque claramente también se lo puede considerar un aspecto físico.

fracasa, Tito (“*más idiota que de ordinario*”, acotación de Icaza) lo sigue reconociendo como padre. Claudio abraza a Tito y le dice:

Don Claudio (*Después de una pausa. Sin darse cuenta de la situación*): ¡Tú! ¿Pero eres tú? ... ¡Ah!... Sí.... ¡Mi hijo!... Me quedas tú; siempre fuiste bueno. Ven a mis brazos. Viviremos juntos. Te sentarás a mi mesa y me acompañarás para siempre. (Icaza, 2006: 271).

Este es el personaje que Icaza asigna a aquellos que se mostraron pasivos ante las calamidades de un sistema injusto. Es el personaje clave para entender la crítica social que construye Icaza hacia su tiempo. A través de Tito el autor ataca e irrumpe en su tiempo, mostrando así las irregularidades de esta coyuntura. La crítica no solo se encuentra en el personaje “activo” que ejerce la violencia (Claudio y su aparato de represión) de arriba hacia abajo, sino que también se encuentra en el sector de abajo, que la recibe con tranquilidad y hasta con gusto. Tito es el personaje que encarna todo el grupo social al que Icaza ataca discretamente.⁷⁸ Este personaje se muestra en principio como un fracaso del proyecto de Don Claudio, ya que no se adapta ni al sistema educativo, ni a los “moldes” de Don Claudio, pero que al final resulta ser su victoria al ser quien que se queda con él. Tito es aquel que siempre estuvo al margen del grupo al que tendría que pertenecer. En un principio, se ve fuera del ideal de su padre, ya que “se quedó tan idiota como cuando lo recogió del manicomio”. En la primera etapa (la etapa de adiestramiento y de autoritarismo) Tito no sufre, no obstante, Claudio todavía no se siente totalmente a gusto con él. En la segunda etapa del destierro, Tito se excluye a sí mismo del grupo de los hermanos ya que nunca pudo encajar en él, ni tampoco supo ser un aporte a la pequeña sociedad de los hermanos. No obstante, cuando la rebelión de los hermanos fracasa, Tito es el único que no es enviado a la cárcel por su padre (y lo reconoce como padre)⁷⁹ y más bien “solo el idiota Tito ha sido acreedor al premio prometido” (Alarcón, 1977: 20). En este caso, el premio no se trata de un puesto, ni de un lugar junto a Don Luis y Don Manuel, sino es una recompensa de cariño paternal. Tito es aquel que reconoce a Don Claudio como padre y

⁷⁸ Y si volvemos al punto E.1 del primer capítulo de esta investigación, esa sociedad pasiva que aún no se percató de la violencia, es el público al que se dirige el Pregonero en la obra *Flagelo*.

⁷⁹ “Tito (*más idiota que de costumbre*): ¡¡Papacito!!” (Icaza, 2006: 271).

Don Claudio lo reconoce como hijo. Finalmente, esto nos lleva a un asentamiento de una familia jerarquizada (padre e hijo, y los intermediarios), que es el tipo de familia que se mantiene, pese a sus debilidades. Por otro lado, la familia de los hermanos (que era un cuerpo fragmentado) termina quebrándose totalmente al ser enviados a la cárcel.

Al fragmentarse el cuerpo (la inteligencia, la astucia, el corazón, el músculo y –por qué no– la idiotez que también podría representar el error humano, nuestra imperfección) también se fragmenta la familia. Es posible que Icaza haya elegido la alegoría del cuerpo para representar a esta familia, pensando en la relación metonímica del “cuerpo familiar”, en la que, si se pierde un *miembro*, el resto deja de funcionar en su totalidad.

¿Puede ser que por esta misma ruptura los cinco hermanos no pudieron enfrentar/responder/evitar la violencia a la que eran sometidos? ¿Podemos entonces llegar a la conclusión de que esta familia/cuerpo/cuerpo familiar de hermanos ya de por sí nació rota y que nunca pudo unirse?⁸⁰ Ya que la última palabra en la obra es la de Don Claudio, quien reafirma su familia y la dominación de la misma, ¿podrían estas alegorías del cuerpo y la familia encontrar su referente en la sociedad ecuatoriana?

La familia que quedó en pie⁸¹ es la muestra del fracaso de un ideal de unión y relación entre Estado y sociedad. El soberano quedó en un fuerte estado de melancolía. Así como Romina Rodríguez (evocando a Walter Benjamin) nos menciona que, en las *Trauerspiel*, el soberano es una figura jánica en que se muestra tanto como tirano y como mártir, ya que:

el príncipe es tirano en vista del poder immaculado que se le ha otorgado, pero al mismo tiempo, es mártir, en la medida en que ese poder lo convierte en una criatura miserable, incapaz de decidir, y desbordado por una situación excepcional. (Rodríguez, 2013: 6).

⁸⁰ Álvaro Alemán (2007) afirma que podría verse a Don Claudio como una especie de Doctor Frankenstein, que, en lugar de intervenir las partes de distintos cuerpos muertos, interviene varias partes de un cuerpo social, que de una manera alegórica están a punto de morir. Como el personaje de Mary Shelley, Don Claudio atenta contra la ética, pero en este caso sería contra la ética política. De igual manera, los hermanos, así como la “criatura”, huyen a la intemperie y tienen dificultades para relacionarse y sentirse capaces de amar. Podemos aumentar que, en ambos casos, tenemos a un protagonista con un complejo de Dios, pero en el caso del Doctor existe una angustia y remordimiento que lo atormentaron hasta la muerte y una creación que se vengó al asesinar a todos sus allegados. En el caso de *Sin sentido*, cuando la creación se puso en contra del creador, este terminó ratificando su poder al ser los hijos encarcelados por la “guardia”, además en ningún momento Don Claudio muestra remordimiento.

⁸¹ Es decir, Claudio, Tito, los asesores y la “guardia”.

Aunque ni la obra, ni Don Claudio hayan sido basados en una *Trauerspiel*, se puede ver al padre como un soberano con doble cara que ha ejercido su autoridad con mucha violencia, pero al mismo tiempo vive la consecuencia de sus acciones, que es quedarse solo “para siempre” junto a Tito. Al mismo tiempo, es él la imagen de “príncipe” que causa las situaciones alegóricas en esta obra y al mismo tiempo vive su efecto. Es por este motivo que es interesante comparar a Don Claudio con un príncipe o soberano de las *Trauerspiel*, ya que es un personaje que tiene que lidiar con la tensión dicotómica entre tiranía (por las leyes que crea en base a la culpa) y martirio: “El soberano de la *trauerspiel* se debate entre los extremos de la naturaleza humana encarnada y su papel de representante de Dios en un mundo en decadencia” (Fisgativa Saboral, 2016: 149). De esta manera, podríamos leer como una alegoría de ese mundo decadente que justamente muestra una perspectiva de la falla tanto de la sociedad, como del Estado que la gobierna. Paralelamente, esto también se puede leer que de por sí el *proyecto* puede ser un intento de Don Claudio de terminar con el mundo decadente, lo que es un objetivo casi imposible, por lo que Claudio termina siendo mártir por su proyecto fallido y tirano por la imposibilidad de la tarea. Esta última lectura nos mostraría a Don Claudio como una alegoría de un Estado que, por más que se muestre con proyectos –en su perspectiva– de mejora al bien común, el mundo ha caído en tal decadencia que tales proyectos no cumplirían con sus propósitos.

A.1) La familia conciliadora

En las novelas fundacionales en América Latina, se observa tanto a la familia, como el romance entre personas de distintas proveniencias, como una alegoría de la relación entre el Estado y la nación.⁸² En un principio, se utiliza estas dos relaciones alegóricas como un

⁸² En el caso del teatro del siglo XIX no fue tan evidente esta representación alegórica. Con la apertura del Teatro Sucre en 1886 se conformaron grupos impulsores de la producción teatral, como Juan León Mera y Juan Montalvo, pero estas se inclinaron hacia el teatro realista y de comedia. Algunos ejemplos de estas obras teatrales son *Libro de pasiones*, *El dictador*, *El descomulgado* y *La leprosa* de Montalvo, donde este autor, conocido más que todo como ensayista, experimentó dramatizando su pensamiento político. Hernán Rodríguez Castelo dice de la faceta de este pensador ecuatoriano: “Por desmesurado, por polémico y panfletario que sea, *El dictador* tiene pasajes fuertes, de subido efecto teatral, y convierte a Montalvo en el iniciador del teatro político de nuestra literatura” (Rodríguez Castelo, s.f.: 27). Hubo otras obras de renombre de género cómico y de fuerte crítica social como *Receta para viajar* de Francisco Aguirre Guarderas, que fue muy aclamada en su estreno.

elemento conciliador entre distintas capas sociales.⁸³ La familia y el romance se muestran como una alianza que crea estabilidad, ya que en primer lugar estas relaciones se basan en el amor puro y más natural:

Las familias constituían una fuerza estabilizadora, una “causa” de la seguridad nacional. Pero podríamos también considerar que la excesiva importancia a los lazos familiares es un “efecto” de la nación. Sin una meta nacional, las alianzas y la estabilidad habrían sido tal vez menos deseables. (Sommer, 2004: 37).

Observamos que en un principio era necesario mostrar familias estables en las novelas fundacionales. Era entonces también imperativo encontrar una imagen del padre que se complemente con una figura de madre que pueda mediar e intervenir en los distintos conflictos para poder conciliar las diferencias encontradas. Si la familia no es estable, tampoco puede serlo la nación. Por lo tanto, si la cabeza de la jerarquía familiar (vista como el Estado) no es sólida, tampoco lo podrá ser la nación.

De esta manera, llegamos al conflicto de *Sin sentido*. Aunque no podamos confirmarlo, es probable que Icaza, como narrador, haya estado consciente de las novelas fundacionales decimonónicas que buscaban una consolidación entre sociedad y Estado a través de la ficción y la alegorización de la familia. Por lo tanto, podríamos entender que exista una tergiversación del concepto en la obra dramática de Icaza. Si la familia estable era la muestra de la alianza, Icaza nos lleva a la familia inestable y fragmentada para develar la ruptura de esta estabilidad. La familia de Don Claudio es la muestra, en primer lugar, de un hogar donde hay un padre autoritario y donde no hay una madre que ayude a intermediar los conflictos entre la cabeza de la familia y los hijos, solo existen los

⁸³ En el caso argentino, podemos mencionar la novela *Amalia* (1851) que cuenta el romance de Eduardo Belgrano (nacido en Buenos Aires) con Amalia Sáenz (tucumana), como una alegoría de la utópica unión entre capital y provincia contra la dictadura de Juan Manuel de Rosas. La novela nacional ecuatoriana *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, nos relata el romance platónico entre Carlos, hijo de un misionero, y Cumandá, hija de un cacique de la zona amazónica. Este romance representa una conciliación entre sierra y Amazonía, pero también una utópica unión nacional entre el blanco criollo y el indígena. Al final se revela que Cumandá es en realidad Julia, la hermana de Carlos, que se creía que había muerto en un incendio cuando era una lactante. La novela *Cumandá* no sólo muestra el romance, sino que también reflexiona sobre un doble linaje presente en la protagonista: el linaje de su familia biológica (endogámico) y el linaje de su familia adoptiva.

subordinados a Don Claudio. Por otro lado, la relación entre hermanos⁸⁴ es una relación erótica e incestuosa que no está aprobada por una autoridad. Por lo tanto, a diferencia de los romances de las novelas fundacionales, el lector no puede identificarse con los protagonistas –mucho menos considerarlos héroes–, y entonces no puede imaginar una situación armoniosa de diálogo.⁸⁵

Lo que hace completamente disfuncional a esta familia es la absoluta falta de comunicación entre la cabeza y el resto. Don Claudio, jefe de la familia, tiene un ideal de funcionamiento armonioso de la familia y no puede reaccionar si sus planes no se concretan. Los asesores de Don Claudio, Don Luis y Don Manuel, en un principio se posicionan como mediadores entre lo alto y lo bajo de la familia, no obstante, esta función se ve truncada desde el principio cuando Don Claudio y los hermanos deciden no escuchar ningún consejo o recomendación de ellos. Si vemos entonces la familia completa, podríamos ver a estos asesores en el rol de una madre mediadora, pero cuya función no puede ser realizada al haber un encierro total por parte del padre y de los hijos. Por lo tanto, ya desde el comienzo, el lazo entre el alto y bajo escalón de la familia queda interrumpido, cortando así toda posibilidad de comunicación entre las partes. Hay dos sectores que están completamente fragmentados debido al encierro en el que se han sumergido. Por un lado, Don Claudio es implacable al momento de seguir su proyecto; y por otro, los hermanos al ser expulsados se encierran y conforman una nueva familia de huérfanos. Se observa que el significado y el referente de la alegoría no son inamovibles, cambian, son variables con el curso de la historia. La familia del siglo XIX y la familia del siglo XX refieren a perspectivas muy diferentes de un solo concepto. En este sentido, hay que tener en cuenta la concepción que tenía Walter Benjamin sobre la alegoría que tiene un valor dialéctico y contradictorio para el estudio de la historia. Es decir, la alegoría cambia, desmonta y desarticula su referente en relación al avance de la historia (Benjamin, 2010: 396) y de esta manera podemos estudiarla y construirla de una manera más comprensible. La alegoría ayudó al entendimiento de la historia tanto en el siglo XIX (construcción de la nación y

⁸⁴ Aunque una vez más hay que recordar que no son hermanos biológicos, pero aun así existe un tabú.

⁸⁵ Esto es diferente a la novela fundacional *Cumandá*, donde la relación entre Carlos y Cumandá (que al final se revelan como hermanos) es una relación amorosa platónica. En cambio, en *Sin sentido*, los protagonistas sucumben ante sus deseos eróticos. ¿Pero los hermanos saben que no son familia biológica? ¿Están conscientes de que en realidad han sido recogidos del manicomio? ¿Saben que sus deseos eróticos no son incestuosos, aunque transgreden la ley del padre?

necesidad de mantenerla unida) y en el entendimiento de la historia en el siglo XX (la decadencia de esta misma nación).

El investigador boliviano Javier Sanjinés nos comenta que hay tres elementos que constituyen la categoría del grotesco social presente en la literatura boliviana post revolución de 1952: el encierro, la alegoría y el testimonio marginal.⁸⁶ Aunque estas características se aplican a una literatura de otro país y de otra época, pueden resultar muy relevantes para el análisis de la obra dramática de Jorge Icaza. El grotesco será una de las categorías que hará al teatro de Icaza más relevante y sobre todo hará que su denuncia sea mucho más significativa. Veremos que el grotesco se manifestará con estas mismas tres características que plantea Sanjinés, y veremos a continuación un ejemplo del encierro.

El encierro comunicativo es muy evidente en *Sin sentido*, que se puede ver sobre todo en Don Claudio, que se limita y paraliza cuando su proyecto no se lleva a cabo exactamente como él desea. Esto conlleva finalmente situaciones absurdas y por lo tanto grotescas ya que los personajes se dirigen hacia una completa desintegración social. En el caso de Don Claudio, podemos ver que él ha sido desafiado dos veces: la primera fue la transgresión de los hijos a la ley paterna y la segunda fue la rebelión fallida. En ambas ocasiones la autoridad del padre y la autoridad política se ven desafiadas y Don Claudio no duda en reforzar su poder al expulsar a los hijos y al reprimir la rebelión. No obstante, cada vez que Don Claudio ve su autoridad comprometida, comienza a mostrar su gesto de debilidad: la risa. La risa de Don Claudio aparece como un mecanismo de defensa ante la dificultad para mantener su posición de poder, lo que al mismo tiempo delata las distintas debilidades no solo de un ser humano, pero también de un aparato estatal. Podemos observar los siguientes fragmentos, el primero se da al expulsarlos del hogar:

Don Claudio: Mata... No seas cobarde... Ja... ja... ja... Pobrecitos [...] Se han ido...
(*Reaccionando*) ¡¡Ja... ja...ja...!! Qué gracia tiene la vida. Yo... sintiendo dolor...
angustia... ¡Ja!... ¡Ja!... ¡Ja!... Y sin embargo, yo era aquel que me preciaba de indiferente...
¡Ja!... ¡Ja!... ¡Ja!... (Icaza, 2006: 184).

Y el segundo fragmento se muestra al enfrentarse con Carlos y reprimir la rebelión:

⁸⁶ Aunque no hay un testimonio, nos enfocaremos en la oralidad en *Flagelo* como contra-discurso.

Don Claudio: Todas esas rebeliones yo sé aplastarlas... ja...ja...ja... Son muy pequeñitos, muy débiles.... Ja... ja... ja... (Icaza, 2006: 269).

En estos momentos particulares de la obra, Don Claudio intenta mantener su posición autoritaria a través de la risa y la humillación, sin embargo este mismo elemento demuestra sus flaquezas de poder al sentirse amenazado. Además, podemos observar que, en estos momentos, cuando Don Claudio se ve amenazado, él ríe y comienza a ejercer violencia hacia los hijos. Es una violencia ejercida de arriba hacia abajo (de padre a hijos) que se ve en distintos grados: la expulsión de los hijos y la represión violenta a través de “la guardia”. Estas situaciones absurdas nos remiten al subgénero de la farsa, en el cual la risa de Don Claudio lleva a la risa impulsiva e irreverente del espectador. La risa de Don Claudio, lejos de ser provocada por una situación cómica, se dispara en el momento en el que se ve amenazado o cuando está bajo una situación de estrés. Él demuestra con esta risa el sinsentido o lo absurdo de la rebelión, y hay que verlo como una burla hacia sus hijos; pero también podría demostrar el sinsentido de su propio proyecto como una manera de reconocer nerviosamente su fracaso sin decir nada. Ya sea una burla hacia sus hijos o un reconocimiento de su propia frustración, no lo está expresando claramente, está creando una barrera entre él y el resto del mundo. Y por esto, la familia ha perdido su líder, ha perdido la cabeza del cuerpo familiar. Si continuamos con la lectura de Don Claudio como una alegoría del Estado, la risa nos lleva a una representación grotesca de la separación tajante entre Estado y sociedad civil, o del fracaso del experimento social del Estado para crear una sociedad a su imagen y semejanza. Esto se observa no solamente por ser una burla por parte del poderoso hacia el vulnerable, sino también que esta risa es aquella que pone la barrera entre los cuerpos sociales.

Esta familia disfuncional puede ser entonces la contraparte de la novela fundacional, de tradición liberal, aunque romántica, en América Latina, es una familia cuyos lazos han sido rotos antes de empezar, y entonces muestran la situación de una relación fracturada entre Estado y la sociedad civil, y por lo tanto la nación (la familia) misma como inestable o incluso como imposible. Si la novela latinoamericana del siglo XIX tenía como una meta una idea de nación entera, la obra *Sin sentido* tendría como objetivo introducirnos a la idea de nación en ruinas. La alegoría de la familia disfuncional producida por una absoluta falta

de comunicación es nuestro primer paso hacia una serie de situaciones alegóricas en las cuales se muestra una vez más la falta de unión nacional, o de igual manera la ruptura violenta de la nación.

