

**Palabra de Pregonero. Icaza revisor de Icaza:
el paréntesis como operación de plegado
y espacio de gozo en *Huasipungo***

*Pregonero's Word. Icaza as Reviser of Icaza: The Parenthesis as
a Folding Operation and Space of Pleasure in Huasipungo*

GUILLERMO GOMEZJURADO QUEZADA

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, Ecuador

ggomezjuradoq93@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0516-0201>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.3>

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En este trabajo se realiza una lectura del uso del paréntesis en *Huasipungo* de Jorge Icaza, notando que su número incrementa en sus diferentes versiones —aquí se comparan la primera, de 1934, y la definitiva de 1960—. La propuesta consiste en pensar al paréntesis como una operación de plegado. Con esta elección, se deja de apreciar en *Huasipungo* “un estilo continuamente flagelado por paréntesis que frenan en seco la marcha del relato”, como lo formulaba Manuel Corrales, y se opta por ver la novela como una narración tumultuosa que incorpora y envuelve elementos gozosos al relato. También se identifica en el paréntesis un recurso utilizado por Icaza para desplegar frases guasonas con las que caracterizar a algunos personajes.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, *Huasipungo*, Jorge Icaza, pliegue, uso del paréntesis, recurso descriptivo, novela.

ABSTRACT

In this paper, a reading of the use of parenthesis in *Huasipungo*, from Jorge Icaza, is made, realizing that its number increase in the different versions of the book —the first version, from 1934, and the definitive version, from 1960, are here compared—. The proposal of this paper consists of thinking on the parenthesis as a folding operation. With this choice, “a style continuously cut by parenthesis that puts the brakes on the progress of the story” as was framed by Manuel Corrales, is no longer appreciated. On the other hand, the novel is seen as a tumultuous narrative that incorporates and wraps joyful elements to the story. Also, the parenthesis used by Icaza is identified as a resource for displaying sardonic phrases which are used for defining some of his characters.

KEYWORDS: *Huasipungo*, Jorge Icaza, folding, usage of parenthesis, descriptive resource, Ecuadorian novel.

EL AMBIENTE CULTURAL de los años veinte y treinta, según lo señala María del Carmen Fernández, “se caracteriza por el anquilosamiento de las formas estéticas dominantes y por el clima de expectación ante un nuevo discurso, balbuciente aún [...] que pudiera dar cuenta de las nuevas realidades que se estaban fraguando en el país” (1993, 15). Con aquel diagnóstico concuerda Humberto Robles, quien, al revisar la variedad de propuestas literarias que surgen y conviven en los años treinta en Ecuador, señala como punto en común “una fundamental desavenencia con el *statu quo*” (2010, 17) y sugiere la actitud de protesta como el paradigma que los engarza con los escritores de más allá de la frontera (2010, 17). Cueva, como es sabido, va más allá y ve en la década del treinta del siglo pasado la fecha en que “liberadas ya de las taras del colonialismo, las letras ecuatorianas se enrumban por un sendero original

y vigoroso, convertidas en instrumento de análisis de nuestro ser social y de denuncia de sus lacras” (2009, 202).

La obra de Jorge Icaza (1906-1978) se sitúa, no sin estridencia, en ese contexto, y se convierte en una de las más visibles del espacio literario nacional, por su fuerza y capacidad de provocación. De hecho, en esa posición se ha mantenido, como lo prueban las innumerables críticas y las renovadas reivindicaciones de las que ha sido objeto a lo largo de los años. En este punto, como se recordará, el caso de *Huasi-pungo* (1934) es especial pues no solo sirvió de pararrayos de algunos de los reparos que la crítica hizo a la novela indigenista (Adoum 2005, 74), sino que también fue objetada por no desprenderse “casi nunca de una tenaz intención social, a cuyo servicio pone las fealdades y no las bellezas de la vida” (Sánchez 1968, 248).

Pero la novela también encontró lectores afines. Sin negar la preminencia de lo feo en la obra de Icaza, críticos como Cueva le dieron una vuelta de tuerca a reparos como el antes citado, de Sánchez, y pasaron a leer “lo feo” en *Huasi-pungo* como una “estilización artística”; dice Cueva:

Huasi-pungo plasma la vida del indio oprimido y explotado no solo por el gamonal (latifundista), el cura y el teniente político sino también por el capital extranjero empeñado en apoderarse de nuestras riquezas. Solo que esa plasmación está hecha de tal forma que llega a fundar una verdadera “estética de lo horrible”, que escandaliza no solamente a los defensores de la literatura como “expresión de lo bello”, mas por igual a las almas buenas, amigas del indio. (Cueva 2009, 100)

Con todo, *Huasi-pungo* fue una obra a la que Icaza volvió varias veces para corregirla, con la idea de actualizar la novela a un nuevo contexto en el que tanto el público como las búsquedas literarias eran otros. Así pues, a la edición original de 1934 le sucedieron dos: la versión de 1953 y la de 1960, que terminó por ser la definitiva. Esto es importante pues, como señala Ross Larson, no solo que “Las revisiones revelan un cambio gradual en el concepto que tiene Icaza sobre el indio del Ecuador y sirven para ilustrar su creciente preocupación por la forma literaria” (1970, 209), sino que, según él, permitiría ganar a la obra de Icaza un carácter literario.¹ Al respecto, agrega Teodosio Fernández: Icaza

1. Al respecto dice Larson: “El nuevo *Huasi-pungo* [la versión definitiva, de 1960] —fruto literario más maduro— aguarda la consideración crítica, no como un mero folleto de acusación social, sino como una obra seria de literatura” (1970, 222).

no fue sordo a los comentarios provocados por la aparición y el éxito de su obra, al menos a los que cuestionaban su capacidad de escritor. En las revisiones posteriores trató de corregir las debilidades que le cuestionaban, a la vez que atenuaba la agresividad de su mensaje y la rudeza de su formulación [...]: eliminó las más molestas “irrupciones” del autor: juicios o explicaciones que hacían referencia al fin inminente de la “burguesía” serrana [...]. Y trató también de poner fin a la pobreza literaria que pudiera derivarse de la carencia de caracteres y de conflicto moral, de la condición esquemática de los personajes y de los conflictos: no sólo que dotó a sus indios de pensamientos y pasiones elementales que les dieran alguna condición humana, sino que también multiplicó los detalles destinados a perfilar la degradada psicología “burguesa” del gamonal y de su familia. (51-2)