B) Las situaciones alegóricas

B.1) El hombre gordo

En general, tanto en la narrativa como en la obra dramática de Icaza no se encuentra un desarrollo completo de los personajes; no obstante, en muchas ocasiones son los hechos y acciones los que terminarían de definir a los personajes. Como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, durante la segunda etapa (la de la expulsión), Rodolfo y Marta se encuentran frente a una vitrina, y justo en ese momento, la escena real se transforma en una escena de ensueño o sueño diurno. El hambre y la impotencia pasan de ser una situación abstracta, a ser una situación concreta al transformarse en el arquetipo del hombre gordo que está comiendo en la vitrina. Este hombre, que además es hombre de negocios, se exhibe y se deja contemplar mientras come. Este personaje muestra el exceso de un sector de la sociedad. Lo que hay que notar de este hombre es que se muestra a sí mismo en todos sus excesos. Por otro lado, es necesario observar la acotación que le da Icaza a este personaje: *“Un hombre gordo hasta la exageración devora toda clase de alimentos”* (Icaza, 2006: 187). En este personaje encontramos algo muy característico no solo de los personajes de Icaza, pero también de las situaciones que él representa: lo grotesco. Este banquete exagerado y su respectiva exhibición muestran una situación donde los cuerpos que se encuentran son una representación alegórica y grotesca de una sociedad. Por un lado, encontramos el lenguaje hiperbólico y de antítesis de Icaza, que nos presenta a este personaje con el vientre grande, exagerado y que sigue contribuyendo a esa exageración; y del otro lado de la vitrina está el cuerpo débil, flaco y hambriento. Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, nos menciona que hay ciertas partes del cuerpo que están relacionadas con el grotesco:

La temática de la injuria y de la risa⁸⁷ es casi exclusivamente grotesca y corporal; el cuerpo que figura en todas las expresiones del lenguaje no oficial y familiar es el cuerpo fecundante-fecundado, que da a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo; existe en todos los lenguajes un número astronómico de expresiones consagradas a ciertas partes del cuerpo: órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz. (Bajtín, 1987: 263).

Aquí se exponen no solamente las características físicas del hombre gordo como una marca del grotesco, sino la situación de enfrentamiento entre dos cuerpos opuestos como una situación “comedor-comido”, es decir el hombre gordo “comedor” y Rodolfo como el “comido” de la situación. Tenemos el hombre que come exageradamente, hay una situación de injuria hacia los hermanos; pero la situación se invierte y dentro de ese mismo sueño, Rodolfo estrangula⁸⁸ al hombre gordo. Podríamos entonces decir que el comedor se vuelve el comido. Rodolfo no se da cuenta de que mató, solo podemos observar que sigue los impulsos provocados por sus instintos. Al mismo tiempo, al ser esta una escena de ensoñación, es probable que Rodolfo esté cumpliendo un deseo muy profundo,⁸⁹ que es no sólo satisfacer el hambre, pero también eliminar a un tipo de persona indeseable o que se come la comida que él desea, no se trata del hombre gordo sino de que se está comiendo *su* comida. La ilusión representada en esta breve escena es un deseo –que no puede cumplirse– del cuerpo débil. Hay una ensoñación que no se concreta, pero que representa un deseo inconsciente y colectivo de las clases subalternas. Cuando hay un sector que maltrata a otro, el primer deseo que tendrá aquel que sufre esta agresión será el de ser recíproco con esta violencia. No obstante, la violencia que se produce de abajo hacia arriba no se concretará hasta el encuentro de Rodolfo con el dueño del bazar más adelante, que es rápidamente desacreditada. De igual manera, se puede realizar una lectura sobre el hombre gordo

⁸⁷ Aquí podemos también remitirnos a la risa De don Claudio, estudiada anteriormente.

⁸⁸ Este *modus operandi* alude a una imagen grotesca. La estrangulación provoca una imagen de la boca abierta, la lengua expulsada y los ojos desorbitados; estas son imágenes propias del grotesco según Bajtín.

⁸⁹ Sigmund Freud definía el sueño diurno o la ensoñación con ciertas características: “Al igual que los sueños, son cumplimientos de deseo; al igual que los sueños, se basan en gran parte en las impresiones que dejaron los acontecimientos infantiles; al igual que los sueños, disfrutan de una cierta indulgencia de censura para con sus creaciones. Examinando su estructura, se aprecia que el motivo de deseo que interviene en su producción ha mezclado el material de que están formados y ha alterado su orden para constituir un nuevo conjunto.” (Freud en Laplanche y Pontalis, 1996: 418). Siguiendo esta definición, la ensoñación de Rodolfo representa ese deseo de eliminar el hambre, pero también representa inconscientemente una lucha de clases entre Rodolfo y el hombre gordo.

empresario que, perteneciente a una clase social alta, sea visto por Rodolfo como un ente paralelo o comparable con Don Claudio. Por este mismo motivo, Rodolfo tiene el deseo reprimido de matarlo, poniendo en escena una situación de complejo de Edipo. Y en este caso, la violencia de Rodolfo no se convierte en un *acto* contra el hombre gordo (como sí ocurre con el hombre del bazar o el dueño del periódico) y se mantiene únicamente en fantasía.

Vemos entonces que en esta corta escena hay dos cuerpos opuestos que se encuentran; y aunque todo sucede en el mundo irreal, estos cuerpos traducen la historia de una sociedad específica.

B.2) El hombre del bazar

Después de la escena de la ensoñación, nos encontramos frente a una situación *real* (es decir, ya no se apela a un escenario onírico), que es la búsqueda de empleo en el bazar. El dueño del bazar necesita un asistente y por lo tanto comienza a analizar quiénes pueden ser aptos para esta labor. Entonces, el dueño del bazar hace una entrevista de trabajo⁹⁰ a cada uno de los hermanos para ver quién puede adaptarse mejor a sus necesidades. El dueño del bazar es un hombre codicioso que busca aprovechar su posición de poder ante un grupo de gente vulnerable. Carlos, el hermano que representa a la cabeza y a la razón, realiza un cálculo nítido y preciso, pero más importante es que haya sido un cálculo justo en el cual el trabajador ganará lo correspondiente. Justamente, porque Carlos ejerció un trato justo entre empleador y potencial empleado, el dueño del bazar queda insatisfecho:

Dueño del bazar (*Protestando por el oro que CARLOS pasó a la otra mesa*): ¡Eso no puede ser!

Carlos: ¿Cómo que no?... Aquí están los libros. Los números no mienten... Su dinero es éste...

Dueño del bazar: ¿Y ese?

Carlos: Es nuestro.

⁹⁰ Si seguimos analizando la analogía de *la sociedad es un teatro*, tal vez podría vérselo como una especie de *casting*.

Dueño del bazar: ¡Oh!... No. (*Recoge el dinero de la mesa de los muchachos. A Rodolfo*)
¡Ven tú! (Icaza, 2006: 197).

Si continuamos con la línea de análisis y Carlos es una alegoría del sector intelectual, es entonces la perspectiva de Icaza sobre el sector al que pertenece, la generación del 30, como un grupo justo y que hablará contra las injusticias. Cuando llega el turno de Rodolfo para entrevistarse y ver si es apto para el trabajo, vemos que este responde a la injusticia del dueño del bazar por medio de la violencia física. Finalmente, cuando le toca entrevistarse a Tito, lo que se observa es a un comerciante contento por su desempeño:

Dueño del bazar: Toma los libros y el dinero. Escribe.

Tito: Sí. (*Escribe de un libro viendo en otro*)

Dueño del bazar: ¿Ya terminaste?

Tito: ¡Ya!

Dueño del bazar (*Fijándose en el trabajo del muchacho. Con énfasis majestuoso*): Esto está de cambiar. ¿No se ha fijado usted que en mi libro dice cinco mil de ganancias?

Tito (*Borra y escribe de nuevo*): Tiene razón. Es toda su ganancia. (Icaza, 2006: 198).

Se observa entonces una situación en la que un comerciante quiere aprovecharse de sus potenciales trabajadores. Es necesario destacar que, en este caso, se representa al hombre injusto como un comerciante, es decir, alguien que pertenece a la clase media. Después de la independencia, las nuevas familias ricas y mestizas necesitaban una nueva manera de ascender social y económicamente. El camino más seguro hacia este ascenso se encontraba en el comercio, así como la formación eclesiástica, militar⁹¹ o de abogacía. Por lo tanto, no es azar que Icaza haya elegido a un comerciante –un burgués– como el hombre codicioso a quien no le importarán las injusticias de sus medios para llegar a su meta: el dinero y el ascenso social. Por lo tanto, este escenario en específico no es un hecho aislado, sino más bien es una situación alegórica que muestra las agresiones por parte de una clase social, y tres reacciones completamente distintas acorde a tres diferentes personalidades. En el caso de Carlos, el cerebro, vemos una reacción completamente racional, conforme a la

⁹¹ Es menester observar entonces que las relaciones de producción en *Flagelo* reproducen tanto la sociedad colonial, como la sociedad y modos de producción republicanos que van surgiendo.

ley establecida, equitativa y justa tanto para el empleador como para el empleado. Un poco después Rodolfo observa la injusticia y reacciona de manera violenta ante la inequidad de esta relación productiva. Finalmente, Tito ya no solo se muestra sumiso ante el autoritario Don Claudio, sino que se somete por completo a las reglas e imposiciones del dueño del bazar. Una vez más, cada uno de estos personajes masculinos muestra aquellas características que estaban programados para ejercer. Cada uno en esta situación incómoda puede mostrarse como una alegoría de las distintas reacciones que podría tener cada sector a los que representan. Carlos, en su situación de líder intelectual, reacciona de una forma racional, pero también con una manifestación no violenta. Rodolfo reacciona con una protesta violenta, infructífera y rápidamente ignorada por el dueño del bazar. Esta conducta nos puede llevar a relacionarla con las protestas sindicales y rebeliones indígenas que fueron rápidamente acalladas. Estas protestas (como aquella de noviembre de 1922 en Guayaquil, ya antes mencionada) son huelgas que denunciaban las inequidades en el comercio y la industria.⁹² Y, aunque no fueron especialmente violentas, y carecían de discursos que las sostengan, fueron brutalmente reprimidas. En el caso de Rodolfo y el dueño del bazar, nos encontramos frente a una protesta que fue rápidamente ignorada y olvidada⁹³. Finalmente, en el caso de Tito, vemos a la persona sometida, pasiva y obediente. Este personaje no puede asociarse ni al sector intelectual, ni espiritual, ni de los trabajadores. Vemos a un personaje que no se muestra como líder, pero como un seguidor que no cuestiona ni a las autoridades políticas ni económicas, y es por esta misma actitud que obtiene diferentes beneficios y privilegios. Aunque tal vez sea un riesgo afirmar esto, es posible que Tito esté encarnando actitudes pasivas de la clase media. Teniendo en cuenta estas condiciones, además de ser el mayor “aliado” del dueño del bazar, Tito podría ser un personaje alegórico de la clase media. Esta sería la crítica más feroz de parte de Icaza a su entorno social.

⁹² Sobre todo en la industria y exportación de cacao.

⁹³ Será la rebelión final que será violentamente reprimida.

B.3) Otros personajes.

Finalmente, encontramos un par de personajes alegóricos que hacen una breve aparición en *Sin sentido*, estos son el hombre elegante y el director del periódico. Ya desde un principio, vemos que el hombre del bazar no quiere darles trabajo a Ángela y a Marta, ya que el hecho de ser mujeres es un factor excluyente para este empleo. No obstante, poco después aparece el “hombre elegante” como un hombre representante del mundo de las artes, que es el único que nota la presencia de las dos hermanas y les ofrece un trabajo en teatro. Poco después, nos damos cuenta por el diálogo de Marta y de Ángela que este hombre solamente piensa en ellas como una buena fuente de dinero en la industria artística y no como personas que puedan ayudar a crear arte. Al mismo tiempo, este hombre las contrata por su aspecto físico y en ningún momento verifica si una de las dos tiene talento o experiencia. Este es un representante de las artes que las vio como un cuerpo y no como artistas. El hombre elegante es una muestra de qué tan lucrativas pueden ser las artes y que hay una industria muy grande que se muestra vacía de contenido. Icaza en un breve artículo titulado “Reflexiones sobre teatro” (1977) nos menciona que el “teatro profesional” se enfoca en la taquilla y la supervivencia de los actores más que en la experimentación en las artes. Los personajes femeninos se dan cuenta de esta situación y es por esto que el trabajo que realizan no dura mucho tiempo, solo hasta que Ángela ejerce la astucia que ella representa y decide robarle a este hombre elegante.

Finalmente, nos encontramos con un personaje que no hace una aparición y solo es mencionado por Rodolfo, pero nos ayuda a encontrar una de las fuentes de poder de Don Claudio. Se trata del director del periódico. Rodolfo menciona que lo había golpeado ya que se había negado a publicar el artículo de Carlos:⁹⁴

Rodolfo: Le presenté tu artículo y me puso una cara tan fea que me contagió el mal humor; sin comprender la tragedia que destilaba su negativa, me dice “Yo no puedo dar por esto ni un centavo. Su hermano se está metiendo en honduras... No quiero acarrearle el odio de don Claudio”. A mí, claro, no se me ocurrió otra cosa más racional que darle una bofetada. (Icaza, 2006: 215).

⁹⁴ Una vez más se puede observar la función de intelectual de este personaje.

Entonces se ve a un personaje representando a la prensa que se encuentra bajo total sumisión de la figura autoritaria, aquel que podemos relacionar con el Estado. El director del periódico en sí no es nadie que tenga una función esencial en esta obra, no obstante es aquel que refuerza el poder de Don Claudio, personaje que no hace aparición en la segunda etapa, pero que de todas maneras sigue siendo omnipotente.

En esta obra se observa que los personajes no son autónomos ya que siempre son el instrumento de alguien más,⁹⁵ ya sea de Don Claudio, del hombre del bazar, del hombre elegante o del periodista (este último influenciado por el poder de Don Claudio). Todos los acontecimientos se dan más allá de cualquier voluntad de los personajes. *Sin sentido* se enfoca en diversas situaciones de poder y de control, la “Etapa primera” expone a los cinco hermanos como “marionetas” de Don Claudio y a partir de la “Etapa segunda” se da la lucha de los mismos por escapar de ese control, que como se observa, no logran del todo. Todas estas situaciones alegóricas refieren al poder y las consecuencias del mismo sobre los más vulnerables.

La alegoría del cuerpo también es una muestra de esta fragmentación, ya que este cuerpo ha perdido la *cabeza* (el padre), que en actitud autoritaria se desprendió del resto del cuerpo y ambas partes han dejado de funcionar bien: los hermanos con el sufrimiento y Don Claudio con la falta de comunicación.

Finalmente, la familia de la obra *Sin sentido* es una alegoría de la inestabilidad de la nación ecuatoriana en la década del treinta. Esta es una familia que muestra ser un experimento fracasado: hay un Estado que quiso reproducir su imagen en la sociedad civil y que finalmente fue un intento fallido. En esta familia, además de los personajes poderosos que son alegóricos de la cúspide de la nación, también encontramos en los hermanos la alegoría de los distintos sectores de la sociedad civil (sectores intelectuales, espirituales, clase media, clase obrera) y de ciertos sectores laborales como la prensa y el sector artístico. La alegoría se muestra en la familia como tal y en las relaciones interfamiliares y de los hermanos con el mundo exterior. La alegoría familiar es la base de la crítica social para poder extenderse a otros personajes que son también alegóricos de una sociedad sinsentido.

⁹⁵ Así como en *Flagelo*, que el látigo es un instrumento de poder manejado por tres actantes.

II) *Flagelo*

A) La alegoría del cuerpo mutilado y lo grotesco

Así como en *Sin sentido*, podemos observar otra composición de las alegorías en *Flagelo*. En esta obra teatral, ya no se presenta la alegoría de la familia, pero podemos ver una alegoría distinta de dos tipos de cuerpos: el cuerpo social y el cuerpo mutilado. En la obra teatral *Flagelo* existe una nueva imagen de nación a través del cuerpo. En este caso, ya no se encuentra un cuerpo roto o una familia disfuncional –como en *Sin sentido*–, sino que encontramos un cuerpo social en el que no se ven del todo los fragmentos separados, pero sí se puede apreciar un conjunto de elementos que se van masificando. Como hemos observado en el primer capítulo, nos encontramos ante un hombre-masa al que se le ha quitado la identidad individual –la “gleba” que menciona Carlos Monsiváis– y que está compuesto de un sinnúmero de cuerpos físicos, y aquí es donde entra una de las principales alegorías de esta obra teatral: el cuerpo mutilado.

Flagelo desde su título nos remite al cuerpo colectivo que está siendo constantemente agredido en diferentes ocasiones: desde las situaciones ordinarias (como el amor maternal, analizado en el primer capítulo), hasta las situaciones extraordinarias (un intento de protesta)⁹⁶. El cuerpo mutilado es el resultado de la acción cíclica entre el mutilado y el mutilador. Por lo tanto, esta alegoría no se desarrollaría tanto desde los personajes, sino desde la acción constante y pavorosa. El personaje individual queda afuera de esta obra y restan los personajes colectivos, y esto en realidad posibilita que el dramaturgo se enfoque en las acciones en sí, es decir en la representación de la monstruosidad y la violencia (el flagelo) en el hecho teatral. Cuando los personajes quedan despojados de una identidad y quedan colectivizados, como lectores o espectadores no tenemos en claro *quién específicamente* es el mutilado, por lo tanto, la acción de mutilar es aquella que entra en primer plano en la escena. Desde la deformación y el grotesco, Icaza muestra no solo la herida en sí, pero también el acto de herir. Umberto Eco en *Historia de la fealdad* nos menciona como características del grotesco “los neologismos bárbaros”, “las cadenas de aliteraciones” y lo “gigantesco y desproporcionado” (2007: 152-157). En

⁹⁶ Esto es más claro en el final de la novela *Huasipungo*, cuando la protesta final es acabada violentamente por las autoridades, a lo que nace el grito de “¡Ñucanchic Huasipungo!”.

Flagelo podemos encontrar dos de tres de estas características, el lenguaje y las acciones desproporcionados en el mismo acto de flagelación y las aliteraciones que son la construcción del hecho pavoroso. Estas aliteraciones las podemos encontrar en los diálogos que producen los personajes colectivos/cuerpos mutilados: “Tan... tan... tan...”, pero también en los diálogos de los personajes alegórico/cuerpo mutilador: “chal... chal... chal...”⁹⁷ Por otro lado, también se encuentran en el lenguaje hiperbólico de Icaza las diferentes descripciones de los personajes, pero también de la situación: (refiriéndose al flagelo) “(chasquido que se divierte en hacer pedazos todas las conciencias, chasquido que pone en guardia al pregonero y que fastidia al público por ser un flagelo que parece no tener fin)” (Icaza, 2006: 280).

En el caso de los personajes, se encuentra la hiperbolización en primer lugar en el momento de describirlos, relevando así el grotesco que empuja a la denuncia social. En las primeras acotaciones, se observa que la descripción se la hace de manera colectiva. Se muestra primero de manera colectiva que los indios están ebrios,⁹⁸ sus rostros son “tumefactos”, sus narices “chatas”, los párpados “hinchados”, los labios son “gruesos que se cuelgan”,⁹⁹ etc. Las mujeres tienen una descripción similar, donde también se ven acaparadas por el alcohol, mientras que distintas partes de su cuerpo excretan distintas sustancias (lagañas, mocos, lágrimas, leche materna contaminada con alcohol). Ya en las primeras páginas de esta obra, podemos encontrar lo abyecto y lo grotesco en estos personajes. Si continuamos con el análisis de Bajtin sobre el grotesco, este escritor apunta que:

Solo cuentan los ojos desorbitados [...], pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrescencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a otros cuerpos o al mundo no corporal. (Bajtin, 1987: 261).

⁹⁷ ¿Se podría considerar estas onomatopeyas como neologismos? Si es así, *Flagelo* presentaría todas las características del grotesco según Eco.

⁹⁸ En la versión de *Flagelo* que se encuentra en la novela *Atrapados: En la ficción*, los personajes femeninos ya no están referidos como “Indias cantoras” (como se lo ve en las otras versiones publicadas), sino como “Indias ebrias”.

⁹⁹ Podemos de nuevo referir la persistente técnica narrativa en el teatro.

Lo primero que podemos observar del personaje colectivo y lo primero que llama la atención es lo abyecto, es decir aquello que el cuerpo debe expulsar, pero en este caso se lo hace de manera pública. Estas substancias que ya se ven desde el principio, siguen apareciendo a lo largo de la obra. Las lagañas y las lágrimas se expulsan desde el ojo hinchado, los mocos desde la nariz hinchada, dos partes del cuerpo en los que se enfoca el grotesco según Bajtín. Simultáneamente, es de importancia ver la imagen de las mujeres alcoholizadas amamantando a sus bebés, en las que podemos observar ya no un cuerpo individual, sino uno dual (donde también se ve la imagen de la boca abierta) que está cometiendo un exceso: el banquete y la borrachera. El único límite entre el cuerpo y el mundo son las excreciones, que, de no ser por el hecho pavoroso representado por Icaza, tal vez no estarían presentes en la obra. Es decir, que de no haber esta relación alegórica entre cuerpo mutilador y cuerpo mutilado, no encontraríamos el aspecto abyecto en los personajes flagelados, no se encontraría lo grotesco en su máxima visibilidad. Vemos aquí entonces, que el acto monstruoso por parte del flagelador hacia el flagelado es el motivo de la situación insalubre e injusta. Nos remitiremos una vez más a Javier Sanjinés, que nos dice finalmente que lo grotesco “es una captación estética del modo en que los grupos hegemónicos en el poder operaron en y sobre la diversidad social” (Sanjinés, 1992: 175), es decir que la implementación del grotesco es una elección estética de un autor de su percepción sobre las relaciones de dominación. En el caso de Icaza, el grotesco se representa en un sistema económico y social que un grupo ejerce sobre otro, que finalmente es mostrado en la situación alegórica del acto de flagelación. El punto final de este escenario se observa en el cuerpo de los flagelados, no solamente en las heridas, sino también en lo que este cuerpo expulsa.¹⁰⁰

Icaza realiza una “hinchazón” en su lenguaje (tanto en los diálogos como en las acotaciones) en la cual se encuentra una burla no a los personajes aludidos –como suele ocurrir en la caricatura, por ejemplo– sino a la situación que se está representando. Es a través de la relación grotesca entre el cuerpo deformado/torturado y el cuerpo torturador que Icaza representa al monstruo que significa el sistema del gamonalismo. Ya habiendo pasado cien años de la independencia, el Ecuador rural no había salido del semi-feudalismo

¹⁰⁰ Aquí también podemos mencionar la alusión a la sangre cuando se produce el acto de flagelación.

y no estaba cerca de entrar al capitalismo agrario. Se observa en esta parte un punto de contraste con la ciudad de *Sin sentido*, donde ya se presenta el ingreso del capitalismo.

Esta obra de teatro muestra entonces claramente la deformación de los cuerpos, que también se refleja en la deformación de los cuerpos sociales. Eco afirma que la caricatura moderna “nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico” (Eco, 2007: 152). Es notable que la deformación física solo pueda encontrarse en la mayor parte en los personajes indígenas,¹⁰¹ mientras que los personajes pertenecientes al sistema gamonal en realidad reciben otro tipo de burla, que se enfoca más bien en sus acciones. Podemos ver que hay un uso distinto del lenguaje hiperbólico y la caricaturización, ya que el sujeto caricaturizado es el producto del hecho pavoroso y no es aquel que lo provoca. La caricatura se ve como una muestra de lo que se ha hecho con el indio y no lo que el indio es. Como bien hemos visto en el primer capítulo, los tres miembros manejadores del látigo en *Flagelo* son también aquellos que manejan la obra de teatro. Cuando se presenta a estos tres manipuladores de la obra y de la stampa, Icaza recurre a la ironía como una herramienta de caricaturización, cuya función es realzar no los defectos físicos, sino los morales:

Saquémosle a escena y aplaudámosle. Así desea él, así ordena, y, en definitiva, él también ha trabajado en la obra, ha hecho la orquestación del cuadro, la vertebración de un dolor que dura cuatro siglos, ha sido el hilo que ha ido enhebrando la esclavitud de una nacionalidad, ¡venid... venid! (Icaza, 2006: 303).

Se observa entonces que tanto el cuerpo flagelado como el cuerpo flagelador se enfocan en las acciones y en el hecho. Nunca se llegan a saber los nombres de estos cuerpos, pero la exageración y la fealdad nos llevan a conocerlos a otro nivel.

¹⁰¹ Un ejemplo en *Huasipungo*: “Pero la modorra del cansancio, compasiva hasta el sueño embrutecedor, sorprendía y tumbaba con mágica rapidez a toda la peonada –fardos cubiertos por un poncho, donde los piojos, las pulgas y hasta las garrapatas lograban hartarse de sangre–” (Icaza, 2004: 52).

B) El Pregonero como cuerpo alegórico

El pregonero es un personaje de significado muy importante en esta obra, ya que en primer lugar es el que relata las acciones y presenta a los personajes.¹⁰² Por un lado, se lo puede ver como un vendedor que está promocionando la estampa a un público en específico; y por otro, como una especie de maestro de ceremonias que presenta a los actores y agentes de la estampa. Este es el personaje clave, que según Agustín Cueva se trata del mismo Icaza. Esta es una hipótesis muy posible, no obstante nos detendremos en un análisis más detallado sobre este personaje. En un principio, este no es un personaje colectivo como los vistos anteriormente. El Pregonero, aunque también carece de nombre, es aquel que más ha desarrollado una identidad *individual*. Es un personaje que tiene una manera particular de vender su mercadería a un público específico, es decir, al público del teatro. Lo primero que hace este Pregonero es una presentación general de cuál es su mercadería, la estampa, que ya está a punto de develar. La estampa es una alegoría del sistema económico y social que se muestra como imagen, y es más fácil venderlo de esa manera. La primera estrategia de venta del Pregonero es apelar a la ironía y al placer culposo del espectador. En primer lugar, se ve la estampa como un objeto antiguo y por lo tanto que puede ser considerado de valor.¹⁰³ Así como los objetos en un anticuario, estos obtienen su plusvalía por los años que acumulan: “¡Estampa a la cual encontré olvidada entre los problemas erigidos en tabú por conveniencia de clase explotadora!” (Icaza, 2006: 278), y al mismo tiempo encontramos cómo el Pregonero recurre a la ironía para poder vender un producto. La estampa que encontró “olvidada” recurre en primer lugar a la antigüedad de la situación a la que representa; y, en segundo lugar, este personaje alude a la consciencia culposa del público

¹⁰² En la versión de *Flagelo* reproducida en la novela autobiográfica *Atrapados: En la ficción*, hay una descripción del Pregonero que no se encuentra en ninguna otra versión publicada. Se dice que el Pregonero es “un hombre ataviado en forma desconcertante –bufanda de cuero de serpiente al cuello; plumas de loro en el sombrero negro y viejo; sobre el pecho una tzantza cual pendiente de collar–” (Icaza, 1972: 36). Aquí podemos ver una versión del Pregonero que se atañe más a una profesión de comerciante al tener más objetos en exhibición, pero también puede ser una versión caricaturesca del Pregonero como una burla al color local, ya que el Pregonero tiene cueros, plumas y *tzantzaz* (cabezas reducidas, práctica del grupo indígena Shuar en la Amazonía ecuatoriana). Entonces todos los productos que él promociona (incluyendo la estampa) son todos *productos hechos en el Ecuador* y él es un embaucador de la palabra, de promesas de curación a través de pócimas y relicarios.

¹⁰³ Una estrategia de ventas que se ve en la versión de *Atrapados* y no en otras anteriores, es aquella que recurre a una irónica definición del huasipungo: “Pues deben saber que quien compra diez hectáreas de tierra tiene de regalo cinco familias. ¡Atención! ¡Cinco familias!” (Icaza, 1972: 37).

burgués que se encuentra viendo la obra. Esto quiere decir que la estrategia de venta del Pregonero es llamar la atención del público al apelar a la vergüenza y al placer culposo, que finalmente es una manera de poner en jaque al público que a fin de cuentas era un público burgués:

¡Silencio! (*después de una pequeña pausa, al público*). No crean ustedes que se tratan de postales pornográficas; aquellas las vendo en la trastienda de mis negocios, es sabido que en público no se atrevería nadie a comprármelas [...] solo a ese rinconcito oculto acude la gente, y se lleva su ración de afrodisiaco bien guardado en la cartera del pecho junto a un detente del Corazón de Jesús. Pero vamos a los que nos concierne ahora; la estampa de indios americanos tarada con siglos de espera.¹⁰⁴ (Icaza, 2006: 278).

En este primer monólogo, el Pregonero ya está haciendo una primera crítica directa al público, al doble discurso de algunos sectores de la sociedad, que pueden comprar estampas eróticas para ocultarlas al lado de la estampa de Jesús. Por el otro lado, está el hecho de que, para comprar dichas estampas eróticas, el comprador debe ir a la “trastienda”; sin embargo para ver la estampa de la miseria, puede hacerlo en público, es decir que el consumo de pornografía causa mucho más retraimiento que el consumo de la miseria de un país. El sistema está normalizado y no hay vergüenza en ello. Después de esta primera presentación, las intervenciones del Pregonero se hacen cada vez más breves e infrecuentes. No obstante, el Pregonero interviene cada vez que ocurre un pequeño episodio entre los personajes indígenas, con un comentario criticando de manera directa cada situación. Cuando salen los indígenas de la guarapería, el Pregonero hace una breve acotación al público dando los datos principales del guarapo y sus propiedades tóxicas, una vez más una estrategia de venta un tanto irónica. Por otro lado, cuando termina la breve escena entre la India Madre y el Huambra, el Pregonero menciona que “Así se les domestica a los niños para conseguir de ellos buenos esclavos” (Icaza, 2006: 289). En este fragmento podemos observar que está ejerciendo un método comercial, no obstante, una vez más lo hace de manera irónica. La función de Pregonero no se desvanece en ningún

¹⁰⁴ Otra vez el Pregonero está aludiendo a la antigüedad de la estampa, es decir a los años que ya acumularon los problemas del sistema al que ataca, que puede hacer alusión a la inercia del funcionamiento de este sistema, sin que haya causantes y por tanto sin personajes individualizados solo acciones que se suceden casi por sí mismas, que no dejan de ser funcionales para algunos personajes o para el comercio.

momento. El hecho de poner a un personaje con la profesión de comerciante es muy importante, ya que la situación alegórica (cuerpo mutilador-cuerpo mutilado) aquí representada es una situación de relaciones de producción, y por lo tanto es una relación económica. Lo que es más importante es la producción sin importar los costos humanos, por lo tanto, es necesario que sea un Pregonero comerciante y no un intelectual en este rol. Como ya se ha mencionado anteriormente, Agustín Cueva afirma que el Pregonero es el mismo Icaza y que este rol tiene el objetivo de ser el representante de las clases no privilegiadas. No obstante, la función de este personaje es apelar de cierta manera a la vergüenza del espectador al mostrar al indígena como un producto más que se puede adquirir monetariamente. De una manera, el Pregonero está allí para mostrar a través de su ocupación cuál es la verdadera razón de ser de la situación alegórica representada en la estampa: el mercado. Podemos entonces preguntarnos si este personaje es alegórico y representa al intelectual, o si podría ser una alegoría del mercado mismo, o –por qué no– una fusión entre ambos. El Pregonero es un comerciante que, basándonos en su *modus operandi*, se lo puede relacionar con el coro en la tragedia griega, pero puede ser que también se relacione con el juglar en la Edad Media. El juglar, al igual que el Pregonero, es un personaje cuyo principal objetivo es vender y por eso ambos personajes recurren a fórmulas apelativas como “¡Vean... Vean! ¡Vean señores!”¹⁰⁵ “¡Venid... Venid!”, “¡Acudid a mirar!” u “oigan”. Por un lado, el Pregonero vende un producto y es por eso que debe llamar la atención de algunos compradores; y por otro, el juglar es aquel que debe vender una historia. De igual manera, tanto un pregonero como un juglar actúan en las calles, donde deben llegar a un discurso convincente y atractivo para lograr que los transeúntes se acerquen y consuman lo que se está vendiendo. En *Flagelo* –a diferencia de obras anteriores de Icaza–, este personaje está consciente de que hay un público observándolo, que ya está instalado en su butaca, sin embargo todavía recurre a sus distintas estrategias para atraer al público. Los espectadores, pese a que ya hayan pagado su entrada, todavía deben enfocarse en la estampa y el acto pavoroso que se está representando/vendiendo.

¹⁰⁵ Con esta fórmula comienza la obra *Flagelo*.

Así como varios autores indigenistas, Icaza se puso en la posición de un intelectual intermediario y denunciante a la vez. No obstante, el Pregonero solo será un personaje denunciante a través del comercio.

En la última parte de la obra, el Pregonero abandona su función de persona de negocios para convertirse en un anunciador o maestro de ceremonias en la obra de teatro. Sus últimas acciones ya no están ligadas con el comercio y la venta, sino en la publicidad del elenco y el equipo de producción del espectáculo. Este es el momento exacto en el que el Pregonero corta el último resabio de ilusión dramática y entonces se realiza el distanciamiento. Se ve entonces que el Pregonero tiene una función de exhibidor, y que su objetivo es derribar todos los obstáculos existentes entre el ojo del que percibe (espectador) y el objeto percibido (la estampa). El hecho pavoroso queda visibilizado y la complicidad del público también. Pero entonces, si Icaza fuera el Pregonero, ¿sería afirmar que la función del intelectual es de solo mostrar las cosas? ¿Ser un intermediario? ¿Pero no es esta la principal crítica al indigenismo? ¿No es esta la razón por la cual no existía la literatura indígena en la primera mitad del siglo XX? Entonces, ¿cuál sería la función del intelectual latinoamericano para Icaza?

III) La alegoría icaciana

La alegoría es la figura clave para entender el ataque del dramaturgo a su coyuntura tanto en la obra *Sin sentido*, como en *Flagelo*. La alegoría no se entiende como un mero símbolo, que se encuentra estático en el tiempo y en la historia, sino que varía. Las mismas alegorías que encontramos en *Sin sentido*, podemos encontrarlas en las novelas fundacionales del siglo XIX. Sin embargo, en estas obras de Icaza, tanto la alegoría del romance, la familia y el cuerpo se encuentran distorsionadas, ya no se elevan hacia un ideal, sino que se presentan como un lugar de degradación de la nación. Si las alegorías del siglo XIX muestran un ideal de la construcción y elevación de la nación, las alegorías icacianas son la afirmación del fracaso de este proyecto: “La alegoría, pese a mostrar una historia que se mueve y progresa similar a la de las plantas, se fija y se detiene en lo que de ruinoso y

decadente tiene el curso de la historia transitoria” (Rodríguez, 2013: 8). La alegoría decimonónica se detiene en el momento de la historia en el que no hay una unidad, pero hay una esperanza de encontrarla; mientras que la alegoría icaciana ya ha reconocido que esa unidad no existe y que, por el momento no hay esperanzas de construirla. No obstante, podemos encontrar esa evolución de la alegoría junto a la historia, que después, de igual manera seguiría su transición. En la novela icaciana no se hace uso de la alegoría u otros recursos similares, ya que su obra es completamente directa. Sin embargo, pese a que sí existe este lenguaje crudo y directo, la alegoría no se emplea con el fin de codificar de manera estética una obra literaria, sino al contrario, la alegoría es una herramienta para ayudar a decodificar un contexto (en este caso histórico). La alegoría es un recurso literario de fragmentación. Es decir, la alegoría ayuda a desmontar y desarticular el referente, que en este caso es la perspectiva de Icaza sobre su propia realidad. Como lo afirma Javier Sanjinés, la alegoría nos ayuda a fusionar dos mundos en un texto literario, un primer mundo abstracto y real, y por otro lado un mundo concreto y ficticio (Sanjinés, 1992: 104). Esto se puede observar claramente en las dos obras estudiadas de Icaza. Tenemos el mundo real y abstracto: en *Sin sentido* está la idea de nación y cómo esta se ha formado y/o deformado, y en *Flagelo* tenemos el sistema postcolonial de un país que no puede hacer la transición completa hacia el capitalismo.¹⁰⁶ Paralelamente, tenemos el mundo concreto y ficticio que se enfoca en un espacio y tiempo específicos, en los cuales encontramos personajes concretos que se funden con las ideas abstractas que se han presentado anteriormente. Lejos de ser una codificación para un concepto abstracto tan complejo, la alegoría más bien está presente para la aclaración de lo que estos conceptos esconden o la explicitación de ciertos aspectos que no son tan notorios. Hemos observado en el primer capítulo que, gracias al distanciamiento en el teatro, se puede percibir y por lo tanto concebir mejor la violencia en estas obras. Es decir, que el distanciamiento nos ayuda a descifrar la alegoría. De igual manera, la presencia de la alegoría en estas obras tiene el objetivo de resaltar cómo el autor percibe esta violencia y los distintos sistemas imperantes: “En su aspecto referencial, la alegoría pretende dominar no las cosas, sino lo que ellas esconden, como si la ficción fuese solamente una sombra de las ideas” (Sanjinés, 1992:

¹⁰⁶ En el ámbito urbano, se observa que sí comenzó con esta transición (ver el hombre del bazar), pero no se la ve en el ámbito rural, que consistía en la mayor parte de los ingresos económicos del Ecuador (exportación de arroz, banana y, sobre todo, cacao).

103). Si en la época de Icaza la violencia ya estaba institucionalizada, la alegoría fue la herramienta correcta para atacar los elementos ocultos que normalizaban el accionar violento del Estado. En el caso de *Sin sentido* lo observamos en la relación de padres e hijos trasladada al Estado y sociedad civil, mientras que en *Flagelo* se lo ve en la acción entre mutiladores y mutilados.

Tanto en el caso de *Sin sentido*, como de *Flagelo*, encontramos las situaciones alegóricas que se representan a través de un género más bien específico, y que es esencial también para hacer de la alegoría más significativa. Icaza recurre a la tragedia, no solo por las situaciones y acciones desafortunadas, sino porque se asimila a la estructura del teatro trágico griego. En la entrevista brindada a Enrique Ojeda, Jorge Icaza admite haber sido influenciado por la tragedia griega y que los personajes tanto de sus obras, como de sus novelas pueden compararse con los personajes de la tragedia (Icaza en Ojeda, 1991: 130-131). Aunque no haya un héroe individual como en la tragedia, el hombre-masa-protagonista también está condenado por su propio destino otorgado por los dioses (aunque claramente en la obra icaziana los dioses vendrían a ser la clase hegemónica), y su tragedia se desencadena una vez que el protagonista intenta rebelarse ante este destino. En *Sin sentido*, es Claudio el que traza el destino de los cinco hermanos el día mismo de la adopción. Tenemos a Claudio como figura autoritaria que tiene un *proyecto* inamovible, lo que claramente es un destino marcado para sus hijos. En el caso de *Flagelo*, el destino inamovible es lo que se observa en el acto mismo de la flagelación, que fue marcado por los tres agentes/actantes principales (la clase hegemónica) a través de la alegoría del fuate. Icaza en esta misma entrevista, mencionó que:

El destino de este (por el hombre) está formado y determinado por dos realidades objetivas, una de tipo individual y otras de tipo social. Las de tipo social son tal vez en cierto momento las más definitivas en mis obras; así el problema económico de los grandes conglomerados campesinos y ciudadanos, el problema político y social son los que determinan esa tragedia. (Icaza en Ojeda, 1991: 131).

En *Sin sentido*, está claro cómo los protagonistas intentan rebelarse contra su destino en dos ocasiones (sucumbir ante el amor sexual y la rebelión final), y en ambas ocasiones se ven perjudicados, pues finalmente son expulsados de su hogar y después son gravemente reprimidos. En *Flagelo*, la rebelión se muestra en pequeñas acciones. El

destino trágico del hombre-masa se encuentra marcado por el acto de flagelación que se representa en su cotidianeidad. En algunas ocasiones este personaje colectivo se rebela, no obstante, son protestas mínimas que son acalladas rápidamente por el fuste. Ya hemos analizado en el capítulo primero la escena de amor maternal entre la India Madre y el Huambra, que es un momento tierno y que escapa brevemente al golpe del fuste. Justo cuando madre e hijo comienzan a abrazarse, llega la interrupción del Látigo. Hay otros episodios similares, por ejemplo cuando el Indio Borracho siente algo extraño (que es justamente el chasquido del Látigo) e intenta pelear contra esa presencia. Sin embargo, el canto del Látigo llega a ser mucho más fuerte y calla al indio. Finalmente, podemos ver el intento frustrado de rebelión contra el destino trágico cuando hay un grupo de indígenas que intenta realizar una rebelión, no obstante es rápidamente acallada:

El coro de indios (*Levantando en protesta herramientas de labranza y puños*): ¡Arí...!
¡Ñucanchic guarmis! ¡Ñucanchic!¹⁰⁷

El Látigo (*En el colmo de la fuerza vapuleadora*): Chal... Chal... Chal...