Leída desde esa perspectiva, la versión de *Huasi-pungo* de 1960 evidencia tanto una preocupación sobre la dación de forma del material narrativo como una tentativa de que este material no solo sirva para la denuncia, sino que dé cuenta de una realidad compleja, de una experiencia barroca, como diría Santiago Cevallos, que pasaría por la representación de unos personajes —como Pereira y su familia, en *Huasi-pungo*— que hacen de la simulación una forma de estar en la sociedad (Cevallos 2010, 75). Dicho de otro modo: vale alejarse en este punto de aquellos juicios que la señalan como una mera novela de denuncia —como si una novela, por otro lado, por tener entre una de sus funciones la denuncia, fuera secundaria— descuidada a nivel formal y ver en su escritura una voluntad de estilo que no rehúye contrariar el orden del discurso para encontrar una forma propia. De esta manera, concuerdo en ver en *Huasi-pungo*

un exceso verbal que recurre a la hipérbole, a lo grotesco, a la desmesura, a lo esperpéntico llevado al extremo, a la enumeración, a la interrogación, a las hablas populares y a las referencias geográficas que [...] rompe sistemáticamente el código realista, puesto que su trabajo con el lenguaje lo acerca más al impulso vanguardista y de experimentación. (Ortega 2017, 172)

He vuelto, pues, sobre todo esto porque creo que, si bien la novela de Icaza puede seguir interpelándonos respecto a ciertas situaciones de nuestra realidad, creo que su interés radica ante todo en ciertas tentativas formales, muchas de ellas aparatosas, con que Icaza intentó dar forma a su mundo literario. Así, los diálogos que estableció con el teatro, sus lecturas de las vanguardias, el empecinamiento con el que trabajó sobre una escritura propia,

excesiva y voluntariamente incorrecta, así como la sensibilidad, muchas veces sulfúrica con que respondió a su entorno, no solo que dan cuenta “de una forma particular de inscribirse en la modernidad” (Cevallos 2010, 74), sino que no dejan de ser llamativas en la actualidad, ni dejan de dar más de una lección de escritura. Al día de hoy, por ejemplo, todavía resultan notables el desarrollo de algunas secuencias narrativas, el tratamiento de los diálogos, cierta excentricidad y precisión descriptiva, o una particular guasonería del narrador al momento de caracterizar a personajes desagradables. Por lo demás, me parece que todo eso que puede parecer gesto exorbitante, poco usual, en un contexto de mundialización de la literatura como el que atravesamos, tiene la desafiante potencia del anacronismo.

Así pues, en este texto me quisiera centrar en un detalle de la escritura icaziana que, en esta lectura de *Huasipungo*, me ha llamado particularmente la atención: hablo del notable, quizá singular empleo del paréntesis al que ya muchos críticos han visto como un rasgo estilístico del escritor.² Con relación a esta novela, sin embargo, el uso de este recurso genera un interés particular, pues su uso se intensifica considerablemente en las sucesivas versiones que Icaza hiciera de la obra, y estaría en estrecha relación con las preocupaciones del escritor por la forma literaria. Así, con relación a la última versión de la novela, Teodosio Fernández manifiesta que “los paréntesis explicativos y descriptivos [...] se multiplicaron para puntualizar y enriquecer el relato de los hechos y la pintura de espacios exteriores e interiores, unos y otros opresivos, cerrados, asfixiantes” (1994, 52). En todo caso, de los variados usos que Icaza hace del paréntesis en este texto tan solo quisiera fijarme en algunos que permiten caracterizar a algunos personajes, pues creo que en ellos se hace notorio un modo singular de incorporar materiales al flujo de la narración.

He cotejado, pues, dos de las diferentes versiones de *Huasipungo* —la edición original de 1934 y la definitiva de 1960—,³ para proponer que la pro-

-
2. Aunque en realidad se tratan de rayas —y, como ya lo señala la *Ortografía de la lengua española*, “Los incisos entre rayas suponen un aislamiento mayor con respecto al texto en el que se insertan que los que se escriben entre comas, pero menor que los que se escriben entre paréntesis” (2010, 374)—, sin embargo, seguimos la denominación que le han dado los estudiosos de Icaza, desde Corrales Pascual a Fernando Nina.
 3. De las tres ediciones —1934, 1953 y 1960—, me quedo con la primera y la tercera, dado que son las que mayores diferencias evidencian. Al respecto, dice Ross Larson: “las alteraciones hechas por Icaza en su primera revisión son generalmente de importancia menor —la eliminación de obvios errores e inconsistencias, de monotonía y prolijidad; nueva puntuación y mejoramiento de gramática y fraseología [...] Con excepción de su

liferación de paréntesis de la versión final no solo debe verse en sintonía con la voluntad de Icaza de corregir algunos de las debilidades que se le reprochaban a la novela; o solo como una tentativa de actualizar la obra a un nuevo contexto —algo que, planteado así, como una *actualización*, generaría más de una sospecha—. Prefiero ver en la proliferación de paréntesis en la versión final la huella de un escritor-revisor que vuelve sobre su propio texto y reacciona al flujo de la narración con un gozo singular —que lo invita (más que a podar) a amplificar, a producir pequeñas series descriptivas que se incorporaran al relato a través del uso del paréntesis—.

Mi idea, en este sentido, es ver en este tipo de paréntesis —presente ante todo en la edición de 1960— el recurso privilegiado por Icaza para desplegar frases ocurrentes, con las que caracteriza a algunos de sus personajes, deshumanizándolos, ensañándose con sarcasmo sobre aquello que los particulariza. También veré en el uso del paréntesis una operación de plegado, en la que no advierto en cada elemento incluido dentro del paréntesis “ni un átomo ni un punto cartesiano, sino un punto-plegue, elástico o plástico” (Deleuze 2009, 35). Con esta elección, dejo de apreciar en *Huasipungo* “un estilo continuamente flagelado por paréntesis que frenan en seco la marcha del relato” (Corrales 1974, 45) y opto por verlo en consonancia con la imagen del torbellino, que invita a pensar en una narración tumultuosa y vertiginosa que incorpora a su cuerpo varios elementos disímiles que va arrastrando, envolviendo a su paso.

Al hacer esta elección, estoy consciente de oponer dos imágenes —la del texto cuarteado por el uso de paréntesis y la del texto estructurado a manera de torbellino— que no fueron pensadas como opciones excluyentes por Manuel Corrales Pascual, sino que más bien fueron propuestas para dar cuenta en complejidad de un estilo que habría pretendido transmitir al lector la experiencia de un mundo roto. Esto se debe a que considero que, si bien la proliferación de paréntesis “obligan a una tensión en la que los ojos del lector y su pensamiento, han de moverse en muchas direcciones” (Corrales 1974, 45), esta tensión ni

intento de individualizar a los indios, a la vez que de dibujar como tipos más nítidos a los personajes principales, la primera revisión no es más que un pulimiento del texto original [...].