El coro de indios (*Alzando más en alto su furia*): ¡No...! (*Revolcándose en la protesta*)
¡Ñucanchic guaguas, ñucanchic!¹⁰⁸

El Látigo (*Como un golpe de un centenar de latigazos*): Chal... Chal... Chal...

(*Los indios van lentamente entumeciendo su furia bajo los ponchos. Caen los puños, descenden las herramientas. Una pausa*).

Indio primero: Es el frío.

El coro de indios: Achachay... Achachay...¹⁰⁹ (Icaza, 2006: 284).

Podemos observar que hay un intento de protesta ante el destino trágico de estos personajes y al final se ven aún más perjudicados. No obstante, los personajes en *Flagelo* no tienen la oportunidad de tener un momento de revelación o *anagnórisis*¹¹⁰ al final de la obra, sino que simplemente continúan aceptando su destino trágico. En *Sin sentido*, solo será Carlos el que tendrá ese reconocimiento sobre sí mismo y su entorno:

¹⁰⁷ “¡Sí...! ¡Nuestras mujeres! ¡Nuestras!” Véase la similitud con “Ñucanchic Huasipungo!”, línea final de la novela *Huasipungo*.

¹⁰⁸ “¡Nuestros niños, nuestros!”

¹⁰⁹ Expresión ecuatoriana que se utiliza para comunicar una sensación de frío.

¹¹⁰ Aristóteles definía la anagnórisis como “un cambio de la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio.” (Aristóteles, 1999: 6). Es el momento en el que el héroe tiene la oportunidad de poder conocer su propia identidad y la verdadera identidad del otro antes de su caída.

Sí, eres un necio. Tu egoísmo de célebre no pudo abrir paso generoso a las rebeliones propias de nuestra juventud. Nos oprimiste tanto que necesariamente tuvimos que reventar. Tu vejez te ha hecho inepto para comprender todo esto; además aprendiste a mandar y a dirigir, sin tener en cuenta que la vida es el dispararse continuo de nuestras inquietudes y de nuestros atrevimientos; y por esto, tu experiencia de organización, de comedia, te salió una cosa sin sentido. (Icaza, 2006: 270).

Finalmente, la última salida de Carlos es aceptar su propio destino: “Sí... Me voy al castigo. Pero me voy riendo... Ja... ja... ja....” (Icaza, 2006: 271). Es imprescindible notar que Carlos ha heredado la misma costumbre de su padre de reírse cuando se encuentra en una situación de alta tensión emocional; por lo tanto, Carlos, el líder intelectual y el enlace de los cinco hermanos con el resto del mundo, cae en la derrota y se adentra en el encierro comunicativo.

En ambas obras, claramente, el destino que sufren los personajes es un destino social que está determinado por las clases hegemónicas y las fuerzas que las impulsan como el gamonalismo y el capitalismo. Este destino es el que finalmente también está representado en las situaciones alegóricas vistas en los puntos anteriores. La alegoría del destino social (y qué tipo de destino) está detrás de la familia y el cuerpo en *Sin sentido*, y detrás del hecho monstruoso cuerpo mutilador-cuerpo mutilado en *Flagelo*. Es por esto que las situaciones alegóricas serán la manera de decodificar la coyuntura política, social y económica del Ecuador en los años treinta.

En este segundo capítulo nos enfocamos en lo que es el proceso de alegorización de distintas ideas que Jorge Icaza percibía de su época. Seguimos una estructura en la que encontramos las distintas maneras de alegorizar primero en la obra *Sin sentido*, donde observamos la alegoría en dos aspectos, en primer lugar en la familia disfuncional, que la hemos comparado con la familia ideal en la novela decimonónica; y en segundo lugar hemos analizado la función del cuerpo como una manera de ver el intento de unión en una sociedad civil. Por otro lado, nos enfocamos en las relaciones alegóricas que se ven a lo largo de la obra y se las relacionó con lo grotesco. En *Flagelo*, nos centramos en la relación alegórica entre el cuerpo mutilado y el cuerpo mutilador, también relacionada con lo grotesco. Finalmente, hicimos un análisis sobre cuál es la función de la alegoría en estas dos obras para llegar a una conclusión de que lo que realmente se está alegorizando es el

destino social de la mayoría de los personajes, de aquellos que podemos llamar “los dominados”. El propósito de la alegoría, es que su referente y su significado (a diferencia de los símbolos) pueden moverse o cambiar en el curso de la historia. La alegoría en estos casos, es la misma que en el siglo XIX, pero ahora se ha adaptado a una nueva coyuntura, y se ha modificado poco a poco.

En el siguiente capítulo, nos enfocaremos en cómo todos estos recursos estudiados en los capítulos 1 y 2, entre ellos la colectivización de personajes (como recurso para expresar estas fuerzas impersonales, más allá de la acción de los sujetos/personajes), la dramatización del inconsciente y el uso de la alegoría llevan a la obra dramática de Icaza hacia una nueva estética de vanguardia. Es muy común entre varios críticos de Icaza (entre ellos el reconocido Isaac Barrera en 1960), de que toda la obra icaciana es “panfletaria” y que no llega a tener más peso que eso. No obstante, veremos que hay un límite preciso entre lo estético y lo panfletario y que más bien, lo que realiza Icaza es una politización y recuperación de lo estético. A la vez, nos enfocaremos en el proceso de Icaza para crear una nueva vanguardia teatral a través de la recuperación de diversos géneros. Esto nos lleva también a pensar si es que son estas dos obras teatrales de Icaza la manera un primer manifiesto de lo que sería finalmente la ideología icaciana.

Capítulo 3

Icaza: Vanguardia trágica

Como se ha estudiado anteriormente, el teatro de Jorge Icaza incursiona en nuevas técnicas teatrales que no se habían visto antes en el teatro ecuatoriano, pero que ya se estaban experimentando a nivel hispanoamericano. El teatro en el Ecuador es un género literario y artístico que no se ha estudiado en profundidad, ya que no es un género que se haya ensayado mucho. Las tres primeras obras teatrales de Icaza¹¹¹ *El intruso*, *La comedia sin nombre* y *Por el viejo* fueron obras influenciadas por el teatro de comedia español. De acuerdo al mismo autor, estas tres primeras piezas fueron realizadas al gusto del público y tuvieron gran éxito y buena crítica debido al “buen olfato de empresario” (Icaza, 1972: 7) que podían tener algunos de sus colegas, esto es lo que llamaría el mismo Icaza el “teatro profesional”, aquel que se ocupa de llenar taquilla. Es solo a partir de las obras *¿Cuál es?* y *Como ellos quieren*, que la crítica comienza a calificarlo de “altamente inmoral”, pero al mismo tiempo empieza a experimentar con nuevas técnicas teatrales, que en su época fueron consideradas torpes y hasta violentas. Es necesario tener en cuenta cómo las dos últimas obras de Icaza ya no pudieron ser representadas debido a la enorme presión política y social que se ejerció sobre la compañía teatral.¹¹² Por lo tanto, había una nueva propuesta que estaba siendo violentamente rechazada, lo que nos da una primera muestra de que Icaza estaba rompiendo viejos esquemas.

Ya se vio en el segundo capítulo que la alegoría es un instrumento al que Icaza recurre para realizar un ataque feroz a su propia época; y, al mismo tiempo, esta alegoría de las distintas situaciones sería propuesta a través de un replanteamiento de la tragedia. Lo que es aún más impresionante es el hecho de que la tesis de estas obras sea la afirmación de la existencia de un destino social de los personajes, y a mayor escala, de una gran porción de la sociedad civil ecuatoriana de la década del treinta, como aquí se propone. En este

¹¹¹ Recordemos que estas tres obras no fueron publicadas y los manuscritos se encuentran actualmente perdidos. Según Jorge Icaza, los primeros dos fueron vendidos por el director de teatro Marco Barahona a un librero llamado Rogelio Gallo, que a su vez los vendió a un hombre de nacionalidad extranjera. El librero ofreció vender la última pieza, *Por el viejo*, de vuelta a Icaza por un precio exorbitante de 500 sucres, oferta que Icaza no pudo aceptar por su condición económica (Icaza en Ojeda, 1991:114).

¹¹² Además, fue presionado por el poder político para no poner en escena otras obras, como *Le dictateur* (1926) de Jules Romains.

tercer capítulo, se analiza en primer lugar la recuperación y el replanteamiento de distintos géneros y técnicas como una forma de presentar un nuevo teatro de vanguardia en la década del treinta,¹¹³ como ser la farsa, la tragedia, el psicoanálisis, el teatro del absurdo, el distanciamiento y la alegoría. Después, debemos hacer un análisis del lenguaje teatral como un lenguaje de la incomunicación (entre personajes y también entre dramaturgo y receptor) y de esta manera llegar a un lenguaje teatral de vanguardia. De esta forma, podremos ver que indigenismo y vanguardia no son dos movimientos separados, y que más bien Icaza no es un “indigenista ortodoxo”. Finalmente, veremos cómo Icaza plantea un manifiesto literario en *Flagelo*, y que gracias a esta obra y a *Sin sentido* crea un nuevo anti-teatro.

I) Icaza: Teatro de la renovación

A) Recuperando el inconsciente

Icaza comenzó la carrera de Medicina en la Universidad Central del Ecuador y la abandonó al morir su madre. Es por este motivo que comenzó a buscar trabajo en el sector público para mantenerse económicamente y así empezó su carrera teatral. A finales de la década del veinte, Icaza comienza a trabajar como actor antes de dedicarse a la dramaturgia. A nivel continental, esta fue una época en la que el teatro realista-naturalista estaba en auge y que rápidamente comenzó a buscar una nueva técnica para la renovación de este género. La superación del teatro realista comenzó a principios de la década del veinte, cuando el impacto del psicoanálisis comenzó a observarse en diversos dramaturgos, por ejemplo, con las obras del argentino Samuel Eichelbaum y del chileno Armando Moock. La llegada de las traducciones de los libros de Freud tuvo bastante influencia en distintos autores y

¹¹³ Debemos tener en cuenta, que aunque no haya una periodización exacta de la vanguardia en Latinoamérica, varios críticos, entre ellos Jorge Schwartz, coinciden que la década del treinta sería el ocaso de este movimiento artístico y literario: “La organización de los movimientos socialistas y anarquistas, la fundación de varios partidos comunistas, [...] todo eso iría a desembocar –en medio de una generalizada crisis económica motivada por el *crack* de 1929– en diversos golpes militares cuyas consecuencias serían devastadoras en el sector cultural. [...] También en 1930 muere José Carlos Mariátegui y finaliza la publicación de la importante revista *Amauta* de Lima, que él dirigía, y del *Boletín Titikaka*, de Puno. También es el fin de la *Revista de avance* de Cuba. En este mismo año Vallejo “entierra” el surrealismo con el virulento artículo “Autopsia del surrealismo”. Pocos años antes, en 1927, la vanguardista *Martín Fierro* había cerrado su ciclo como consecuencia de diferencias políticas internas”. (Schwartz, 2002: 38-39).

también en el mismo Icaza, donde podemos ver poco a poco la profundización de los conflictos de los personajes:¹¹⁴

La influencia del psicoanálisis contribuyó a la interiorización de los conflictos, a lo que colaboró también el interés del surrealismo por el automatismo psíquico, con su teoría del subconsciente como verdad absoluta y su valoración de los sueños. Y no hay que desdeñar las aportaciones expresionistas al enriquecimiento del lenguaje escénico por medio de elementos visuales capaces de lograr la dramatización de la consciencia. Todo ello permitió que en los escenarios interrumpiesen climas reales, aptos para dar forma visible a las pesadillas, los desdoblamientos de la personalidad, los deseos oscuros. (Fernández, 2008: 860-861).

Icaza también fue influenciado por esta nueva corriente¹¹⁵ al realizar distintas dramatizaciones del inconsciente en *¿Cuál es?*, *Como ellos quieren* y *Sin sentido*.¹¹⁶ Tanto en la primera, como en la segunda obra, vemos una representación de lo más íntimo en la consciencia de una persona, el deseo de eliminar al padre en la primera obra y el intenso deseo sexual en la segunda con la presencia de personajes claramente alegóricos como ser La Sombra del Deseo.¹¹⁷ Aunque estas dos características también están presentes en *Sin sentido*, estas no se ven dramatizadas en esta obra, más bien, podemos encontrar que se trata no solo del profundo deseo de matar (al hombre gordo) de un solo individuo, sino que también se trata del deseo de una clase social. La influencia del psicoanálisis es muy fuerte en la obra teatral de Icaza. No obstante, los personajes de este dramaturgo aún no son lo

¹¹⁴ Como se mencionó antes, Icaza fue muy criticado por no darle la suficiente profundización psicológica a sus personajes. No obstante, la lectura de la obra de Freud no solo le ayudó a analizar y representar conflictos psicológicos de los personajes individuales, sino que también lo conflictos sociales que desarrolló de manera más concreta en *El Chulla Romero y Flores* (1958), por ejemplo. El investigador Teodosio Fernández menciona de manera muy acertada sobre este tema: “El antiguo interés de su autor por los planteamientos psicoanalíticos facilitaba el hallazgo de un origen traumático para el complejo de inferioridad que afectaba al protagonista de la novela” (Fernández, 2009: 440).

¹¹⁵ También se sabe que, durante una época, él fue un gran lector de las obras de Freud: “Yo me había convertido en un devorador de libros. Entre esos libros que devoré estuvieron los que llegaron a ser 14 tomos de la obra de Freud. Al devorar esos 14 volúmenes yo me quedé bajo una influencia terrible de Freud. Yo tenía a Freud hasta en los bolsillos.” (Icaza en Ojeda, 1991: 114).

¹¹⁶ Aunque también podemos preguntarnos si los apartados del Pregonero en *Flagelo* son también una especie de dramatización de la consciencia (¿una consciencia social?). Para la sociología, toda consciencia es social, porque el sujeto es social. Es decir, la consciencia se forma en relación con la experiencia social y esa experiencia, aunque parece individual, es social, está constituida por la relación con los otros.

¹¹⁷ Esta mayúscula en el personaje del Deseo no es gratuita, cabe pensar también si este personaje sería alegórico.

suficientemente desarrollados, ya que podemos encontrar los deseos ocultos de algunos personajes, pero aún no se los conoce del todo. Es por esto que el teatro de Icaza nunca se encontró dentro del teatro psicológico y claramente también está fuera del teatro realista, corrientes imperantes en las décadas del veinte y del treinta. Sin embargo, sí podemos afirmar que el teatro de Jorge Icaza, sobre todo estas dos últimas obras (ya que hemos visto que las tres primeras eran más bien de corte costumbrista y cómico, emulando las comedias españolas y francesas) sí pueden encajar en el término dado a los autores del nuevo teatro en Latinoamérica, es decir el término de “Teatro de la renovación”. Icaza –así como otros autores– retomó varios géneros que habían sido olvidados y extirpados del canon para un nuevo planteamiento de los mismos.

B) Recuperando la farsa

En primer lugar, es necesario rescatar que Icaza recupera el género de la farsa para la obra *Sin sentido*. La farsa,¹¹⁸ como género dramático, es también la representación de una crítica grotesca y poco realista de ciertos personajes y de cierta representación política y social. Aquí está lo paradójico, ya que en las obras de Icaza se plantea una mezcla muy marcada entre tragedia y comedia en la cual termina predominando lo grotesco y lo absurdo: “La farsa no conocía escrúpulo alguno. Su realización descansaba en la auto-ironía, en la parodia de inconvenientes actuales, en la frescura con que se disimulaban mordazmente ataques políticos como alegorías aparentemente inofensivas” (Berthold, 1974: 279). Esta definición brindada por Margot Berthold encaja perfectamente en lo que es el conjunto de la obra *Sin sentido*. En esta obra, encontramos la “alegoría inofensiva” que es aquella de la familia fragmentada, que es utilizada como una estrategia para realizar la crítica a la malformación de la nación ecuatoriana. Al mismo tiempo, se encuentran las situaciones absurdas¹¹⁹ que hacen burla a los acontecimientos contemporáneos a Icaza. La farsa tiene

¹¹⁸ Un precedente de la recuperación de la farsa fue la breve obra *Comedia inmortal* de Pablo Palacio, que fue publicada originalmente en la revista *Esfinge* en febrero de 1926.

¹¹⁹ Situaciones que se dan en el hecho de que los cinco hermanos están prohibidos de amar o que apenas Rodolfo tiene una mínima confrontación la arregla a los golpes (ver el episodio del dueño del bazar o con el dueño del periódico). Estas características nos llevan a pensar que Icaza se adelantó a muchos dramaturgos del Teatro del Absurdo, como Beckett o Ionesco.

como objetivo el promover la vergüenza y una risa inconsciente en el espectador. De por sí, para realizar una crítica a la realidad, este género expone una cantidad de datos de manera inconsciente y en tono grotesco, para que luego sea descifrada estando consciente. Es por lo tanto necesario observar el rescate o renovación literaria que realiza Icaza sobre este género literario, para que finalmente se entremezcle con la tragedia y pueda crear un ataque en distintos tonos.

C) Encuentros y desencuentros con la tragedia

En el segundo capítulo se mencionó el replanteamiento de la tragedia como una nueva estrategia para declararse también como un autor comprometido. Es necesario recalcar que varios movimientos vanguardistas tuvieron ciertos desacuerdos por el debate de si el arte debía enfocarse en la forma o en el contenido,¹²⁰ pero es necesario observar que en el caso de las dos últimas obras de Jorge Icaza hay una recuperación y revalidación de una forma para hacer que el contenido fuese de gran crítica social y por lo tanto “comprometido”. La recuperación de la tragedia,¹²¹ como base de la estructura dramática icaciana tardía, es el principio de la restauración de este género, y por lo tanto de renovación en el teatro. Primeramente, es menester retomar la definición de la tragedia griega y para esto nos introducimos a la clásica definición de Aristóteles:

La tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada, y también por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino como incidentes que excitan terror y piedad, mediante los cuales realizan las catarsis de tales emociones. Aquí, con “lenguajes enriquecidos con adornos artísticos”

¹²⁰ Están los célebres debates entre nacionalismo-cosmopolitismo, “Florida”- “Boedo”, entre otros.

¹²¹ La tragedia griega fue recuperada por distintos autores hoy considerados de vanguardia, como ser el español Federico García Lorca, quien adapta la tragedia griega al contexto del siglo XX y le incorpora distintas tradiciones andaluzas. Véase *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Para Federico García Lorca –autor al que Icaza leyó mucho–, poesía y teatro debían estar “de la mano”, siempre convergiendo en un mismo texto. Aunque Icaza nunca publicó un poema, se puede observar una clara presencia lírica y musical tanto en sus obras teatrales como en su narrativa.

quiero decir con ritmo, armonía y música sobreagregados,¹²² y por “adecuados a las diversas partes”, signífico que algunos de ellos, solo por medio del verso, y otros a su vez por medio de las canciones. (Aristóteles, 1999: 14).

Desde un principio, la tragedia se define como una imitación (mímesis) de la vida y, más allá de los personajes, deben ser las acciones las que se imiten con el fin de crear la catarsis en el espectador. Lo que más se rescata de esta definición justamente es el tema de la imitación de las acciones que pueden ser simples o complejas.¹²³ Aristóteles no es muy claro o puntual en relación a qué son las acciones, por lo que se puede leer de distintas maneras. Es necesario tener en cuenta que las acciones tanto en *Sin sentido* como en *Flagelo*, al ser alegóricas, son representaciones de las relaciones sociales en el sector urbano y rural en el Ecuador del treinta. Por lo tanto, en una primera instancia, hay una imitación de la vida, de la historia y de las relaciones sociales en la obra dramática de Icaza. Y claramente, esta imitación es una primera base para el realismo social al que este autor incorporará posteriormente en su narrativa.

En una segunda instancia, Aristóteles menciona que, a diferencia de la épica, la tragedia muestra lo verosímil, y en esto es lo que se muestra la imitación de la vida, ya que:

La diferencia reside en que uno relata (por la épica) lo que ha sucedido, y el otro (por la tragedia), lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son más bien particulares. (Aristóteles, 1999: 21).

Entonces, Aristóteles hace una mención de que la tragedia debe tener como primer punto la verosimilitud y no necesariamente un evento real.¹²⁴ En el caso de Icaza, la

¹²² Como ya se estudió en el capítulo 2, esto incluye Icaza (aunque claramente es de manera irónica) en la obra *Flagelo* con el canto de indios en armonía con el Látigo, pero no se lo observa en *Sin sentido*.

¹²³ En el caso de *Sin sentido* serían complejas, ya que hay peripecias (el cambio de un estado hacia el opuesto) y reconocimiento en las acciones (como ya fue estudiado en el capítulo 2). En *Flagelo* serían simples al no haber ni conflicto dramático (aunque sí hay un conflicto social), ni peripecias (no hay un cambio, el estado de las cosas es siempre igual), ni resolución, aunque claramente el contenido alegórico de estas acciones sí es muy complejo.

¹²⁴ Esta es una de las primeras definiciones del realismo, que es precisamente otro de los elementos icacianos en la narrativa.

imitación de la realidad no se realiza a través de las acciones verosímiles, sino a través de la codificación de la alegoría. En estas obras, la intención de Icaza justamente no es mostrar un acontecimiento histórico y real (aunque sí está influenciado por estos), sino más bien representa “lo que podría haber acontecido”, pero, sobre todo, de una manera abstracta, *lo que estaba aconteciendo en esa época*. Por último, Aristóteles presenta en *La Poética* las unidades de tiempo, espacio¹²⁵ y acción. En el caso de *Sin sentido*, el prólogo y los episodios (con su respectiva trama), aunque no se desarrollen en un solo día ni en un solo espacio, muestran la alegoría de las relaciones sociales en las acciones. En el caso de *Flagelo*, estas unidades aristotélicas se complican un poco. Tenemos las relaciones económicas y sociales alegorizadas en las acciones repetitivas, y nada nos hace pensar que todas estas acciones sucedan en más de un solo día. No obstante, al ser las acciones (por lo tanto las relaciones) reiterativas, es decir que están en bucle, nos da a concluir que este es un ciclo circular, así que se seguirán repitiendo constantemente. Por lo tanto, las acciones imitadas se realizan en un solo día, pero al mismo tiempo, son eternas.

Como ya se argumentó en el segundo capítulo, todas las situaciones alegóricas representadas en ambas obras se tratarían de una alegoría de lo que Icaza llama el “destino social”. Como destino social, pensamos en el destino o sino inamovible e impuesto por el sistema social a las clases hegemónicas y a las masas, pero este destino debería eliminarse, y ser escogido por la sociedad para sí misma. Al no haber una serie de personajes individuales (como ya se ha planteado en el primer capítulo), los personajes en su carácter colectivo (los indígenas de *Flagelo*) no tienen la opción de crear un destino propio e individual y su mejor oportunidad es la de rebelarse colectivamente ante el destino que se les ha impuesto. Por un lado, en *Sin sentido*, el destino impuesto es aquel de seguir la jerarquía de la familia, pero al mismo tiempo es el hecho de seguir el ideal de perfección de Don Claudio, es decir el *proyecto*.

La tragedia griega se lleva a cabo cuando el héroe se rebela contra el destino impuesto por los dioses. No obstante, hay que observar que la noción de tragedia fue modificándose con el paso de los siglos. En el caso de la tragedia griega, el destino diseñado por los dioses era para entender la relación espiritual y religiosa de los hombres. El error cometido por el héroe era un error basado en su virtud y moralidad, es decir que el

¹²⁵ Aunque sí realiza una acotación para mencionar que la unidad de espacio no es imperativa.

error cometido que causa la caída del héroe era un error moral. También durante la Edad Media y el teatro isabelino, la tragedia abarcaba el tema moral y religioso del héroe, por lo que también se utilizó la alegoría como una herramienta para resaltar este tema. No obstante, a partir del siglo XVIII y XIX en Europa, se piensa y se entiende la tragedia desde lo social. El crítico galés Raymond Williams lo plantea de la siguiente manera: “la clave para la separación moderna de la tragedia del ‘mero sufrimiento’ es la separación del control ético, y más críticamente la agencia humana, de nuestro entendimiento de la vida social y política” (Williams, 2006: 72).¹²⁶ Es decir, que es necesario desarrollar una nueva manera de entender la tragedia como algo más del mero sufrimiento a secas de un personaje en soledad, ya que, en muchas ocasiones, el hecho trágico se vincula al valor ético del héroe en relación a la sociedad y la política. Es por esto que también la tragedia se piensa ya no únicamente en términos de los personajes individuales, sino que también se la entiende desde lo colectivo. Por este motivo es que es muy importante entender el perfil colectivo de los personajes de Jorge Icaza, ya que, tanto en el carácter trágico, como alegórico, ya no existe una tragedia basada en lo religioso, ni en lo moral, sino en lo social y colectivo. Es necesario precisar que Williams piensa que las revoluciones deben ser vistas como tragedia, sobre todo las revoluciones fallidas¹²⁷, ya que, para que exista un cambio radical en una situación/sistema injusto, para salir de la condición de infrahumano hay dos opciones: o es preciso sufrir, o no habrá ningún resultado, ya que el cambio es imposible. En el caso de las revoluciones fallidas, se debe sobre todo a la irracionalidad humana:

La vieja lección trágica, que el hombre no puede cambiar su condición, sino que solo puede ahogar en sangre su propio mundo en el intento inútil; o el reflejo contemporáneo, la toma de control racional sobre nuestro destino social que es derrotada o manchada en el mejor de los casos por nuestra inevitable irracionalidad, y por la violencia y la crueldad que se sueltan rápidamente cuando las formas habituales se destruyen. (Williams, 2006: 99).¹²⁸

¹²⁶ “The real key, to the modern separation of tragedy from ‘mere suffering’, is the separation of ethical control and, more critically, human agency, from our understanding of social and political life” (Williams, 2006: 72). La traducción es mía.

¹²⁷ Williams menciona que las revoluciones exitosas podrían leerse como épicas y las revoluciones fallidas como trágicas, postulando que cambia las definiciones de Aristóteles.

¹²⁸ “The old tragic lesson, that man cannot change his condition, but can only drown his world in blood in the vain attempt; or the contemporary reflex, that the taking of rational control over our social destiny is defeated or at best stained by our inevitable irrationality, and by the violence and cruelty that are so quickly released when habitual forms break down.” (Williams, 2006: 99). La traducción es mía.

Las rebeliones que existen tanto en *Sin sentido* como en *Flagelo* ya no son de un carácter moral, sino de carácter social y son la causa de la caída de los héroes alegóricos o colectivos. En el caso de *Flagelo*, la caída del héroe colectivo ya está presente desde el principio (no la vemos suceder), y los breves instantes de rebelión (amor maternal, el intento de protesta de los indios, callados rápidamente por el Látigo)¹²⁹ existen para poder cambiar la condición inhumana, pero todo en vano. De igual manera, esta rebelión clarifica rápidamente la alegoría del destino social en este personaje-instrumento. Paralelamente, se observa que cuatro hermanos en *Sin sentido* terminan en desgracia al rebelarse en dos ocasiones. También hay que observar que en la escena del bazar existe una pequeña rebelión: Carlos se rebela a través de la ley y la justicia, y Rodolfo se rebela con la fuerza. Así que la alegoría del destino social se remite también a los pequeños actores del sistema, no solamente a los poderosos, en este caso sería el dueño del bazar, que no es nadie poderoso, pero que es un sujeto que ejerce el sistema del capitalismo cuyo representante máximo sería Don Claudio. La rebelión de los hermanos que consiste en “tomar el control racional de nuestro destino social” es derrotada dos veces. El quinto hermano, Tito, aunque está presente en la revolución, no se rebela nunca y la irracionalidad domina sobre el control de su propio destino: “Esta es una tesis fatalista, la irremediable derrota de lo instintivo y dionisiaco frente a lo racional y apolíneo, la única forma de mantener una alianza con el poder es la enajenación y la estupidez” (Vallejo Aristizábal, 2013: 184). El acertado comentario de Vallejo demuestra la existencia de ese destino y la rebelión a partir de la intuición, que es lo que causa la tragedia en esta obra. En la tragedia moderna, la caída se basa en tratar de retomar el destino para cambiar el sistema y no lograrlo. El carácter trágico de esta obra no se da por no cumplir los parámetros éticos y morales (como en la tragedia clásica), sino porque se los está cuestionando y tratando de abolir.

Algunos autores como Alicia Ortega Caicedo afirman que esta obra se trata de una “sátira al proyecto iluminista de ‘hombre ideal’, crítica a la razón” (Ortega Caicedo, 2013: 156), no obstante, este hombre ideal poco se acerca al del proyecto iluminista, ya que lo

¹²⁹ Claramente, son rebeliones pequeñas, hasta tal vez insignificantes comparándolas con las grandes revueltas realizadas por los hermanos en *Sin sentido*. Aquí claramente se observa que hay una grandísima diferencia en el desarrollo de las acciones entre el área rural y el área urbana.

que busca este proyecto en primera instancia es la jerarquía, sumisión y la enajenación del ser humano, y sobre todo la sumisión de aquel que se encuentra más abajo en la pirámide social. En este *proyecto* no hay una autonomía de la sociedad civil, y si lo equiparamos una vez más con la tragedia, no hay autonomía del hombre “mortal” que se muestra como protagonista. Don Claudio, al mostrarse como una especie de “Dios” que juega con el destino del resto de los personajes,¹³⁰ ya que tiene un *proyecto* que es inamovible, también se muestra en el papel de dramaturgo que puede manejar la posición, diálogos y acciones de los personajes. No obstante, los postulados de Vallejo y Caicedo podrían también aplicarse –y hasta mejor– si esta tragedia se tratara de la caída de Don Claudio. Hasta ahora hemos observado la caída en desgracia de los hermanos después de la revolución. Pero, ¿qué pasaría si la tragedia se tratara de Don Claudio? Él es un personaje –alegórico– individual que solo tuvo la intención de transformar/salvar el mundo y su sociedad, aunque claramente su *modus operandi* fue autoritario y poco ético. De esta manera perdió todos sus valores sociales y cae en desgracia al ver fracasar su proyecto con el encarcelamiento de cuatro de sus hijos y con el hecho de que el único que se queda a su lado es el hijo tonto. El mal manejo de su proyecto, la elección de sus relaciones sociales, su posterior aislamiento y sobre todo su aspiración son los elementos trágicos que producen su caída en desgracia. Todas estas son características que Raymond Williams relaciona con la tragedia liberal y, si continuamos con la línea de lectura de que Don Claudio es una alegoría del Estado, pues la crítica que se realiza es brutal, ya que está mencionando el carácter importante del Estado – liberal– en el desarrollo de un país, pero por varias faltas éticas está destinado al fracaso.

En el caso de la obra *Flagelo*, no solo podemos ver al gamonalismo, al sistema social reinante, como el “dios” que marca el destino de los personajes, incluidos los que alegorizan la clase dominante; y al estar también presente el clero, se muestra también como el manejador de la providencia. El destino social es una clara muestra de que la alegoría es un eje esencial en la obra dramática de Icaza, que es la representación pesimista por parte del autor de su coyuntura política y social. Al menos, por el momento, no es visible una solución de este conflicto del automatismo de los sistemas sociales

¹³⁰ Notar que Don Claudio tiene cierto control sobre sus asesores Don Luis y Don Manuel, sin embargo estos pueden tomar control sobre su propio destino. Estos personajes también pueden contrariar el pensamiento de Don Claudio sin sufrir notables consecuencias. Al no ser ellos parte del *proyecto*, llegan a tener cierta autonomía. Ellos tienen otra función, u otro destino.

(gamonalismo, capitalismo, Estado moderno), ni de la fragmentación de la nación ecuatoriana. En esta tragedia moderna hay un destino social impuesto de arriba hacia abajo y existe una división irreconciliable e imposible de unir entre clases sociales (así como era la división entre lo humano y lo divino en la tragedia griega). Por esto mismo, en las tragedias del siglo XX la división irreconciliable se manifiesta desde el enfrentamiento social. Esta irreconciliación entre clases sociales que cumplen una función social antagónica conlleva el fracaso de los sistemas políticos y económicos que viene acumulándose desde hace muchos siglos. Asimismo, tanto en *Flagelo* como en *Sin sentido* se observan sistemas que ya no funcionan en la modernidad del siglo XX y que se reflejan en la decadencia de todos los ámbitos de la sociedad. Es decir, en un momento donde se está ingresando a la era del capitalismo y del modelo liberal, la sociedad ecuatoriana del treinta sigue tratando de revivir sistemas ya caducos e inviables para el nuevo siglo. Por lo tanto, Jorge Icaza nos muestra su visión de su Ecuador contemporáneo como una sociedad en decadencia, ya que está todavía inmersa en la ruina de la Colonia, la ruina del gamonalismo y la ruina del sistema del siglo XX:

La naturaleza lleva “historia” escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con esta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. (Benjamin, 2010: 396).

Todas las alegorías ya mencionadas que se muestran en los textos dramáticos de Jorge Icaza son una perspectiva del autor de la decadencia de un sistema y una sociedad en ruinas. La escenificación de su historia contemporánea es la escenificación de un sistema en ruinas y de una historia nacional decadente. Por esto mismo, la alegoría no se trata de una herramienta literaria para expresar la belleza, sino todo lo contrario, la alegoría es un medio bastante eficiente para comprobar la caducidad del sistema y de los ideales ecuatorianos de la década del treinta.

Ahora bien, en otro aspecto de las obras, otro elemento que Icaza recupera de la tragedia griega es el coro. En *Flagelo*, vemos al Pregonero que tiene una función de coro al presentar a los personajes, pero también lo vemos cuando anuncia lo que pasaría con estos mismos. Al mismo tiempo, es el Pregonero quien anuncia el porqué del castigo de los personajes y se mantiene al margen del mismo. Aunque, también se puede interpretar a este personaje como el corifeo, aquel que dirige el coro, ya que el Pregonero es aquel que da pie a cada “canto” de los indios en coro con el Látigo.¹³¹ Bertold Brecht en su versión de *Antígona* utilizó el coro como elemento distanciador, y en *Flagelo*, el Pregonero es el gran elemento distanciador, porque no solamente anuncia los pequeños distanciamientos, sino que también le habla directamente al público. Finalmente, en esta misma obra es preciso ver la importancia del diálogo coral, es decir el diálogo rítmico y onomatopéyico entre los personajes, tanto entre los personajes mutilados, así como entre mutiladores y mutilados. En el siguiente fragmento, se observa el diálogo entre la India Madre y el Huambra, al mismo tiempo que ella también dialoga con el Látigo (recordemos que es invisible):

(El muchacho huye del Látigo dando gritos.¹³² La madre, al verle¹³³ perderse entre las breñas de la serranía, reacciona en impulso amoroso de persecución, pero se detiene enredada en los chasquidos del Látigo que lo enerva todo).

El Látigo: Chal... chal... chal...

(La india quiere gritar, el grito es decapitado por la represión del Látigo).

El Látigo: Chal... chal... chal...

India Madre (*Llorando*): Ay mi'jitu sha...

El Látigo (*Suavemente*): Chal... chal... chal...

¹³¹ Aquí vemos entonces la extrema complejidad del personaje del Pregonero, visto tanto como un juglar, como el coro, o como el corifeo de una tragedia.

¹³² Estos gritos imponen la primera marca de ritmo y coro en el diálogo, y profundizan mucho más la tragedia de los personajes. Dependería del director que quiera ponerla en escena cuánto dura este grito. Podría ser un grito seco y breve, o al contrario, podría ser un grito largo y pausado que marque los compases del resto del diálogo.

¹³³ El hecho de utilizar la palabra “verle” en lugar de “verlo”, es una marca muy fuerte del habla popular ecuatoriano. Este es el llamado “leísmo” (al que en varias ocasiones Benjamín Carrión hace referencia en *Cartas y Nuevas cartas al Ecuador* para estudiar la posibilidad de una lengua nacional) que marca la intención de Icaza de reproducir la oralidad en sus escritos. Lo importante aquí es notar que no es un personaje quien lo dice, sino que está en las acotaciones, es decir que es parte del habla y estilo del mismo Icaza. Por lo tanto, podríamos decir que no hay una brecha tan grande entre el intelectual y el pueblo que está representando.

India Madre (*Imposibilitada para detener las lágrimas que brotan impetuosas, desvía el dolor con aquel canto peculiar con el cual lloran los deudos indios en los velorios*): ¡Ay guagua sha... Pur qui ti vais... Ay sulitica dejando, nu...!

El Látigo: Chal... chal... chal...

India Madre (*Entrando en la choza*): Ay... Ay... guagua sha.¹³⁴ (Icaza, 2006: 290-291).

Se destaca en este fragmento que hay no solamente una superposición de tres voces (Huambra, India Madre y Látigo), sino que también hay una mezcla de sonidos. Esto quiere decir que hay gritos, chasquidos, grito sofocado, lamento, llanto y “canto peculiar”. Se puede observar que hay una voluntad lírica en este diálogo, no solo por la superposición de voces y sonidos, sino también por las distintas figuras poéticas sonoras encontradas: la aliteración en el sonido [ch] del Látigo, las asonancias en [i] y [a] de la India Madre, la anáfora en la palabra “ay” y la epífora en la palabra “sha”. El diálogo de lamento de la India Madre es muy similar a aquel que se muestra en el funeral de la Cunshi en *Huasipungo*. Ya que asumimos que la India Madre es también madre de la Cunshi, este lamento se realizaría por la partida y ausencia de dos miembros de la misma familia: “Ay, Cunshi, sha/ Ay, bonitica, sha/ ¿Quién ha de cuidar, pues, puerquitus?/ ¿Por qué te vas sin shevar cuicitu?/ Ay, Cunshi, sha/ Ay, bonitica, sha/ Soliticu dejándome, nu” (Icaza, 2004: 190). El mismo Icaza lo explica claramente en una carta enviada a Bernard M. Dulsey el 8 de agosto de 1962: “La palabra *sha* que literalmente quiere decir allá, tiene un significado de lejanía, de ausencia, de cosa perdida para siempre e inalcanzable” (Icaza en Dulsey, 1970: 244). En este caso estamos hablando de un coro que canta por la ausencia (tanto en *Flagelo*, como en *Huasipungo*) y por la desaparición de personas que es provocada por el referente del Látigo, el sistema del gamonalismo. Por lo tanto, ¿habría una posibilidad de una interpretación en que la India Madre ya conoce el destino de su hija, la Cunshi? ¿Este lamento podría ser el adelanto de la tragedia de este personaje?

Podríamos preguntarnos, ya que el Látigo es invisible (o los personajes no tienen la capacidad de verlo)¹³⁵, si este diálogo puede llegar a ser un diálogo interno entre la India

¹³⁴ En la versión reproducida en *Atrapados*, hay unos cuantos cambios en el contenido del diálogo, pero lo más importante es notar que a este se le añade un “Coro de Ebríos” que también está lamentándose.

¹³⁵ El hecho de que este elemento sea invisible y además tangible refuerza la idea de que este personaje es alegórico de un sistema político, económico y social. Cada sistema es así: no se lo ve, pero ello no significa que no sea real, ya que se sienten sus consecuencias. De por sí, también podríamos preguntarnos si los indios

Madre y el Látigo por un lado, y un diálogo externo entre ella y el Huambra. Jorge Icaza mencionó en la entrevista brindada a Enrique Ojeda que una de las herramientas que mejor representan a Hispanoamérica es el diálogo:

No hay monólogo interior en Hispanoamérica sino diálogo interior porque nuestro espíritu no está cuajado, no está hecho, no está completo. El espíritu es un producto de la historia, de la vida. Nuestra historia y nuestra vida ¿qué fueron? La historia de la conquista ¿qué fue? Fueron el choque de dos culturas, fue el choque violento de dos sistemas.¹³⁶ (Icaza en Ojeda, 1991: 126).