La segunda revisión de *Huasipungo*, por otra parte, representa una transformación extensa. Icaza ha alterado la estructura original por medio de: a) introduciendo nuevas divisiones de capítulos; b) restaurando otros; y c) por el proceso de añadir, omitir o revisar incidentes. Además, ha amplificado la novela en un veinte por ciento” (1970, 213).

se interrumpe por completo ni se rompe, sino que se mantiene en suspensión, mareando al lector; por lo que, como decía, prefiero ver en el paréntesis no los fragmentos de un flagelo que escinde, lanza y deja caer elementos sueltos, sino más bien un acto más cercano al plegado que aprehende, arrastra y envuelve nuevos elementos —con la pretensión de mostrarlos en simultaneidad—, mientras el torbellino del relato avanza con vértigo.

De esta manera, veo en la continua apertura de paréntesis que Icaza genera en la versión definitiva de *Huasipungo* un gesto particular: este es el de la intuición o la tentativa de Icaza de darle a su novela, quizá sin total éxito, la continuidad de “un cuerpo flexible o elástico [que] todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue, de modo que no se separan en partes de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión” (Deleuze 2009, 14).

EL PARÉNTESIS, ¿CORTE O RELIEVE?

Como un galope de un centenar de latigazos.

Jorge Icaza, *Flagelo*

Si para Manuel Corrales Pascual el paréntesis sería “un rasgo conformador de la narrativa de Icaza” (1974, 39), ya que “Sin estos paréntesis, la narración resultaría fría. No pondría de manifiesto ninguna peculiaridad del autor” (1974, 39), quizá vale la pena empezar por preguntarse ¿cuál es su función?, ¿qué contiene?, ¿cómo es su relación con el cuerpo del texto en el que se encuentra? Sobre las dos primeras preguntas —a la tercera intenta dar una respuesta este texto—, dice Corrales: “Icaza usa el paréntesis para describir el paisaje, las viviendas, rasgos de la naturaleza, a los personajes (tanto en su interior como en su exterior), y sobre todo para introducir explicaciones personales, juicios y apreciaciones del momento narrativo y del comportamiento de los personajes” (1974, 43).

Corrales, por lo demás, se da el trabajo de dividir a la novela en planos: uno, principal, de la narración, y otros secundarios, incluidos a través del paréntesis.⁴ Con ello, lee el paréntesis icaciano en sintonía con la función que le

4. Tan notorio es, por lo demás, el uso del paréntesis, que Corrales los contabiliza —más de 650 en la versión de 1960, según su estudio— y los diferencia: para el crítico habría,

asigna al paréntesis la Real Academia de la Lengua; es decir, como un signo delimitador que tiene como principal función “indicar que las unidades lingüísticas por ellas aisladas (palabras, grupos sintácticos, oraciones, enunciados e incluso párrafos) no son una parte central del mensaje, sino que constituyen un segundo discurso que se inserta en el discurso principal para introducir información complementaria de muy diverso tipo” (2010, 365).

Con esto, la imagen que Corrales da de *Huasipungo*, en cuanto texto, es clara: un cuerpo principal, simple, de narración, sobre el que se van insertando elementos de un plano secundario que —y este es nuestro punto de disenso— fracturarían el relato. De momento, en todo caso, quedémonos con Corrales ya que su lectura del paréntesis icaciano no termina aquí, y tiene mucho que decirnos. En su estudio, el crítico también puntualiza que el uso del paréntesis estaría en relación con el hecho de que Icaza, en su novela, “no se entretiene, por ejemplo, en describir primero un paisaje y pasar luego a contarnos la actividad de los actores [...]. Tampoco se demora en describir una situación anímica, un deseo, una ansiedad; sino que todo, como en una visión totalizadora, lo esboza o lo describe someramente interrumpiendo la narración” (Corrales 1974, 44).

Así pues, según Corrales, Icaza utiliza el paréntesis para enumerar rápidamente diferentes elementos del relato que podrían haber sido expuestos al lector en párrafos descriptivos, de forma paulatina y ordenada. Ahora bien, si por un lado concuerdo con Corrales en ver en este uso del paréntesis una tentativa abarcadora, por otro, no coincido con su idea de ver en él ni una forma de la premura ni una forma de la interrupción. Empiezo, pues, por explicar mi distanciamiento de la idea del paréntesis como una forma de la premura.

Si, como lo advierte Philippe Hamon, toda descripción al uso señala el momento en el que la narración se interrumpe y da paso al retrato,⁵ llama la atención notar que Icaza no se entretenga en “describir primero un paisaje y pas(e) luego a contarnos la actividad de los actores, [...] sino que todo, como en una visión totalizadora, lo esbo(ce) o lo describ(a) someramente”. En este punto, de hecho, quizá vale preguntarse ante todo ¿cuál es la intención que mueve a Icaza a presentar sus secuencias narrativas eludiendo el orden de los

así, paréntesis simples y paréntesis complejos —estos últimos tendientes a sumar una especificación, una característica, un dato, una percepción—.

5. Toda descripción, dice Hamon, implica “pasar de una previsibilidad lógica, la del relato, donde la noción de *correlación* y de *diferencia* son primordiales [...], a una previsibilidad léxica, a la que conduce la noción de *inclusión* y *semejanza*” (1996, 137).

relatos convencionales y lo presente “todo junto”, en un afán de simultaneidad?

La respuesta a esta interrogante creo que la ha dado ya Alejandro Moreano, cuando vio en la escritura de Icaza el resultado de una búsqueda por generar una visión que sustituyera la pintura de la escena —como podría ocurrir en la *Égloga trágica*— por una que captara la tensión y el conflicto; es decir, por una que sacara a los objetos del costumbrismo —el indio y su paisaje— de la tranquila inercia y los colocara en el vendaval del tiempo (2014, 157); algo, por lo demás, que parece totalmente comprensible si consideramos que “la plasmación de la descripción y a su vez del espacio varía de unos textos a otros [...] porque [...] el espacio está asociado a las nociones históricas y culturales de las diferentes épocas y situaciones” (Álvarez 2002, 46).

Pues bien, a partir de lo dicho por Moreano se puede ver en la premura de la que habla Corrales al caracterizar el paréntesis icaciano una impresión que parece basarse en la comparación de la enmarañada yuxtaposición de elementos del relato de Icaza con algunos modos convencionales del relato realista. El problema es que esta impresión, en lugar de permitirle a Corrales dar cuenta de las razones por las cuales Icaza intenta un modo singular de tejer narración y descripción —como lo hace Moreano—, le lleva a ver ante todo un asunto de economía narrativa, como si Icaza usara el paréntesis para no perder el tiempo en pormenores, y solventar asuntos de descripción y escenarios rápidamente.

De esta manera, si bien concuerdo con Corrales en ver en el uso del paréntesis en *Huasipungo* un esfuerzo por desplegar los hechos en cierta simultaneidad —lo que puede dar la sensación de abarrotamiento—, desde mi punto de vista esto no implica en absoluto que el novelista se apresure al momento de presentar su relato. Al contrario, Icaza utiliza el paréntesis de un modo singular, distanciándose no solo del uso recomendado por la Academia, sino también de la función que cumplen las acotaciones en el teatro —con las que han sido numerosas veces relacionados, y de las que hace un uso singular, si se quiere—. Y es que los paréntesis de Icaza no son estrictamente funcionales, ni señalan únicamente lo indispensable para situar el relato, ni añaden información especificativa; sus paréntesis, creo, tienen que ver con el ritmo del texto, y antes que interrumpir la narración le cambian la velocidad, la suspenden o la tensan desde adentro, desbordándola de breves descripciones.⁶

6. Al respecto, ya Natalia Álvarez señalaba que “la descripción, a pesar de contribuir a la

Así pues, creo que Icaza en su versión final de *Huasi pungo* no inserta los paréntesis con la intención de fragmentar una narración ordenada, lineal, uniforme, para dar paso a pequeñas descripciones que interrumpen el flujo del relato. Desde mi perspectiva, en la edición definitiva, Icaza hace de *Huasi pungo* un torbellino que en su desarrollo va capturando, aprehendiendo, envolviendo nuevas inclusiones, convirtiendo “la envoltura en la razón del pliegue” (Deleuze 2009, 34); con lo cual, lo que queda dentro de ese pliegue o paréntesis son esas formas paratácticas descriptivas que el torbellino de la novela ha ido capturando del escritor-revisor, expandiendo el texto, sin detenerlo, rizándolo, aumentando con sus series descriptivas la confusión y el vértigo.

No en vano gran parte de esos paréntesis simples o complejos que Corrales analiza en su estudio de *Huasi pungo* fueron incorporados en las correcciones de 1953 y, ante todo, en la de 1960; es decir, fueron resultado de una reflexión del autor sobre el estilo, de una relación más detenida y distanciada con el lenguaje, pero también de una actitud gozosa al momento de revisar y ampliar el texto. Recordemos, además, que en esas sucesivas versiones Icaza cambiará también los tiempos verbales de la narración a los que Corrales también prestará considerable atención en su estudio.⁷ En efecto, según Larson,

Lo primero que se nota al comparar las tres versiones es una divergencia en los tiempos verbales. Originalmente la relación se narraba casi por completo en el presente. La primera revisión colocó la acción en el pasado, conforme con la práctica novelística usual. Así se evitó la inconveniencia del tiempo presente para narrar un relato que dura un año, pero a costa de alejar al lector de la acción, en la cual la intensidad de lo inmediato era uno de los méritos cardinales. La inclusión, en la versión final, de más y mejor

articulación de la estructura narrativa, también la suspende introduciendo un ritmo diferente. Y hay que tener en cuenta que, aunque supone un aplazamiento de los sucesos introduciendo un nuevo ritmo, no siempre indica una pausa estricta” (2002, 49).

7. En su estudio, Corrales presta mucha atención a lo que él ve como una *metáfora temporal* en Icaza, dice: “En las novelas, cuentos, y en general en aquellos textos donde se narra algo, predominan determinadas formas verbales; en el drama, en el ensayo [...] predominan otras formas verbales. [...]. Lo importante pues de los tiempos pretéritos no es que se refieran al pasado, sino que se refieran al mundo narrativo. Pero ¿qué ocurre cuando en una narración nos encontramos con tiempos ajenos a ella? [...]; cuando, por ejemplo, en un contexto narrativo nos encontramos con un tiempo verbal ajeno a ese contexto, tenemos entonces una metáfora temporal” (Corrales 1974, 47-8). Así pues, la metáfora temporal le permite a Corrales leer en las supuestas inconsistencias de Icaza respecto al uso de los tiempos verbales, cambios intencionales por los Icaza que lograba un efecto expresivo.

diálogo, que retiene el interés del lector, mitiga en parte esta pérdida [...]. El mayor éxito de la versión final se debe, en parte, al uso dramático del tiempo presente. (1970, 213-4)

Pero no solo eso. Si se comparan algunos pasajes de la edición de 1934 con la de 1960, se podrá notar que, en algunos casos, lo que es presentado de forma ordenada y secuencial, en párrafos diferenciados, en la primera edición, en la segunda, es trasladado e incorporado dentro de un solo párrafo, a modo de paréntesis. Antes de citar un ejemplo de lo dicho, sin embargo, quisiera volver una vez más a lo que notablemente advertía Corrales respecto a la presencia —para él— un tanto incómoda de los paréntesis en la novela de Icaza, puesto que permitirá evidenciar el modo en que el autor quiteño usa el paréntesis como una operación de plegado, y no como un añadido que fragmenta el texto. Dice Corrales: “La acción de *Huasi-pungo* no discurre tersa y clara; es un torbellino donde se entrecruzan multitud de elementos, donde se entremezclan y resuelven rasgos descriptivos, sentimientos de los personajes, juicios del autor... Los planos secundarios de la narración invaden continuamente el terreno del plano principal, afirmando con su iterativa incursión su propia existencia” (1974, 37).

Como decíamos ya hace un momento: Corrales, al tiempo que percibe en *Huasi-pungo* el flujo del torbellino y asocia al paréntesis con elementos *invasores*, relaciona al paréntesis también con la interrupción —un “estilo continuamente flagelado por paréntesis que frenan en seco la marcha del relato” (Corrales 1974, 45)—. Así, el paréntesis icaciano aparecería, como la huella de un castigo que disgrega el orden del discurso y añadiría, con su presencia, descripciones apresuradas, que darían cuenta de un mundo roto. Lo que el crítico en ningún momento toma en cuenta —o, por lo menos no lo menciona en su estudio— es que la proliferación de paréntesis es, ante todo, un logro de la corrección y la reescritura. De esta manera, Corrales no ve —pese a que la imagen del torbellino sea suya— que el uso del paréntesis podría estar en sintonía con la posibilidad de que Icaza, en la versión final, optara por darle a su texto en general una forma menos parcelada, más tumultuosa; que intentara imprimir en su obra mayor continuidad entre escenas; que apostara, en síntesis, por hacer de la forma fragmentada —hasta cierto punto hecha de cuadros secuenciales— que conformaba la versión de *Huasi-pungo* de 1934 algo más fluido y turbulento, algo más parecido a un torbellino que diera cuenta de la confusión y el vértigo por el que atraviesan algunos personajes de la no-

vela —como Pereira, o como Chiliquina en el capítulo que narra la frenética búsqueda de la Cunshi—.