No hay monólogos, porque nuestra historia todavía se define por choques violentos y no porque Hispanoamérica tenga una historia construida por sí misma. También, es por esto mismo que no hay personajes individuales en la obra de Icaza. Por lo mismo es que hay una tendencia coral en estos diálogos,¹³⁷ que demuestran el carácter trágico de este mismo choque.

En el caso de *Sin sentido*, podemos ver una escena de diálogo interior, que es aquella de la ensoñación donde Rodolfo fantasea con matar al Hombre Gordo. Hay un choque violento en este diálogo interior, donde se confrontan dos hombres de distinta clase social. Por un lado, hay una violencia de parte del Hombre Gordo al presumir sus riquezas y por otro lado está la violencia de Rodolfo al “matarlo”, donde el personaje demuestra su frustración al encontrarse en este mundo ilusorio. El diálogo interior alberga dos géneros distintos, y que de dos maneras diferentes puede verse la mala situación de estos personajes colectivos: la tragedia y el teatro psicológico.

En ambas obras, no podemos afirmar que haya una intención por parte de Icaza de búsqueda de la catarsis (en términos clásicos) en el espectador. La catarsis es un estado de purificación del alma de un espectador al encontrarse frente a una situación trágica e

no quieren verlo, abriendo la puerta a una interpretación de una crítica muy dura de Icaza a las clases subalternas: ¿Por qué no hay una revolución del siglo XX puramente indígena? ¿Por qué no se ha tratado este tema después de la revolución alfarista y la revolución juliana?

¹³⁶ En esta misma construcción de diálogo, se construye el personaje de Luis Alfonso Romero y Flores, que al ser un cholo, su diálogo interior se encuentra entre sus dos linajes.

¹³⁷ La misma tendencia se encuentra en la narrativa de Jorge Icaza, no sólo en *Huasipungo* (como el ya citado velorio de la Cunshi), pero también en novelas y cuentos como *Atrapados: El juramento*, *Atrapados: En la ficción*, *Cholos*, “Mama Pacha”, y “Cachorros”, entre otros.

identificarse con el héroe. Al igual que la noción de lo trágico, el concepto de la catarsis cambió a lo largo de la historia. En sus comienzos, su único objetivo era provocar “el terror y la piedad” en el espectador, como una forma de purgar las pasiones. No obstante, durante el Iluminismo se reflexiona bastante (J. J. Rousseau sobre todo) sobre este sentimiento de purga, aclamando que era una emoción pasajera que no llevaría a grandes cambios en el espectador y que no encontraríamos valores sociales a través de ella.¹³⁸ El teatro burgués se enfocaba en que esas pasiones no tendrían que purificarse, sino que deberían convertirse en virtudes. En el siglo XX, Bertold Brecht afirmaba que la catarsis era una alienación ideológica del espectador, ya que en general el teatro presentaba a sus personajes con valores anti-históricos. Vemos que en estas últimas reformulaciones del concepto de la catarsis la vinculan más con los valores sociales que con los valores familiares o religiosos. Esta evolución es muy acertada, ya que el cambio de la catarsis se alinea con el cambio del ser humano, ya que, como afirma Raymond Williams, no podemos asumir que estos conceptos sean permanentes, ya que el mismo ser humano no es permanente o inamovible. En el caso de la obra teatral de Jorge Icaza hay cierta relación con la tragedia griega (el destino, el coro), pero también hay algunas divergencias y una es el concepto de la catarsis.

El objetivo de la tragedia icaciana no es únicamente la búsqueda de expresión de las pasiones en el espectador que se muestra a través de la representación del grotesco y la violencia, ya que no es suficiente para generar una eficiente crítica social, sino que también es necesaria la reflexión. A través de la alegoría hay una intención, en un primer nivel, de perturbar, molestar y de producir un shock al espectador; para que en una segunda instancia este pueda llegar a decodificar la representación del sistema social para poder entender los valores históricos y sociales que Icaza está denunciando. Pero, si el referente de la alegoría ya existe fuera del escenario y no despertó la compasión ni el miedo de la clase media, ¿por qué lo haría una obra de teatro? Es más bien en el acto de distanciamiento (y por lo tanto el ofuscamiento de la frontera entre espectador y espectáculo) en el que podemos observar la intención de otro estado diferente a la catarsis, porque también apela a la vergüenza y a la razón. Icaza llama a los sentimientos de asco, de impresión o de shock del espectador a través de la violencia y el grotesco; pero también a partir de la metateatralidad (ruptura de

¹³⁸ Es necesario notar que el cambio en la noción de catarsis también coincide temporalmente con el cambio de la noción de tragedia.

la ilusión dramática) llama a reflexionar sobre los referentes de la alegoría. Entonces, hay ciertas relaciones con la tragedia, pero a la vez se vincula con el teatro épico de Bertold Brecht que se definía como “anti-aristotélico”. Como se ha mencionado antes, sí hay varios elementos aristotélicos en Icaza, pero en otros puntos, como la catarsis, se descartan y se encuentran algunos puntos brechtianos. Primeramente, el teatro épico de Brecht se caracteriza por ser en principio un teatro más que todo narrativo. Ya se ha visto anteriormente que sí hay estos elementos narrativos en el teatro de Icaza (y viceversa), sobre todo en *Flagelo*, pero la obra no es en su totalidad narrativa. En Icaza, al igual que en Brecht, también hay una intención de reflexión por parte del espectador a través de la ruptura de la ilusión dramática, poniendo al espectador *frente* a la acción escénica y no *dentro* de ella en todo momento. Sin embargo, el hecho de que en Brecht exista una intención de eliminar la catarsis en términos clásicos, no significa que haya que eliminar la emoción en el espectador:

El punto esencial del teatro épico es tal vez que apela menos a los sentimientos que a la razón del espectador. En vez de compartir una experiencia, el espectador debe comprender las cosas. Al mismo tiempo debe ser incorrecto tratar y negar las emociones en este tipo de teatro. Debe ser lo mismo que tratar y negar la emoción en la ciencia moderna. (Brecht, 1964: 23).¹³⁹

En el caso de *Flagelo*, el autor ecuatoriano busca provocar algunos sentimientos en la audiencia imitando “el terror y la piedad”, pero el efecto de distanciamiento en el personaje del Pregonero también llama a la reflexión, ya que esta misma no puede realizarse sin las emociones. Al final de la obra, el Pregonero pide aplausos para los tres manejadores del fute y el público tiene dos opciones: aplaudir o no. El espectador en este momento se encuentra en una encrucijada porque si aplaude, será cómplice de esta escena y por lo tanto “comprador” de la estampa representada, y si no aplaude romperá el código teatral actor-espectador. Si no aplaude es porque no quiere ser cómplice, ya que reflexionó a partir de la puesta en escena y el distanciamiento y esta reflexión se originó en un

¹³⁹ “The essential point of the epic theatre is perhaps that it appeals less to the feelings than to the spectator’s reason. Instead of sharing an experience the spectator must come to grips with things. At the same time it would be quite wrong to try and deny emotion to this kind of theatre. It would be much the same thing as trying to deny emotion to modern science.” (Brecht, 1964: 23). La traducción es mía.

sentimiento de empatía provocada por la violencia. Brecht afirmaba que el mero sufrimiento no servía ya que era un sentimiento pasajero, más bien el espectador debía sentir para después reconocer. En *Flagelo*, se busca el efecto de que el público sienta y reconozca las contradicciones que implica esta obra: la empatía, la vergüenza y el reconocimiento. Raymond Williams afirmaba sobre Brecht que “sin embargo, Brecht aprendió a ver la complejidad genuina más allá de cualquier fórmula: las conexiones y las contradicciones entre la bondad y la acción social” (Williams, 2006: 233)¹⁴⁰. En *Flagelo*, el efecto buscado no es que debamos admirar o sentir lástima por los indígenas maltratados (aunque en primera instancia sí ocurre), sino que nos preguntemos por nuestra propia moral social e individual, si tenemos alguna voluntad en esta situación; y, tal vez, darnos cuenta que de esa moral está en completa decadencia. En el caso de *Sin sentido*, hay ciertos efectos de distanciamientos, pero que no son tan explícitos como en *Flagelo*. No obstante, la reflexión final de *Sin sentido* encuentra su origen en la empatía hacia los hermanos o hacia Don Claudio,¹⁴¹ pero no es el centro ni el objetivo de la obra. La función de la obra es reflexionar sobre cuál es nuestro papel en la lucha contra el autoritarismo, o tal vez ¿qué hacemos para no ser como Tito?

Entonces, en la obra teatral de Icaza tenemos un entendimiento de las emociones muy similar a la que plantea Brecht, no obstante, hay una representación más equilibrada y dialéctica entre emoción y razonamiento, como la que plantea el académico francés Dominique Barrucand:

La toma de conciencia (distancia) no viene después de la emoción (identificación), puesto que lo *comprendido* está en relación dialéctica con lo *experimentado*. Más que el paso de una actitud (reflexiva) a otra (existencial) hay que hablar de oscilaciones entre ambas, a veces tan rápidas que casi podemos considerarlas como dos procesos simultáneos. (Barrucand, 1970: 67).¹⁴²

¹⁴⁰ “Brecht, however, learned to look beyond either formula, into the genuine complexity: the connections and contradictions between individual goodness and social action.” (Williams, 2006: 233). La traducción es mía.

¹⁴¹ Si la tragedia fuera sobre la caída de Don Claudio, como lo planteamos anteriormente, el espectador se encontraría en la misma encrucijada que en *Flagelo*.

¹⁴² “La prise de conscience (distance) ne vient pas après l’émotion (identification), parce que ce qui est compris est en relation dialectique avec ce qui est expérimenté. Avant que le passage d’une attitude (réflexive) à une autre (existentielle), il faut en parler d’oscillations entre elles, parfois si rapides qu’on pourrait les considérer des procès simultanés [...]” (Barrucand, 1970 : 67). La traducción es mía.

La emoción que nos provoca el sufrimiento de los personajes, más el razonamiento que provoca el distanciamiento, nos hace pensar en la catarsis como un concepto evolucionado que obliga a cuestionar nuestros valores personales y los valores sociales. Igualmente, la alegoría y el personaje colectivo muestran al público que la tragedia ya no se trata de una caída individual, ni privada, sino social. Además, hay que entender la tragedia más allá del mero sufrimiento, sino como una fractura de varios sectores, como la percepción de un mundo fragmentado: por un lado, porque ninguna parte cede y porque hay una falta de comunicación impuesta por ese destino social alegorizado en las situaciones y en personajes como el látigo y Don Claudio, que representan el pensamiento y los valores hegemónicos del Ecuador de la década del treinta. Los héroes colectivos y alegóricos representados en esta obra sucumben ante este mismo destino, y por lo que surgen varios cuestionamientos sobre nuestra propia condición humana y social: ¿Somos cómplices de nuestra propia desgracia y decadencia? Entonces hay un interrogante sobre la obra de Icaza: ¿No es posible entonces que Icaza haya querido hacer reflexionar que la complicidad no está solamente entre las clases hegemónicas, sino también entre las clases subalternas? ¿Es posible que Icaza haya podido representar con exactitud la decadencia del mundo colonial y el mundo capitalista, como sistemas sociales que se han autonomizado de la acción humana y en su automatismo producen caos y dolor?

En *Sin sentido*, vemos que hay una doble subversión en el caso de los hermanos, la primera involuntaria e impulsiva y la segunda voluntaria y planificada. En ambos casos, las rebeliones muestran una referencia a *Edipo Rey*¹⁴³ de Sófocles y es lo que les provoca la caída: practican un “incesto” y se rebelan contra el padre, y esta referencia intertextual adecuada a la coyuntura del siglo XX muestra también la crítica política y social. La tragedia griega es la historia familiar y la naturaleza de la familia, un tema de identidad; como ya se afirmó anteriormente, todo lo que no sabemos de nosotros mismos, ya que la tragedia y el destino es aquello que también hemos heredado de nuestros antepasados:

El destino obra sobre el hombre no solo en cuanto a su personal conducta o a su temple moral, sino principalmente en atención a sus deberes o los conflictos que ha heredado de

¹⁴³ De igual manera, se ve una representación del complejo de Edipo en esta obra, por lo que se puede seguir profundizando el tema de la dramatización del inconsciente.

sus antepasados y que tal vez no acabarán en él, sino en sus descendientes. (De Ríquer y Valverde, 2003: 75).

Tratándose de Icaza y la tragedia moderna, todavía sigue habiendo una herencia de ese destino (en Icaza, el destino social), pero ya no se trata de las familias destacadas, sino de toda la sociedad que está conectada a una herencia histórica. El destino es algo que aquellos que vivieron en la década del treinta han heredado de la familia y de los antepasados. En el caso de la década estudiada, claramente estamos hablando de un destino heredado: en el caso de *Flagelo*, hay una herencia y un conflicto desde la época de la colonia (como el “renovado” sistema del Huasipungo, que está diseñado para crear una deuda eterna que recae en los descendientes) que todavía sigue vigente para la época de Icaza y que en las obras de Icaza se representa como las ruinas de la historia y de la nación ecuatoriana.¹⁴⁴ En el caso de *Sin sentido*, hay un destino que aún no ha sido remediado pese a que se trata de una obra en un espacio urbano y republicano: esto es la nación y el mestizaje. Justamente por esto entendemos que la familia es una figura alegórica de la nación y es la relación que los agentes de la tragedia necesitan analizar para poder entenderse a sí mismos como individuos y como sociedad: La familia y el mundo político no pueden separarse.

Paralelamente, en esta obra los hermanos toman consciencia de su destino social y tratan de hacer algo al respecto: una rebelión fallida. Los cinco hermanos, es decir, la alegoría de la sociedad civil, son el equivalente de un héroe trágico y es Carlos aquel que reconoce la condición trágica,¹⁴⁵ pero es también quien reconoce que el destino social ha tenido más peso en esta fragmentación social. Lo que hay que tener en cuenta es que, de esta familia, solo cuatro de los cinco hermanos se involucra realmente en la rebelión, mientras que Tito (el “tonto”) se une a su padre casi por inercia, sin cuestionamiento alguno. La alegoría de la familia queda mucho más clara: si todos los sectores de una

¹⁴⁴ En la novena tesis de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, el autor menciona que la historia se convierte en una acumulación de ruinas, donde es el presente el que nos ilumina sobre el pasado, y de esta manera es posible reconstruir la historia: “Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado” (Benjamin, 1989: 185).

¹⁴⁵ Como se observó en el capítulo 2, el discurso final de Carlos es una especie de anagnórisis, donde reconoce su culpa y su caída.

sociedad civil no se unen contra la tiranía, el destino social seguirá siendo inamovible. Entonces, de esta manera la implementación de la tragedia moderna lleva a un par de preguntas muy importantes: ¿Cuáles son los límites de nuestro libre albedrío? ¿Cómo se rompe el ciclo de la violencia social y política? ¿Hay un intento de romper con el círculo vicioso de las relaciones sociales? ¿O es realmente un conflicto irreparable? La tragedia tiene una estructura dialéctica entre el héroe y el destino, entre el héroe y sus antepasados, y esto se muestra de manera efectiva en ambas obras. No obstante, ¿cómo se soluciona la paradoja de “es nuestra voluntad, pero no podemos hacer nada al respecto”?¹⁴⁶ (Critchley, 2014).

Icaza, después de haber experimentado con cinco obras anteriores, llegó a un punto híbrido en el teatro donde combina elementos recuperados del teatro de la Antigüedad y del teatro moderno del siglo XX. Es por esto que es necesario afirmar que en estas dos últimas obras de Icaza hay una renovación, es decir, que hay una recuperación de lo antiguo para darle una nueva función. En la obra *Sin sentido*, Icaza por un lado retomó la forma y estructura de dos géneros opuestos de la Antigüedad (tragedia y farsa); y por otro, la técnica de la dramatización del inconsciente y el distanciamiento, y todos estos convergen en un solo texto. En *Flagelo* recupera la tragedia, desde el concepto del destino hasta el uso de un diálogo coral, y la presencia de un coro/corifeo que presenta a los personajes.¹⁴⁷ Por otro lado, en ambas obras, se le da un nuevo sentido a la catarsis, cuando aumenta a las emociones del espectador la razón y la reflexión para que exista una relación dialéctica entre la experiencia racional y emocional. De esta manera, Icaza representa su perspectiva sobre el destino social inamovible y deja abierta la reflexión para el público y el lector. Es por esto que el concepto de la catarsis se reformula, ya que es el mismo público, en su condición de sociedad burguesa, observadora –y hasta cómplice– quien debe *comprender* el problema planteado por el sistema social en el Ecuador.

Por lo tanto, podemos decir que la obra dramática de Icaza es un “teatro de la renovación”, ya que este autor retoma algunas figuras y géneros de la literatura que podríamos decir que estaban en desuso: la tragedia, la farsa, la alegoría; y hace un

¹⁴⁶ “It is our will, but we can’t do nothing about it.” (Critchley, 2014). La traducción es mía.

¹⁴⁷ Aunque en esta obra no se presenta la etapa de la anagnórisis o reconocimiento del error (como sí lo hay claramente en *Sin sentido*), es más, en lugar de que el protagonista que sufre la tragedia descubra sobre su identidad y su alrededor, en esta etapa se descubre la identidad de los perpetradores. ¿Se podría considerar esta etapa una especie de anagnórisis renovada/reformulada?

replanteamiento de estas mismas y su respectiva adaptación al Ecuador del siglo XX. Al mismo tiempo, a la recuperación de estas técnicas y géneros, se aumentan las nuevas técnicas teatrales propias de inicios del siglo XX (a nivel latinoamericano, más que ecuatoriano), como ser la dramatización del inconsciente. Por lo tanto, en relación a la renovación del teatro en Icaza, es posible que podamos mencionarla como un nuevo teatro de vanguardia en Ecuador, donde no solo se presenta *lo nuevo* y la modernidad, sino donde la forma antigua es renovada para lograr un contenido de ataque y crítica al estado de las cosas. Es decir, que lo nuevo y lo renovado renacen de una forma para la reflexión política y social.

Recapitulando desde el principio de este trabajo, en la última obra dramática de Icaza hay personajes colectivos que imitan a distintos agentes sociales. De por sí los personajes son alegóricos de distintos sectores de la sociedad civil. Estos personajes realizan diversas acciones y se encuentran en diferentes situaciones que son alegóricas de las distintas relaciones sociales, más que todo entre dominador y dominado. Se observa que tanto *Sin sentido* como *Flagelo* mantienen elementos del teatro de vanguardia (como ser el psicoanálisis, y algunos elementos del teatro épico de Bertold Brecht), así como elementos de la tragedia clásica. Hasta este punto, se ha demostrado un uso constante de la alegoría en distintos fragmentos de las obras. Pero en sí, estas dos obras en su totalidad, ¿no serán una alegoría de la tragedia nacional?