En síntesis, nos distanciamos de Corrales, en este punto, porque ve en el paréntesis un fragmento causado por el flagelo y no un elemento relacionado con el ritmo del relato, y coherente con aquel mecanismo maligno que en *Huasipungo* y en *Flagelo* (1936) captura y emborracha a los personajes, y los precipita a actuar vertiginosamente, como si los obligara a “rimar perfectamente el canto, la danza y el chasquido del látigo” (Icaza 1936, s.p.).

Si esto es posible, es decir, si es posible jugar con la idea de que Icaza intentara en su revisión final conferirle una forma más tumultuosa y más fluida a su novela, creo que esa tentativa se hace bastante visible en la secuencia que abre la edición de 1960, donde la confusión que aflige a Alfonso Pereira es presentada como un torbellino, y pierde totalmente la rigidez y fragmentariedad presentes en el mismo apartado de la edición primera.

A favor de esta posibilidad de novela-torbellino, por lo demás, jugarían otros cambios que Icaza realiza en la versión final, como: la ampliación y dinamismo logrado en los diálogos, las ágiles mudas entre lo que es dicho y lo que es, tan solo, pensado; la aparición de más perspectivas o puntos de vista, y otros que coinciden con rasgos característicos del barroco, como “el tratamiento de la materia por masas o agregados, el redondeado de los ángulos y la evitación de lo recto [...] o la constitución de una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias y sólo acaba como la crin de un caballo o la espuma de una ola” (Deleuze 2009, 13).

Dicho esto, paso a ejemplificar el modo en que Icaza trabaja el paréntesis como una operación de plegado, y lo hago con un pasaje que cambia considerablemente en sus dos versiones. Así, lo que en la edición de 1934 dice:

Coadyuvaban a su mal humor los picotazos continuos del recuerdo de sus deudas: su tío Julio Pereira, el señor Arzobispo, el Banco, los impuestos fiscales —deuda odiosa: impuesto predial, impuesto a la renta, impuesto a la poca renta que saca de Cuchitambo—. Se enreda en una madeja de impuestos y vuelve a perder el color habitual de las mejillas.

¿De dónde salen tantos impuestos? ¿De dónde? —se preguntaba a menudo—.

En el preciso momento que iba a cruzar la calle, un automóvil de línea aerodinámica le amenazó con una acometida, se queda haciendo equilibrios en el borde de la acera y en el filo de aquel encontronazo inoportuno.

El acreedor más terrible, el tío Julio, al cual no se le puede dar largas porque las desbarata con argumentos made in Julio Pereira, saca la cabeza por la ventanilla del auto y le hace señas para que se acerque.

—¿Cómo esta, tío? (Icaza 1934, 6)

En la edición definitiva, por su parte, dice:

Coadyuvaban el mal humor del caballero los recuerdos de sus deudas —el tío Julio Pereira, el señor Arzobispo, a los bancos, a la Tesorería Nacional por las rentas, por los predios, por la casa, al Municipio, por...—. “Impuestos. Malditos impuestos. ¿Quién los cubre? ¿Quién los paga? ¿Quién...? ¡Mi dinero! Cinco mil... Ocho mil... Los intereses... no llegan los billetes con la facilidad necesaria. Nooo”, se dijo don Alfonso mientras cruzaba la calle, abstraído por aquel problema que era su fantasma burlón: “¿Surge el dinero de la nada? ¿Cae sobre los buenos como el maná del cielo? O...” La cometida de un automóvil de línea aereodinámica —costoso como una casa— y el escándalo del pito y el freno liquidaron sus preocupaciones. Al borde de esa pausa fría, sin orillas, que deja el susto de un peligro sorteado milagrosamente, don Alfonso Pereira notó que una mano amistosa le llamaba desde el interior del vehículo que estuvo a punto de borrarle de la página gris de la calzada con sus gomas. ¿Quién podía ser? ¿Tal vez una disculpa? ¿Tal vez una recomendación? El desconocido sacó entonces la cabeza por la ventanilla de su coche y ordenó con voz familiar: —Ven. Sube. (Icaza 2007, 86)

Como puede notarse, si en la primera edición el enredo mental, como de borrachera, que caracteriza al Pereira que camina descuidadamente por la calle, es tan solo mencionado, siendo presentada la escena en diferentes párrafos, de forma secuencial; en la edición final, esta confusión es mostrada en el torbellino mismo de las frases.

Insisto, pues, en ver en detalles como estos indicios de una tentativa de integrar elementos separados por secuencias en un solo cuerpo, envolviéndolos, e intentando redondear los fillos de esas inclusiones. E insisto también en que los paréntesis de *Huasipungo* no frenan la marcha del relato —al punto de que el lector sienta en el paréntesis una interrupción—, aunque, como todo relieve, sí impongan un cambio de ritmo al recorrido de lectura que hace el lector.

De esta manera, si para Deleuze, la “ojiva expresa la forma de un móvil que sigue la configuración de las líneas de circulación del fluido, y el rebote” (2009, 26), leo en el paréntesis una función rítmica, respecto al discurrir de *Huasipungo*. La comparación, por lo demás, pese a no ser del todo ajustada,

creo que tampoco es del todo gratuita. Ya Fernando Nina ha señalado que en Icaza el “ritmo parentético, suspensivo, pero en su totalidad resonante como un todo completo, marca su propio ritmo” (Nina 2011, 324).⁸ Este ritmo, por lo demás, creo que en *Huasipungo* estaría marcado por la idea trepidante de una narración que se quiere vertiginosa y mareante, y avanza en torbellino.

MECANISMO DE PLEGADO

Visto desde esta perspectiva, uno puede pensar diferentes formas de plegado en la versión final de *Huasipungo*. Por ejemplo, se puede considerar que mucho de aquello que en una primera edición es presentado de forma ordenada y secuencial, en párrafos diferenciados, en la versión definitiva es trasladado e incorporado dentro de un solo párrafo tumultuoso, como si por una particular torsión topológica hecha por Icaza en el orden del discurso, lo que era contiguo y posterior en la línea del relato fuera a dar en su interior, a modo de inciso, de paréntesis. El efecto que causa este doblado, creo, es el que ya ha advertido Fernando Nina —aunque no haya advertido el mecanismo, la torcedura en sí— cuando habla de la escritura de Icaza como una “inscritura postergada” (2011, 291), y la vincula con la suspensión.

Se puede arriesgar, en este sentido, la idea de que la versión que Icaza publica en 1960 es el resultado de una corrección entendida —en parte— como operación de plegado —considerando que “Plegar-envolver ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desenrollar” (Deleuze 2009, 17)—.

Así, por ejemplo, lo que en una primera edición decía:

Quando el mayordomo estuvo frente a la cabalgata, frenó a raya a la mula obligándola a sentarse sobre sus patas traseras.

—Güenas tardes nos dé Dios —saluda con su hablar precipitado, olor a peras podridas por su inveterada afición al aguardiente puro que venden el Jacinto y taita Timoteo en el pueblo (Icaza 1934, 20-1);

en la edición de 1960 pasa decir:

8. Y algo parecido a esto decía Deleuze, pero no refiriéndose al paréntesis sino al pliegue, cuando veía en el pliegue un “signo ambiguo. [que] (e)stá en ingravidez” (2009, 25).

Cuando el mayordomo se halló frente a los patrones detuvo a raya a su mula —complemento indispensable de su figura, de su personalidad, de su machismo rumboso, de sus malos olores a boñiga y a cuero podrido— obligándola a sentarse sobre sus patas traseras en alarde de eficacia y de bravuconería cholas. Y con hablar precipitado —tufillo a peras descompuestas por viejo chuchaqui de aguardiente puro y chicha agria—, saludó:
—Buenas tardes nos dé Dios, patroncitos. (Icaza 2007, 106)

Se verá, entonces, que lo que aparecía en párrafos cortos, segmentados y secuenciales en la edición original, en la versión de 1960 pasa a integrar un solo párrafo, en el cual la descripción del modo de hablar del mayordomo, que aparecía al final, caracterizando su intervención, se traslada al interior del párrafo, anticipando el diálogo. Se advertirá, asimismo, que, al tiempo en que ocurre esta torsión o traslado, proliferan también nuevos elementos que caracterizan al mayordomo, generando una sensación de mayor amontonamiento.

El paréntesis que envuelve la descripción, entonces, no interrumpe el flujo del relato, sino que le marca un relieve en donde —para decirlo de algún modo— hacen espuma, hormiguan las aguas.

EL LUGAR DE LA RICURISHCA

Ricurishca. *Palabra mestiza, chola [...].*
Ricu, corrupción del español rico, sabroso.
Y arishca del quichua acostumbrarse, ensañarse con placer.

Jorge Icaza, *Icaza sobre Icaza*⁹

Si lo que queda dentro del pliegue o el paréntesis son aquellas formas paratácticas descriptivas que el torbellino de *Huasipungo* captura del escritor-revisor, expandiendo el texto, se puede también decir que es en el espacio del paréntesis donde se marca la huella del Icaza revisor, volviendo sobre su texto, *mejorando* las descripciones de algunos de sus personajes, sonriendo con guasa. No debería sorprender, pues, que sea en el espacio del paréntesis donde crezcan las series descriptivas, aquellas que aumentan la confusión y el vértigo de la novela.

9. Esta definición aparece en “Icaza sobre Icaza” de Bernard Dulsey, texto compuesto de fragmentos seleccionados por el crítico a partir de su correspondencia con Jorge Icaza.

Antes de visitar algunos de estos paréntesis, sin embargo, quisiera dar un pequeño rodeo y revisar brevemente algunas de las anotaciones que ha hecho Fernando Nina, en el estudio que dedica a Icaza en *La región meta-periférica*, pues opino que algunas consideraciones que hace sobre el uso del paréntesis en la obra de Icaza permitirá ver de mejor manera su carácter desbordante, gozoso.

Pues bien, para Nina el paréntesis es un rasgo fundamental en una narrativa como la de Icaza caracterizada por lo que él llamó la *transdiscursividad escenográfica*; es decir, por una narrativa que, en diálogo con el teatro, hace de la escena “la estructura elemental de la generación de significado” (2011, 262), donde cada personaje se define por “su accionar sobre la plataforma topográfica que se escenifica” (2011, 262). En ese sentido, propone Nina:

El paréntesis escénico que emplea Icaza en su narrativa tiene que ser entendido como poética en dos dimensiones: como inter-escritura y como intra-escritura. Inter-escritura de dos momentos textuales (espacial-temporal) e intra-escritura entre la actividad metafórica que despliega la aclaración terminológica, la búsqueda escenificada del lenguaje autóctono, propio, el escribir como práctica performativa y el ser escrito intransitivo de una expresión auténtica, de una escenología y de un autor. El sujeto que aparece siempre entre-líneas para alzar nuevamente la voz como *sujeto escritural* y a la vez *sujeto escribiendo*, como ente textual dirigiendo la escena *dentro* del lenguaje mismo. (2011, 286-7)

Lo que señala Nina respecto al carácter conformador del paréntesis en la narrativa de Icaza invita a una reacción más amplia y sostenida, e incita a lecturas atentas a los gestos escriturarios del novelista, muchas veces descalificado por su “escritura descuidada”. Por ahora, sin embargo, de lo mencionado por Nina tan solo me interesaría destacar la dimensión relacionada con la *intra-escritura*, dado que en ella el sujeto “aparece siempre entre-líneas para alzar nuevamente la voz como *sujeto escritural* y a la vez *sujeto escribiendo*, como ente textual dirigiendo la escena *dentro* del lenguaje mismo”. Y lo recalco, copiándolo nuevamente, pues me parece que lo dicho por Nina me permite pasar a ver en el paréntesis un espacio de goce, de desborde y ensañamiento, desde donde se puede ver el autor releyéndose y reaccionando con saña a su propio texto; es decir, haciendo notorio “que el ‘hormiguelo’, el desplazamiento perpetuo del contorno, procede de la proyección en la materia de algo espiritual” (Deleuze 2009, 54).

Así pues: si se ha de pensar con Corral en los paréntesis como en aquellos “planos secundarios de la narración [que] invaden continuamente el terreno del plano principal, afirmando con su iterativa incursión su propia existencia”, habría que pensarlos más bien como consecuencia de aquellas “solicitaciones de la materia [...] [que] desencadena vibraciones u oscilaciones” (2009, 12) en el alma, y que tensan un ritmo singular en texto.