II) La vanguardia icaciana: Una tragedia absurda

A) El absurdo

Icaza ha sido únicamente vinculado a la novela realista, no obstante, su obra dramática ha ido evolucionando desde la comedia, pasando por el teatro psicológico hacia la parte final que afirmamos que se trata de una nueva propuesta de tragedia moderna. Tanto en la tragedia como en el realismo, hay una imitación de la realidad, pero se distinguen en qué realidad deciden adoptar para la representación, si una realidad privada o una social (ver el realismo social y el naturalismo de Zola). En el caso de las dos últimas obras de Icaza hay una intención de demostrar la realidad social: en *Sin sentido* se demuestra la debilidad del Estado autoritario y sus consecuencias en la desigualdad social, en *Flagelo* se denuncian las

consecuencias del sistema del gamonalismo. Como se ha planteado anteriormente en este capítulo, las obras *Sin sentido* y *Flagelo* recuperan la alegoría del destino social como una manera de lograr representar la realidad social. Estas obras referencian situaciones reales y sobre todo *verosímiles* a través del *tropo de tropos* que es la alegoría. Las alegorías anteriormente estudiadas representan un referente que es bien conocido por el lector/espectador (y que es más direccionado gracias a la utilización del distanciamiento), con una intención (probablemente fallida en gran parte) de reflexión y autoconocimiento por parte del espectador. “No puede haber danza sin bailarina, no puede haber signo sin referente”, nos explica Paul De Man (1990: 26). El signo son las alegorías, el referente la realidad o por lo menos lo que Icaza percibe de esta misma realidad. Las situaciones que se muestran en las obras no son verosímiles, sino que más bien representan un sinsentido, pero hay que tener en cuenta que están codificadas a través de la alegoría. Solamente una vez que se decodifica la alegoría es que se puede entender la referencia a la realidad y la verosimilitud. Más que la verdad, el realismo se centra en lo que es “lo parecido a la verdad”, y tanto en *Sin sentido*, como en *Flagelo* esa verosimilitud se encuentra en el referente de la alegoría, es decir que hay una realidad codificada, pero que se puede resolver fácilmente. Puede que un padre que adopte cinco hermanos de un loquero para suprimirles la pulsión sexual y crear humanos ideales no sea verosímil; pero que un Estado totalizador y tirano quiera manejar a sus súbditos a su antojo, de una forma específica y con cierto asesamiento, sí es verosímil. Un fujete invisible que “canta” mientras flagela a un grupo de personas no es verosímil, pero que un sistema manejado por el clero, el hacendado y el Ejército martirice a los indígenas, sí lo es.

Hay algo que podríamos llamar una “intención realista” que se lleva a cabo, ya que el teatro de Icaza no es un teatro realista, pero sí lo es la referencia que se hace a través de la alegoría, la referencia a las relaciones sociales y al destino social. Estas, como lo indicamos anteriormente, se observan desde lo grotesco. El investigador Álvaro Alemán observa que es el grotesco el elemento de congruencia entre la vanguardia y el realismo: “la vanguardia histórica de la literatura ecuatoriana no queda trunca con el triunfo del llamado realismo social de los treinta, sino que se extiende a través de esa misma tendencia” (Alemán, 2007: 355). Es decir, que el realismo no elimina a la vanguardia, sino que esta última sigue vigente en el realismo y sobre todo en la literatura de la llamada Generación

del 30. Para Alemán, el grotesco se manifiesta de manera objetiva (lo realista, lo explícito, lo abyecto) y de manera subjetiva (el experimento en la forma), y por lo tanto este sería el enlace entre ambas corrientes del realismo y la vanguardia (Alemán, 2007: 375-376). Esta afirmación es muy acertada ya que, por más que la representación teatral muestra situaciones inverosímiles y absurdas, el grotesco será lo que una a estas dos corrientes, pero también estará presente la alegoría del destino social y el tema de la revuelta o rebelión: en el caso de la vanguardia la revuelta estética y social y la rebelión social en el caso del realismo.

Tanto en *Sin sentido* como en *Flagelo*, hay escenas o muestras de lenguaje figurado y de meta-teatralidad a la vez,¹⁴⁸ hay un momento en el que el teatro habla de sí mismo *teatralmente*. En la segunda obra existe un final que es una ruptura explícita de la cuarta pared, en la que se apela directamente al público en su condición de espectador y su condición de burgués. ¿No es acaso la ruptura de la cuarta pared, una ruptura para que entre de pleno la realidad? ¿O por lo menos esbozos de la realidad? ¿Es esta ruptura un atajo hacia la decodificación o interpretación de la alegoría? ¿Encontrar el referente de la realidad? Podríamos decir que la ruptura de la cuarta pared es una manera de mostrar una falla en el teatro realista, ya que ¿cómo vamos a mostrar la realidad con la verosimilitud acudiendo a una ilusión? Es el distanciamiento en la obra, pero a la vez es el acercamiento a la realidad social. El efecto de distanciamiento estaría cumpliendo más el objetivo del realismo al acercarnos más a la realidad. Hay aquí un impulso estético y a la vez social:

El Pregonero: A pesar de que esta realidad ha sido larga experiencia para nuestros ojos, pero como el histérico que no ve, no porque esté ciego sino porque no quiere ver, así hemos dejado pasar la tragedia milenaria clavados en una obstinación individualmente productiva... ¡Mirad! (Icaza, 2006: 279).

Este pasaje demuestra por un lado, una mención de la realidad como tragedia, y por otro, que aquella pintura que se está viendo es una realidad (o mejor, una imitación de la misma) y no una ilusión teatral, por lo tanto un primer intento de ruptura de la cuarta pared. Otro intento de ruptura de la cuarta pared es la acusación directa al público de ser

¹⁴⁸ La obra teatral de Proust también recurría a estos aspectos.

cómplices (“no porque esté ciego sino porque no quiere ver”). Esto nos demuestra también que hay otro tipo de ruptura, que en esta obra hay un hecho de incomunicación: entre todos los personajes de la obra por un lado, y la ruptura entre Icaza y su público por otro. En esta ruptura entre el sector teatral (el emisor, es decir el dramaturgo, y el actor) y el sector del público (el receptor) habría una alegoría de la incomunicación y ruptura entre varios sectores sociales. Este quiebre, y por lo tanto la alegoría, ya no se encuentra únicamente en la palabra escrita (el texto), sino también en el hecho teatral.

La siguiente separación y ruptura que se hace en esta obra, es cuando Icaza realiza un ataque a las diferentes artes y su postura con la realidad:

El Pregonero: ¡Oigan! ¡Oigan ustedes aquella orquestación de chasquidos...! Ha sido hasta ahora una música incaptable por las rotativas, por las películas, por el arte en general; nos han dejado la tarea a los charlatanes de calles y plazas.¹⁴⁹ (Icaza, 2006: 282).

Este es un fragmento en el que el Pregonero se define a sí mismo como tal, es decir como aquel que maneja la información y aquel que la distribuye. Es necesario notar que a partir de que se reconoce como Pregonero y como “charlatán”, también realiza una crítica muy severa a los discursos hegemónicos de la época. Solo el “charlatán de calles y plazas” ha podido captar, escuchar, entender y denunciar la “música incaptable” del látigo –y por lo tanto el sistema–; y no obstante ninguno de los discursos hegemónicos ha sido capaz de hacerlo. Y, si en efecto hubo discursos que hayan captado aquello que era “incaptable”, esta conciencia es tardía.¹⁵⁰ Si los discursos sociales hegemónicos, desde la prensa (“las rotativas”) hasta el discurso de las artes, no fueron útiles para la denuncia del sistema, entonces esto sería tarea para aquellos que están abajo en la jerarquía social, es decir los “charlatanes”. De esta manera, el Pregonero se define como alguien que se hace escuchar y que cumplirá una función de Pregonero tanto en la obra como en la vida social, será aquel que informe y denuncie todos los errores y los maltratos que otros sectores apenas pudieron percibir. Entonces, de esta manera, hay una primera ruptura y fragmentación entre los discursos sociales hegemónicos y los nuevos discursos artísticos que están hallando una manera de ser escuchados.

¹⁴⁹ ¿Será esta una referencia a los escritores de la generación del 30? ¿A los intelectuales en general?

¹⁵⁰ ¿O se trata que es esta obra que hará que lo incaptable se vuelva captable?

Paralelamente, este es un fragmento donde se observa al arte pensado por sí mismo. Es el arte que se ataca a sí mismo y es la ruptura que hace el propio Icaza con las artes, sobre todo las comerciales o “profesionales”. Otra vez, aquí es el hecho teatral que demuestra que la nación está quebrada o fragmentada: ni siquiera las artes pueden mostrarse unidas para ser empáticas hacia las clases subalternas, que de por sí están al margen de esta nación.¹⁵¹ Todos estos quiebres entre tantos sectores se asemejan a la alegoría del cuerpo y la familia, es decir una fragmentación total de la nación. ¿Podríamos pensar en ambas obras en su totalidad como una alegoría de una tragedia nacional? ¿Podríamos estar pensando en la caída de una nación por la falta de comunicación o por una ruptura tajante?

Ya desde el siglo XIX con el poeta francés Charles Baudelaire, la alegoría comenzó a tener un nuevo uso y función tanto en la poesía, como en otros géneros literarios. Dejó de tener una función religiosa y de moraleja cristiana para convertirse en una herramienta para mostrar la dialéctica entre el mundo externo y el interno (y no el divino y el terrenal). La alegoría moderna se encuentra a manera de poder ligar el mundo real y objetivo con el mundo ensimismado y subjetivo.¹⁵² Ya no se observa una división entre lo material y lo espiritual, sino que lo objetivo y subjetivo se conciben con la misma fuerza. La alegoría moderna en la que incursiona Icaza es una alegoría donde los valores espirituales de la Edad Media se reducen también a lo caricaturesco y a lo subjetivo. Baudelaire convirtió esta relación entre lo otro (lo objetivo) y el yo (lo subjetivo) en una parodia alegórica, y lo mismo hizo Icaza al utilizar la subjetividad (tanto del público como la de los personajes) y la otredad (el referente de la realidad) en una parodia tanto de los géneros literarios, como una sátira de la estructura social. Como se analizó anteriormente y como Icaza sostenía, el mundo hispanoamericano no tiene un aspecto individual, sino más bien colectivo, y justamente se puede llegar a cuestionar si es que podría llegar a existir una subjetividad colectiva en los personajes de estas obras por un lado, y con el público por otro.

La ruptura entre personajes por un lado, y entre dramaturgo y diversos sectores sociales (clero, hacendado, público, institución del arte) es una muestra de que hay un

¹⁵¹ En *Sin sentido*, también está esta crítica a las artes comerciales, con el caso de las hermanas y su breve paso por las tablas.

¹⁵² El ensayista José M. Cuesta (1995) menciona que la obra de Baudelaire se muestra como una parodia alegórica, ya que el valor espiritual tiende a ser rebajado o humillado hasta la caricatura.

proceso de incomunicación. Hay un hecho comunicativo en la transmisión del lenguaje que es la primera ruptura que podría llevar a la reflexión. Primero en *Flagelo*, está el empleo de palabras en k'ichwa¹⁵³ que no tienen posibilidad de traducción, glosario o explicación inmediata (como sí lo hay en las distintas ediciones de las novelas, por ejemplo), por lo que el espectador, en su mayoría burgués y mestizo, no tiene posibilidad alguna de comprender el diálogo. ¿No será también una manera de provocar la ruptura con el público? Más allá de una renovación del lenguaje,¹⁵⁴ ¿no es entonces una manera de terminar de romper cualquier tipo de comunicación entre clases sociales y así representar la alegoría desde la incomunicación? ¿Tanto en la representación como en la realidad? También podemos observar los “cantos” onomatopéyicos de los indios y del Látigo que son inentendibles (“Tan”, “Chal”) y crean una ruptura tajante para el espectador, pero también entre los mismos personajes. Finalmente, el hecho de que en esta obra no haya una trama, que no haya una acción que guíe una historia, dificulta la comprensión de la obra, y el espectador no puede ver más allá de personajes sujetos y objetos. Todos estos elementos rompen el esquema básico de la comunicación Emisor → (mensaje-código) → Receptor, ya que lo que falla es el código, tanto el código lingüístico, como el código teatral.

En la obra *Sin sentido*, hay varios hechos de incomunicación, ya sea entre Don Claudio y sus hijos (donde podemos volver a tratar el tema de la risa de Don Claudio) por una parte, y por otra los cinco hermanos con el resto de su sociedad. En estos procesos de incomunicación no hay una ruptura categórica de la ilusión teatral como lo hay en *Flagelo*, pero como se ha visto anteriormente, hay varias referencias de los cinco hermanos como héroes, personajes de sainete, etcétera, que producen un leve efecto de distanciamiento en el público. Hay que tener en cuenta que el título de la obra *Sin sentido* nos hace entender la falta de comunicación entre personajes y entre dramaturgo y espectador, y que esta misma falta de comunicación es lo que causa el sinsentido tanto del proyecto, como de la revolución de los hermanos.

¹⁵³ “Guarmis”, “ñucanchic”, “pushca”, “arí”, etc.

¹⁵⁴ Sobre la inclusión de quechuismos en la literatura icaciana hay muchos estudios, como el de Agustín Cueva (1967) que plantea la hipótesis de que se trata de la creación de un lenguaje nacional. Aquí se plantea lo contrario, que el lenguaje de Icaza es para mostrar una fractura en esta construcción de nación, ya que se trata de un momento efímero en el teatro, donde hay una fractura entre espectador burgués y dramaturgo, y entre espectador y personaje.

Es por esto mismo que en las dos obras es necesario ver la incomunicación como un adelanto de Icaza al teatro del absurdo. En el caso de *Sin sentido* sería un absurdo satírico, donde la alegoría es una herramienta para la burla crítica a la sociedad ecuatoriana. En *Flagelo*, habría un absurdo estructural, donde se refleja un caos en la estructura de la obra y del mundo, donde el lenguaje se desintegra¹⁵⁵ y no hay una imagen armoniosa de la humanidad. Entonces, en ambas obras, ante tanto sinsentido, el ser humano tampoco tendrá razón de ser porque no se puede comunicar. Entonces, el aspecto trágico de lo absurdo está en que los humanos no pueden relacionarse porque no se entienden entre sí, por lo que no pueden comunicarse y la vida ya no tiene condiciones sociales. Williams lo plantea de la siguiente manera: “Entonces, nos tenemos que resignar a una distancia trágica uno del otro. [...] O, tratando de forzar un sentido, nos envolvemos en la decepción” (Williams, 2006: 179-180).¹⁵⁶ El primer aspecto trágico de estas obras es el hecho de sucumbir ante un destino social y el segundo es el hecho de no poder entendernos entre nosotros para poder cambiar los parámetros y valores sociales. Esta distancia trágica que menciona Williams hace que nos sumerjamos en nosotros mismos al mismo tiempo que tengamos que vivir en sociedad. Es por esto que podríamos ver la incomunicación como un “código alegórico”, es decir un código para referenciar esa fragmentación de la sociedad y las desigualdades que existían en la época de Jorge Icaza, y que continúan existiendo hoy en día.

Con estos experimentos de vanguardia que nunca se llegaron a representar en el Ecuador, Icaza dejó muy en claro que el teatro ecuatoriano no estaba listo para estos adelantos. El mismo Icaza afirmó que “el público falló”, hubo algo en la palabra hablada del teatro que falló. O tal vez fue la inmediatez del hecho teatral, el shock del distanciamiento y la violencia, que el público no estaba preparado para asumir. Puede que sea un punto importante que la novela en sí tiene la extensión necesaria para abarcar el “estudio literario” y la “investigación social”¹⁵⁷ de la realidad por parte del escritor y un tiempo menos inmediato para digerirlo en el caso del lector.

¹⁵⁵ Esto también puede ser un enlace con el teatro de la crueldad del dramaturgo Antonin Artaud.

¹⁵⁶ “We have to resign ourselves to a tragic distance from each other. [...] Or, trying to force a meaning, we become involved in deception.” (Williams, 2006: 179-180). La traducción es mía.

¹⁵⁷ “Hoy que la novela se extiende y crece, que comienza a ser la gran forma seria, apasionada, viva por el estudio literario y la investigación social, que se vuelva por el análisis y por la búsqueda psicológica, la Historia moral contemporánea; hoy que la novela se impuso los estudios y los deberes de la ciencia, puede reivindicar las libertades y las franquezas” (Goncourt en Auerbach, 1993: 464).

B) La vanguardia icaciana

El concepto de vanguardia en el Ecuador ha ido modificándose desde 1918, cuando había un fuerte seguimiento e imitación de las vanguardias europeas, pasando por la década del veinte en la que el concepto de vanguardia se aplicaba para buscar una renovación propiamente ecuatoriana, hasta la década del treinta en la que varios escritores de la Generación del 30 descartaron la noción de vanguardia a una más politizada y sensibilizada hacia las clases subalternas, lo que se transformaría en el realismo social. Del llamado Grupo de Guayaquil, Joaquín Gallegos Lara fue uno de los principales autores que desarrolló una noción de vanguardia, pero mucho más enfocada hacia una perspectiva partidista:

Una literatura realmente nueva no lo es solo por la novedad de la forma. No lo es por el cambio de cáscara. Una literatura nueva no existe sino después de una revolución literaria integral. La literatura revolucionaria se da cuenta de su sino, se vuelve conscientemente política –porque no existen literaturas apolíticas– y no aspira a ser más que un arma de combate en la guerra social. En fin, una literatura nueva no se produce como expresión de la arena de la cultura de una nueva clase social, en el caso actual del mundo, el proletariado internacional revolucionario y los intelectuales que están a su servicio. (Gallegos Lara, 2006: 175).

La noción de vanguardia de Gallegos Lara es, sobre todo, política. Hay una visión de que lo nuevo es lo nuevo en política, y hay una idea de que la literatura es el arma para poder encontrar o crear una nueva coyuntura política y social. Jorge Icaza sí ha utilizado su obra como un instrumento político para la denuncia, él sí ha mostrado la decadencia de su propia época y logró pertenecer a la nueva clase social de intelectuales comprometidos (aunque no todos estén al servicio del “proletariado internacional revolucionario”), la generación del 30. Icaza, al igual que sus contemporáneos, denuncia, provoca y representa la decadencia de su época. El teatro icaciano deja la puerta abierta a la reflexión racional de la década del 30, y lo hace más allá del contenido de sus obras, a través de la forma.

El concepto de vanguardia en el Ecuador tomó otro rumbo con la postura del poeta vanguardista Jorge Carrera Andrade, quien sostenía que este era un movimiento para transgredir las posiciones de poder, tanto en la política en la literatura, como en la forma misma:¹⁵⁸ “Carrera Andrade adjudicaba a la noción de vanguardia un sentido de expresión directamente relacionado a la lucha del orden social establecido. Vanguardia representaba para él, pues, un cuestionar no solo de valores estéticos sino de la estructura del poder.” (Robles, 2006: 59). La noción de vanguardia está pensada más allá de buscar lo nuevo, consiste en rebelarse ante las estructuras establecidas, tanto políticas y sociales como poéticas. Icaza se acerca a esta noción de vanguardia, no obstante, a lo que él acude –sobre todo en el teatro– es a la mezcla y reutilización de distintas técnicas, movimientos y géneros literarios, todos proyectados desde la alegoría. Pero también se adelanta a la dramaturgia ecuatoriana y europea y crea una nueva percepción de la realidad desde la metateatralidad, el absurdo y la incomunicación, vista como una alegoría. La vanguardia teatral de Icaza radica en que supo hacer una mezcla exacta de lo nuevo y lo renovado en el momento exacto. Es una vanguardia del reciclaje y del collage muy bien calculado, cuyo eje central fue la alegoría, muy precisa para cuestionar el orden político y social establecido.

Sin embargo, la vanguardia icaciana no solo está en las formas nuevas y renovadas, ya que también en su obra teatral tardía se manifiestan las tres grandes ramas filosóficas del siglo XX, que según Raymond Williams son tres corrientes trágicas:

Lo que es más importante notar es que los tres sistemas de pensamiento más característicos de nuestro tiempo –marxismo, freudianismo, existencialismo– son todos, en sus formas más comunes, trágicos. El hombre puede llegar a obtener su vida completa sólo después del conflicto violento; el hombre está esencialmente frustrado y dividido contra él mismo, mientras vive en sociedad; el hombre está destruido por contradicciones intolerables, en una condición absurda esencial. Desde estas ordinarias propuestas y sus combinaciones en

¹⁵⁸ Aunque claramente también se encuentran otros autores que son considerados de vanguardia, como Pablo Palacio, contra quien arremetió Joaquín Gallegos Lara en varias ocasiones, por no realizar una literatura política.

tantas mentes, no es sorprendente que de hecho haya emergido tanta tragedia. (Williams, 2006: 225).¹⁵⁹

Una de las mentes en la que estas corrientes de pensamiento se combinaron fue en la de Icaza. Tanto en *Sin sentido* como en *Flagelo* está presente el pensamiento marxista, al ser dos obras donde está constantemente representada la lucha de clases. En estas obras, el hombre quiere obtener autonomía y dejar de ser el instrumento de alguien y para eso se rebela ante el destino social al que está sometido. Pero estos personajes fallan en sus respectivas rebeliones y están condenados a que la situación se mantenga inamovible y el conflicto sea irresoluble. El gran motivo del fracaso del cambio está en que no hubo una comunicación concreta (a nivel teatral y a nivel meta-teatral), por lo que el hombre tiene que vivir dentro de una estructura absurda y por lo tanto aislarse dentro de sí mismo, lo que causará una lucha consigo mismo en el inconsciente (*Sin sentido*).