De este modo, el Icaza-revisor al que podemos entrever en el paréntesis, más que emitir “juicios o explicaciones que hacían referencia al fin inminente de la ‘burguesía’ serrana” (Fernández 1994, 51), como lo habría hecho un intelectual *serio*, goza en la adjetivación de situaciones, en la deshumanización de ciertos personajes, como lo haría un escritor que juega más bien con la idea de ser un pregonero algo guasón o perverso.¹⁰

MUESTRA MÍNIMA PARA UN CATÁLOGO DE GUASONERÍAS ICACIANAS

Hecho el rodeo, me permito citar algunos paréntesis del *Huasipungo* de 1960 donde se pueden ver las huellas de la risa guasona de Icaza. Por lo demás, estas frases que se agrupan en paréntesis alumbran zonas disímiles de sus personajes, como si tuvieran la voluntad de capturar la figura que caracterizan en varias dimensiones, y como si cada uno de estos elementos aprehendidos condujeran del uno al otro, impulsados por sucesivos resortes. La proliferación de frases tentativas, así, no dan la sensación de un refinamiento en la expresión o de una búsqueda de la palabra definitoria y definitiva, como sostenía Nina, sino de un ejercicio que, si bien alumbra al personaje aproximativamente, por efecto de la aglutinación de detalles capturados y dispuestos uno al lado del

10. Para revisar la figura del Pregonero, se puede consultar *Flagelo, drama en un acto*, de Jorge Icaza, donde el Pregonero aparece como un charlatán de plaza que presenta una obra de teatro que tiene como protagonistas a unos cuantos “muñecos indios”, envueltos y prisionados por el mecanismo maligno del flagelo. El Pregonero, con todo, tiene un papel fundamental, no solo porque hace constantes apariciones a lo largo de la obra para comentar, con ironía, algunas situaciones críticas; lo es, ante todo, porque es quien devela hacia el final de la obra quiénes son los responsables de manejar aquel mecanismo maligno del flagelo. El Pregonero es, por lo demás, un personaje bastante interesante; un tipo que bien podría ser emparentado con algunas de las figuras en las que Lezama encuentra la “*poiesis demoníaca*”, en *La expresión americana*.

otro,¹¹ pronto rebasa la caracterización funcional y da paso a una actitud lúdica y guasona, en la que Icaza se ensaña en remarcar particularidades de sus personajes.

Dicho de otro modo: considero que el paréntesis, cuando es utilizado para caracterizar a cierto tipo de personajes es el lugar en el cual Icaza se engolosina con su propio fraseo, y se regodea en la burla, aunque este fraseo no llegue a extenderse lo suficiente como para cortar del todo el desarrollo de la narración. Es entonces que proliferan anafóricamente las frases *ocurrentes*, que, más que desvelar al personaje, lo recubren de capas, poniendo en falsete la imagen “respetable” que este tipo de personaje se esfuerza en dar al mundo. Copio algunos ejemplos:

- Una vez en el pueblo [Pereira] hacía generalmente una pequeña estación en la tienda del teniente político —cholo de apergaminada robustez, que no desamparaba el poncho, los zapatos de becerro sin lustrar, el sombrero capacho, el orgullo de haber edificado su casa a fuerza de ahorrar honradamente las multas, los impuestos y las contribuciones fiscales que caían en la tenencia política. (Icaza 2007, 111)
- Al entrar por un chaquiñán que bordeaba el abismo del lecho de un río empezó a garuar fuerte, ligero. Tan fuerte y tan ligero que a los pocos minutos el luto de las damas —cintura de avispa, encajes alechugados, velos sobre la cara, amplias faldas, botas de cordón— se chorreó en forma lamentable, cómica. (Icaza 2007, 94)
- Del curato —única casa de techo de teja—, luciendo parte de las joyas que la Virgen de la Cuchara tiene la bondad de prestarle salió en ese instante la concubina del señor cura —pomposos senos y caderas, receloso mirar, gruesas facciones—, alias “la sobrina” —equipaje que trajo el santo sacerdote desde la capital—, con una canasta llena de basura, echó los desperdicios en la acequia de la calle y se quedó alelada mirando a la cabalgata de la ilustre familia. (Icaza 2007, 105-6)
- A cholo de tan altos quilates de teniente político, de cantinero y de capataz, se le podía recomendar también como buen cristiano —oía misa entera los domingos, creía en los sermones del señor cura y en los milagros de los santos—, como buen esposo —dos hijos en la chola Juana, ninguna concubina del asiento entre el cholera, apaciguaba sus

11. Este modo de representar en la ficción a un personaje, por lo demás, sería una característica de la descripción literaria: “debido al carácter lineal del lenguaje, el descriptor se ve obligado a modular su representación del espacio (o de un personaje u objeto) en lo sucesivo, a saturar las dimensiones gradualmente, una por una [...]: en lugar de la proyección de un espacio tridimensional, lo que tenemos es una serie de sentidos espaciales sucesivos que ganan ‘profundidad’” (Pimentel 2001, 61).

diabólicos deseos con las indias que lograba atropellar por las cunetas—, y como gran sucio —se mudaba cada mes de ropa interior y los pies le olían a cuero podrido. (Icaza 2007, 111-2)

O en esta descripción que se despliega a través del uso de la anáfora, y le permite a Icaza sumar nuevos elementos a su caracterización, a partir de una fórmula reiterativa. La caracterización, así, se da a partir de una sucesión de frases que se yuxtaponen, a partir de la substitución de la conjunción por la preposición *de* —“fórmula enfática como todas las repeticiones que hemos llamado retóricas” (Vallejo 1983, 420)—:

Quando el mayordomo se halló frente a los patrones detuvo a raya a su mula —complemento indispensable de su figura, de su personalidad, de su machismo rumboso, de sus malos olores a boñiga y a cuero podrido— obligándola a sentarse sobre sus patas traseras en alarde de eficacia y de bravuconería cholos. (Icaza 2007, 106)

O en este ejemplo, donde el inciso muestra formalmente el modo en que un elemento sensitivo percibido por la hija de Pereira, replica en un enrevesado, retorcido deseo. El paréntesis, así, se muestra como lugar de rebote, donde lo puesto “entre paréntesis sería el discurso Otro oculto, latente, pero siempre presente” (Cevallos 2012, 18):

—¿Vas bien, hijita? —interrogó doña Blanca tratando de ahuyentar sus recuerdos.

—Sí. Es cuestión de acomodarse —respondió la muchacha, a quien el olor que despedía el indio al cual se aferraba para no caer, le gustaba por sentirlo parecido al de su seductor. “Menos hediondo y más cálido que el de... Cuando sus manos avanzaban sobre la intimidad de mi cuerpo. ¡Desgraciado!...”. (Icaza 2007, 100)

UNA CIERTA SONRISA

Como podrá haberse notado con los ejemplos citados, Icaza no solo emplea el paréntesis de un modo singular, acumulando en su interior una considerable sucesión de frases breves, sino que esa cierta acumulación es gozosa, proliferante y está relacionada con el ritmo del relato. Así, mi intención en este texto ha sido ver en el paréntesis, antes que un elemento que para en seco el discurrir de la narración —como lo quería Corrales—, un punto-pliero.

gue, elástico que, al tiempo en que marca un relieve en el texto y mantiene en suspensión la narración, abraza, envuelve en su interior breves descripciones.

Pues bien, constatar que muchos de esos paréntesis fueron incorporados en las diferentes versiones que Jorge Icaza hiciera de *Huasipungo* me invita ver en ese proceso de revisión de la novela un trabajo gozoso. En él, desde mi perspectiva, Icaza intenta convertir una novela hecha de cuadros sucesivos, hasta cierto punto escindidos, como lo era en gran parte la edición de 1934 de *Huasipungo*, en una novela atiborrada de yuxtaposiciones y simultaneidades, menos fragmentada y más envolvente, más amplia e inestable, más confusa y a la vez más fluida; en definitiva: una novela que, en su dación de forma, parece captar de manera más compleja y provechosa los efectos de aquel mecanismo maligno de explotación manejado por el gamonal, el cura, el militar y el extranjero, y que, en *Huasipungo*, captura y emborracha a los personajes, y los precipita a actuar vertiginosamente.

Así pues, me parece que ver el paréntesis icaciano como un punto-plegue permite ver en él un procedimiento coherente con un tipo de novela que parece discurrir con la fuerza y el vértigo del torbellino.

Leer de esta manera el paréntesis, como un logro de la corrección y como un procedimiento de inclusiones me permite, además, visibilizar la presencia de un autor que corrigió su obra varias veces a lo largo de los años, y que no se resignó con habitar su obra al margen. Mi impresión, en ese sentido, es que Icaza no puede dejar de *reaccionar* gozosamente en la corrección de su propia escritura, y genera pliegues a través de los cuales envuelve *lo traído* —aquellas pequeñísimas inclusiones que se incorporan en la versión final de la novela—: adjetivos ocurrentes, olores, deseos, caracterizaciones grotescas, comentarios irónicos, breves y aun así bastante elaborados que no coinciden estrictamente con la funcionalidad o una caracterización en código realista. Así pues, si bien hay un exceso, un gozo en la extraña —incluso: forzada— adjetivación que demora un segundo el ojo del lector en la frase curiosa, antes de dejarlo continuar, esta emergería del particular flujo que Icaza logra imprimirle al relato en la revisión final.

En cualquier caso, el Icaza-revisor al que propongo entrever desde el paréntesis en la edición definitiva de *Huasipungo* también ha cambiado con relación al que fuera en 1934, año de la publicación de la novela, y, más que emitir “juicios o explicaciones que hacían referencia al fin inminente de la ‘burguesía’ serrana” (Fernández 1994, 51), goza en la adjetivación de situa-

ciones, en la deshumanización de ciertos personajes, como un escritor que juega más bien a ser algo guasón o perverso.

Por otro lado, esta imagen también se opone a la más prototípica del corrector *serio*, contenido, que resta, corta o quita volumen, y de la imagen que él se encargó de asignarse a sí mismo cuando señaló que había revisado *Huasipungo*, escuchando “el clamor de quienes pedían mayor efectividad emocional en el argumento” (Dulsey 1970, 242).¹²

Pues bien, al contrario de todo esto, lo dicho en este recorrido invita a tener una imagen de un Icaza que prefiere corregir con una sonrisa guasona estirándole las mejillas. En ese sentido, mi propuesta es ver a ese Icaza-revisor en cercanía con la figura del Pregonero, personaje algo irónico y maledicente que, sin embargo, en *Flagelo*, tiene el rol de denunciar a los responsables de la explotación al indígena. Me quedo, pues, con la imagen de ese Icaza gozoso, tenaz, rencoroso, intransigente, que se regodea en la caracterización esperpéntica de ciertos personajes y en el fraseo burlón, ácido, insistente. *

Lista de referencias

- Adoum, Jorgenrique. 2005. “La gran literatura del 30”. En *Obras (in)completas. Ensayo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Álvarez, Natalia. 2002. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.
- 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, Sede Ecuador / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional.
- . 2012. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Cobo, María del Pilar. 2018. “Las variantes de Huasipungo y las razones de Jorge Icaza”. *Pie de página 1* (II semestre): 38-57.
- Corrales Pascual, Manuel. 1974. *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*. Quito: Centro de Publicaciones de Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Deleuze, Gilles. 2009. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Dulsey, Bernard. 1970. “Icaza sobre Icaza”. *The Modern Language Journal* 54 (4): 233-45.

12. En esa misma entrevista que Icaza da a Dulsey, Icaza dice que, para dar mayor efectividad emocional al argumento de su novela “sólo era necesario ampliar ciertas escenas, dar mayor claridad a ciertos párrafos, y suprimir una que otra frase de factura barroca” (1970, 242).

- Fernández, María del Carmen. 1993. "Estudio introductorio". En *En la Ciudad he perdido una novela*. Quito: Libresa.
- Fernández, Teodosio. 1994. "Introducción". En *Huasipungo*. Madrid: Cátedra.
- . 2010. "Jorge Icaza en el contexto de la vanguardia". *Guaraguao* (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador), 33: 68-82.
- Hamon, Philippe. 1996. "La descripción". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, editado por Enric Sullà, 137-40. Barcelona: Crítica.
- Icaza, Jorge. 1934. *Huasipungo*. Quito: Imprenta Nacional.
- . 1936. *Flagelo*. Quito: Imprenta Nacional.
- . 2007. *Huasipungo*. Quito: Libresa.
- Larson, Ross. 1970. "La Evolución Textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza". *Revista Iberoamericana* XXXI (60): 209-22.
- Moreano, Alejandro. 2014. "La Generación de los 30: literatura, ensayo, historia. La novela social en Ecuador". En *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de cultura*, tomo II, editado por Alicia Ortega Caicedo, 149-210. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Nina, Fernando. 2011. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Ortega, Alicia. 2017. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX. Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Pimentel, Luz Aurora. 2001. *El espacio en la ficción / Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Robles, Humberto E. 2010. "Paradigmas ecuatorianos (1920-1930): discordias, teorías, función de la literatura y práctica narrativa". *Guaraguao*, 33: 17-30.
- Sánchez, Luis Alberto. 1968. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Madrid: Gredos.
- Vallejo, Fernando. 1983. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.