Las últimas obras teatrales de Icaza pueden considerarse de vanguardia, en una primera instancia por el experimento formal incursionando en nuevas experiencias formales y renovando técnicas teatrales, y en segunda instancia combinando las tres corrientes más importantes del siglo XX para lograr una sólida crítica social. Este es un elemento más que da a estas obras teatrales el carácter de tragedia moderna. De esta manera, Icaza logra con el teatro una vanguardia que transgrede estéticamente, así como políticamente.

El último capítulo de esta investigación se enfocó en la germinación, recuperación y renovación de diversas técnicas, teorías y géneros en los que la alegoría fue un recurso central para poder realizar una crítica social efectiva hacia el Ecuador de la década del treinta. A nivel hispanoamericano, los dramaturgos considerados de vanguardia experimentaron con la obra de Sigmund Freud al incluir la teoría del psicoanálisis en sus obras teatrales. Icaza hizo lo propio al incluir la teoría psicoanalítica en sus obras *¿Cuál es?* y *Como ellos quieren*, sin embargo, en *Sin sentido*, la dramatización del inconsciente se realiza como una forma de incluir las ensoñaciones, los deseos y distintos conceptos

¹⁵⁹ “What is more important to notice is that the three characteristically new systems of thinking, in our own time –Marxism, Freudianism, Existentialism– are all, in their most common forms, tragic. Man can achieve his full life only after violent conflict; man is essentially frustrated, and divided against himself, while he lives in society; man is torn by intolerable contradictions, in a condition of essential absurdity. From these ordinary propositions, and from their combination in so many minds, it is not surprising that so much tragedy has in fact emerged.” (Williams, 2006: 225). La traducción es mía.

freudianos; pero también la alegoría en una representación de una sociedad civil que no encontraba la manera de unir todas las partes que la conformaban. No obstante, es más interesante aún la recuperación y renovación que Icaza realiza de otros géneros teatrales (más que teorías) con más de dos mil años de distancia entre sí: la tragedia griega, la tragedia moderna, el distanciamiento y el adelanto al Teatro del Absurdo. El primer género aludido recupera aspectos formales, pero también ideas esenciales como la referencia a la realidad, la caída de un héroe (alegórico y colectivo), la violencia, y la alegoría del destino (“destino social” en Icaza). Esta alegoría se proyecta en distintos planos en ambas obras desde los personajes y las situaciones alegóricas y es la herramienta para desplegar la tesis que sostenía Icaza, el mundo que él percibía: mientras la nación siga fragmentada, este destino de horror e injusticia seguirá vigente. Si el Estado y la sociedad civil no tienen una relación de comunicación horizontal y sin violencia, la nación ecuatoriana está condenada a seguir un ciclo de estancamiento.

De la misma manera, la tragedia no solo se manifiesta desde el texto, ella está presente desde el acto teatral, y esto conlleva que se manifieste más allá del escenario, pero también en la realidad. El hecho de que el efecto de distanciamiento esté presente es de por sí una alegoría de la incomunicación, que a la vez es una demostración de una meta-teatralidad que demuestra un lenguaje y un acto de incomunicación entre las partes, tanto entre los personajes dentro de la ficción, como entre los personajes y el público, el autor y el público, la sociedad en fin. Estas obras son la muestra que la tragedia no es puramente literaria o artística. *Sin sentido* y *Flagelo* son la escenificación de la inestabilidad del Ecuador, de su constante estado de tragedia nacional.

Conclusiones

La obra dramática de Jorge Icaza permite entender a más profundidad su pensamiento y sus emociones políticas. Esta última etapa de su teatro demuestra y ensaya de manera muy contundente los temas, pero también algunas técnicas que después emplearía en la narrativa. Es en esta etapa en la que Icaza mostró en sus obras una visión de la realidad con una perspectiva muy moderna para la época en la que fueron escritas.

En su dramaturgia, Jorge Icaza demostró ser versátil al comenzar con “Alta comedia”, avanzando con el teatro psicológico, y terminando con *Sin sentido y Flagelo*, obras muy complejas donde él ya encuentra un postulado y una tesis firme que seguirá aplicando en su carrera como narrador. No obstante, si bien encontramos propuestas distintas en cuanto a la forma, siempre encontramos una crítica a la sociedad ecuatoriana desde diferentes puntos de vista: un ejemplo es la primera etapa teatral de este autor en la que en la obra *La comedia sin nombre*, un personaje simula ser ciego y casi sordo para poder desvelar la verdadera cara de una burguesía que se maneja en constante disimulación¹⁶⁰. En su segunda etapa, la obra *Como ellos quieren* fue también una estrategia de atacar la moralina de la alta sociedad a través del diálogo entre una adolescente y sus diferentes pulsiones. Icaza no fue el primero en aplicar el método de dramatizar la teoría psicoanalítica, ya que varios en Hispanoamérica ya lo habían realizado anteriormente, pero Icaza lo hizo no para profundizar la identidad de un personaje, sino que lo hizo para investigar sobre una identidad colectiva que no terminaba de concretarse en su país: “Para algunos de los dramaturgos iniciados en la vanguardia, esa voluntad de descubrir la dimensión oculta tras las apariencias había de convertirse con el tiempo en una búsqueda de identidad individual y colectiva” (Fernández, 2009: 241). Icaza siguió indagando con la teoría del inconsciente –pero tal vez en menor profundidad– en su narrativa con *Barro de la Sierra* y en algunas novelas.

Como ya se mencionó, *Sin sentido y Flagelo* son obras de mayor complejidad, porque Icaza utiliza un recurso que requiere de un gran análisis y lectura, que es la alegoría.

¹⁶⁰ Icaza dice sobre esta obra y su crítica social: “Y al fingirse ciego y sordo les ve y oye todas las sinvergüencerías que hace y dice nuestra alta sociedad y que hacen y dicen todas las altas sociedades del mundo. Allí ve claro abortos, robos, estafas, adulterios y todo lo que usted quiera. Yo tuve la ocasión de meter todo ese arsenal que uno tiene cuando se es joven para hacer truculenta la cosa.” (Icaza en Ojeda, 1991: 114).

Y el objetivo de su ataque ya no se trata de una familia o una clase social burguesa, sino que Icaza amplía su horizonte y el objetivo de su crítica es hacia toda la nación ecuatoriana y en todos sus niveles y escalas. Paralelamente, el uso de esta alegoría se encuentra más allá del proceso de escritura, está más allá de la palabra, es decir en el acto escénico.

Por esto mismo, el estudio de estas obras es tan amplio, ya que para entender el uso de la alegoría como herramienta para la crítica social hay que entender que la alegoría se proyecta en los personajes y en las situaciones de la obra, pero también en el hecho teatral, es decir en la representación. Para entender la mirada que Icaza tenía de su realidad social y de la relación entre el sujeto social y el mundo exterior, la alegoría tiene que interpretarse en distintos niveles.

En esta investigación dividida en tres partes, se comenzó con un análisis sobre los diferentes tipos de personajes en ambas obras, teniendo en cuenta las diferencias entre los personajes colectivos, *desindividualizados*, arquetípicos y alegóricos. En el caso de *Sin sentido*, existen los personajes alegóricos, cada uno de una clase social, que se manifiestan desde el Estado autoritario, otros sectores del Estado y la sociedad civil (sectores intelectuales, estratégicos, espirituales, la clase media y la clase obrera). En *Flagelo*, se encuentra el personaje colectivo de la clase subalterna rural (los indios, pero también está el personaje *desindividualizado* como la India Madre y el Huambra) y de las clases hegemónicas (El militar, el cura y el hacendado). Este análisis fue visto para entender la perspectiva de Icaza sobre la historia de su país desde los términos teatrales.

En el segundo capítulo vimos las diferentes alegorías para entender la ruptura de la nación ecuatoriana desde el punto de vista de Icaza. En esta parte, entendimos la alegoría del cuerpo familiar y del cuerpo social como la fragmentación de la nación en el caso de la obra *Sin sentido*. En *Flagelo*, se vio la alegoría del cuerpo mutilado como una manera de entender la nación quebrada. De igual manera, se analizó el personaje del Pregonero como un personaje alegórico y se trató de averiguar cuál es su función, en la historia teatral como en la significación de su referente.

Finalmente, en el tercer capítulo, ya no se separó el análisis de las obras en dos partes como se lo había hecho anteriormente, sino que se realizó un análisis desde una perspectiva unificada para ambos textos: la alegoría del destino social y la alegoría desde el distanciamiento en el acto teatral para quebrar los límites de la comunicación. En este

último capítulo analizamos la recuperación de la tragedia griega, la implementación de la tragedia moderna, el distanciamiento y el adelanto del Teatro del Absurdo, todo para entender que existe un quebrantamiento de las relaciones sociales que se genera en la falta de comunicación, tanto entre los personajes de una obra, como en la relación dramaturgo-espectador. En realidad, se trataría de una alegoría de la tragedia nacional.

La alegoría icaciana y sus respectivos referentes en la sociedad ecuatoriana de la década del treinta demuestran a gran cabalidad una visión de un mundo, un sistema y relaciones sociales en decadencia. Esta misma visión, además que varios aspectos formales (el diálogo, el personaje colectivo, el aspecto trágico, el ahondamiento en el inconsciente y la denuncia social), será la base de toda la narrativa icaciana posterior. *Huasipungo* es una novela que Icaza escribió entre *Sin sentido* y *Flagelo*, y ya existen estos elementos que estaban presentes en sus dos últimas obras teatrales. Es la dramaturgia el origen y sienta las bases de todo el pensamiento icaciano, que fue conocido a nivel mundial. Por esto mismo, el teatro y la narrativa icaciana están totalmente relacionados, y, para entender totalmente al narrador, hay que leer y comprender al dramaturgo.

A manera de seguir abriendo la puerta a la investigación sobre la dramaturgia icaciana, podemos preguntarnos: ¿Cómo podemos leer hoy la sociedad decadente que plantea Icaza en sus obras teatrales? ¿O en qué medida la vanguardia artística y literaria de Icaza pudo representar los órdenes sociales establecidos en el Ecuador del treinta?

Lo más relevante de todo, es que Icaza es hoy considerado un autor que representa el carácter nacional del Ecuador, aunque en el caso de la dramaturgia, trata la ruptura de lo nacional. Entonces, ¿las alegorías presentadas por Icaza cambiaron con la historia? ¿La alegoría icaciana puede seguir siendo leída como la decadencia del siglo XX? ¿Seguimos sucumbiéndonos ante un destino social? ¿El Ecuador vive hoy una tragedia nacional?

Icaza como dramaturgo puede ser un autor que en ocasiones deja más preguntas que respuestas, pero las mismas nos dan la oportunidad de profundizar el análisis de sus obras literarias desde la forma literaria y desde una hipotética representación teatral. Y es la alegoría aquella herramienta que nos ayuda más a descifrar cómo él interpretaba su propia realidad, y a la vez poder llegar a reflexionar más sobre una coyuntura injusta que formó a una generación de escritores y a la vez sigue teniendo un efecto crudo en la realidad actual ecuatoriana, casi un siglo después.

Bibliografía citada y consultada

Bibliografía primaria

Icaza, Jorge

- 2007 “De *Huasipungo* a *Atrapados*”. *Re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión, Año IV*, núm. 4. (Junio). 467-482.
- 2006 *Sin sentido*. Quito: LIBRESA.
- 2006 *Flagelo*. Quito: LIBRESA.
- 2004 *Huasipungo*. Buenos Aires: Losada.
- 1977 “Reflexiones sobre teatro”. *Literatura icaciana*. Quito: Su librería.
- 1972 *Atrapados: El juramento*. Buenos Aires: Losada.
- 1972 *Atrapados: En la ficción*. Buenos Aires: Losada.

Bibliografía secundaria

Alarcón, Jorge Neptalí

- 1977 “Teatro”. *Literatura icaciana*. Quito: Su librería.

Alemán, Álvaro

- 2007 “Jorge Icaza y la dramatización de la vanguardia”. *Re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión, Vol., IV*, núm. 4. (Junio): 355-389.

Aristóteles

- 1999 *La poética*. El Aleph Ediciones.

Auerbach, Erich

1993 *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Ayala Mora, Enrique

2002 “Ecuador desde 1930”. *Historia de América Latina, Tomo 16: Los países andinos desde 1930*. Leslie Bethell (ed.). Barcelona: Crítica. 259-300.

Bajtín, Mijail

1987 “La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes”. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial. 250-304.

Barrera, Isaac J.

1960 *Historia de la literatura ecuatoriana. Volumen 1*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Barrucand, Dominique

1970 *La catharsis dans le théâtre et la psychothérapie*. Paris: Épi.

Basilago, Jorge

2016 “Ernesto Albán: El humor que no entiende razones”. *El Telégrafo*, (26 de diciembre). Web. 26 de febrero de 2019.

Benjamin, Walter

2010 “El origen del trauerpiel alemán”. *Obras. Vol. I*. Madrid: Abada.

1989 “Tesis de la filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos, I*. Buenos Aires: Taurus. Pp. 175-191.

Berthold, Marguerite

1974 *Historia social del teatro, vol. 1*. Madrid: Ediciones Guardarrama.

Caro, Olga

2013 “Demonios icacianos”. *Jorge Icaza, Pablo Palacios: Vanguardia y modernidad*. Ortega, Alicia y Raúl Serrano Sánchez (eds.). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

1997 “La obra teatral de Jorge Icaza. *Memorias de Jalla Tucumán 1995, Vol. 1*.”

Carrión, Benjamín

2012 *Cartas y nuevas cartas al Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Capelo Cabello, Alejo.

2000 *15 de noviembre de 1922: Una jornada sangrienta*. Guayaquil: S/D.

Cevallos, Santiago.

2010 *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Chávez Aguilar, César

2010 “Marina Moncayo de Icaza, escenas de una vida”. *Guaragua*, Año 14, núm. 33. 176-185.

Couffon, Claude

2007 “Conversación con Jorge Icaza”. *Re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*, Año IV, núm. 4. (Junio). 323-333.

Critchley, Simon

2014 Tragedy’s philosophy. *Humanities Lecture Series*. Conferencia llevada a cabo en Brigham Young University, Provo, Utah, Estados Unidos.

Cuesta Abad, José M.

1995 “Poética psicotrópica: el lenguaje alegórico de Baudelaire”. *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 20. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid. 55-70.

Cueva, Agustín

2008 *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo.

1990 “El Ecuador entre 1925 y 1960”. *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 10, Época republicana IV*. En Ayala Mora, Enrique. (Ed.). Quito: Corporación Editora Nacional. 87-122.

1986 *Rupturas: Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Quito: Planeta.

De Man, Paul

1990 *Alegorías de la lectura: Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Editorial Lumen.

De Riquer, Martín y José María Valverde

2003 *Historia de la literatura universal: La literatura antigua en griego y en latín*. Barcelona: Planeta.

Descalzi, Ricardo

1968 *Historia crítica del teatro ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Dorfman, Ariel

1972 *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama.

Dulsey, Bernard

1970 “Icaza sobre Icaza”. *The Modern Language Journal*. Vol. 54, núm. 4. (Abril). 233-245.

Eco, Umberto.

2007 *Historia de la fealdad*. Madrid: Lumen.

Ferrándiz Alborz, Francisco

1961 *El novelista hispanoamericano Jorge Icaza*. Quito: Editora Quito.

Fernández, Teodosio

2009 “Vanguardismo e indagación identitaria: El teatro de Jorge Icaza”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, núm. 23. 431-444.

2008 “El teatro hispanoamericano del siglo XX”. *Historia de la Literatura Hispanoamericana, Tomo III, Siglo XX*. Barrera, Trinidad (Coord.). Madrid, Cátedra. 855-895.

Fisgativa, Carlos

2016 “Lenguaje y alegoría. Modos de considerar el arte a partir de Walter Benjamin”. *Revista Filosofía UIS vol. 15*, núm. 2. 137-155.

Foucault, Michel

1999 *La vida de los hombres infames*. Madrid: La Piqueta.

Gallegos Lara, Joaquín

2006 “Vanguardismo y comunismo en Literatura”. *La noción de vanguardia en el Ecuador*. Robles, Humberto E. (Ed.). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Gutiérrez Prado, Katherine.

2017 *Análisis de los espacios teatrales en cuanto a su organización comunicacional y el análisis teatral en la ciudad de Quito* (Tesis de grado). Quito: Universidad Central del Ecuador.

Jung, Carl *et al.*

1995 *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.

Kohut, Karl

2002 “Política, violencia y literatura”. *Anuario de Estudios Latinoamericanos*, Tomo LIX, núm. 1. 193-222.

La Planche, Jean y Jean-Bertrand Portalis

1996 *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

Lespada, Gustavo

2015 “Violencia y Literatura/Violencia en la literatura”. *Violencia y literatura en la literatura latinoamericana reciente*. Teresa Basile (coord.). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación- Universidad Nacional de La Plata. 35-56.

Mera, Juan León

2005 *Cumandá*. Madrid: Cátedra.

Miño Grijalva, Manuel

1990 “La economía ecuatoriana de la gran recesión a la crisis bananera”. *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 10, Época republicana IV*. Ayala Mora, Enrique. (Ed.). Quito: Corporación Editora Nacional. 37-70.

Monsiváis, Carlos

2000 *Aires de Familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Ojeda, Enrique

1991 *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

1961 *Cuatro obras de Jorge Icaza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ortega Caicedo, Alicia

2013 “Los cuentos de Icaza”. *Jorge Icaza, Pablo Palacios: Vanguardia y modernidad*. Ortega, Alicia y Raúl Serrano Sánchez (eds.). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Peñuela Ortiz, Fernando

2010 “Notas acerca del distanciamiento y el efecto de distanciamiento”. *Cátedra Medrano IUNA*. Instituto Universitario Nacional de las Artes. Web. Recuperado el 25 de agosto de 2016.

Rodríguez Castelo, Hernán

1970 “Icaza, por él mismo”. *El Tiempo*. (6 de septiembre).

s.f. “Desde los años 30 a los años 50”. *Teatro social ecuatoriano*. Guayaquil: Ariel Publicaciones.

s.f. *Teatro ecuatoriano*. Guayaquil: Ariel ediciones.

Rodríguez, Romina

2013 “La significación alegórica según Walter Benjamin: Límites y potencialidades”. *IX Jornadas de Investigación en Filosofía*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Salvador, Humberto

2014 Resurgimiento del Teatro Nacional, la Compañía Marina Moncayo. *Re/incidencias, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión, Año VIII*, núm. 8. (Octubre). 268-277.

Sanjinés, Javier

1992 *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Ildis.

Sommer, Doris

2004 *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Schwartz, Jorge

2002 *Las vanguardias latinoamericanas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Tinajero, Fernando

1990 “Una cultura de la violencia: Cultura, arte e ideología (1925-1960)”. *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 10, Época republicana IV*. Ayala Mora, Enrique (Ed.). Quito: Corporación Editora Nacional. 187-210.

Ubersfeld, Anne

1996 *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.

Vallejo Aristizábal, Patricio

2013 “El teatro de Jorge Icaza”. *Jorge Icaza, Pablo Palacios: Vanguardia y modernidad*. Ortega, Alicia y Raúl Serrano Sánchez (eds.). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Williams, Raymond

2006 *Modern tragedy*. Toronto: Broadview Encore Editions.

Willet, John (Ed.).

1964 *Brecht on Theatre. The development of an aesthetic*. New York: Hill and Wang.