

José Domínguez  
Ávila

*Un grito épico  
identitario en la  
literatura  
latinoamericana:  
¡Ñucanchic  
Huasipungo!*

«Lo que quede de aldea en América ha de despertar».

JOSÉ MARTÍ.  
*Nuestra América.*

«Es un libro magnífico, maravilloso, fuerte, dramático, repulsivo, atroz. En él la ironía es fuetazo. El vómito y la mierda son las palabras de denuncia. Usted, si la expresión no es demasiado bárbara, es el poeta dramático del asco. Se siente rabia y compasión, compasión y rabia por sus indios».

PABLO DE LA TORRIENTE BRAU.  
Carta a Jorge Icaza (6 de agosto de 1935)

**L**a novela *Huasipungo* del escritor ecuatoriano Jorge Icaza editada en 1934 ha sido la novela más abatida en la literatura latinoamericana, según se manifiesta en la crítica. El grotesco en ella, reconocido en el enunciado de Pablo de la Torriente Brau colocado como epígrafe, es el punto focal del rechazo al discurso narrativo de esta novela. Una cala en la profundidad de su texto que nos lleve a lo verosímil y posible de sus imágenes nos adentra en un discurso narrativo ficcional poseído de agudeza crítica ante el contexto nacional ecuatoriano de la segunda década del siglo XX. En ese contexto el indígena es animalizado por sectores como el terrateniente, el clero e instancias del poder político sin que falte la imagen de la injerencia estadounidense. Este es el referente de esta novela en la

que el grotesco, más que simple cuestión estilística, deviene discurso, o sea un procedimiento artístico para exteriorizar la condena a la expropiación de su identidad de que es objeto el indígena ecuatoriano. Integradamente a lo anterior, el grotesco en esta novela es testimonio de la deformación a que ha sido conducido el indígena ecuatoriano a partir de la conquista.

Lo sintetizado anteriormente requiere para su comprensión de precisiones en cuanto al escritor y su contexto nacional ecuatoriano y, en especial, de la relación de esta novela con la literatura latinoamericana de la década de los treinta del siglo xx.

Es una novela que, como se ha hecho notar por la crítica, forma parte de una tendencia de la narrativa latinoamericana que tiene sus orígenes en el siglo xix. Se trata del indigenismo, que ya en la tercera década del siglo xx se va despojando de sus componentes románticos, para formar parte de una novelística continental que penetra en problemas sociales rurales. Esto es algo que la relaciona con la novela criollista. Referir lo que es conocimiento general correspondiente a la tercera y cuarta décadas del siglo xx internacionalmente es necesidad a la hora de comprender el rol jugado por Icaza en su creación narrativa. Son dos décadas a nivel internacional caracterizadas por las polaridades antagónicas: por un lado, el capitalismo que ha llegado a su fase imperialista y fascista; por el otro, el socialismo ha nacido en Rusia. Filosóficamente el marxismo en su orientación racionalista dialéctica es contradictorio con las tendencias irracionales de la etapa. La satisfacción de necesidades económicas, sociales y políticas de las naciones latinoamericanas son contrarrestadas por la injerencia imperialista norteamericana. La descendencia indígena del continente latinoamericano, después del encontronazo de la conquista, sigue un camino enajenante. De una u otra forma, Icaza representa en su novela *Huasipungo* contradicciones nacionales ecuatorianas que tienen que ver con este entramado de contradicciones internacionales.

En su libro *14 Novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Antonio Sacoto<sup>1</sup> pone de manifiesto algunas especificidades histórico-culturales del Ecuador, que es oportuno sintetizar. Refiere el intelectual ecuatoriano el hecho de la prosperidad económica

<sup>1</sup> Antonio Sacoto: *Novelas claves de la literatura ecuatoriana*. Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, Cuenca, 1992.

en 1922. Era entonces Ecuador uno de los países de mayor producción de cacao, aunque en un plazo de dos años bajó significativamente su precio. El dólar ascendió de 2,25 sucres a 5 sucres. En el propio año 1922 fue reprimido brutalmente el pueblo, en Guayaquil. Se produjeron los asesinatos a mansalva de obreros y artesanos que reclamaban derechos laborales. También en 1923 se produce la represión brutal ante el levantamiento de campesinos. De 1920 a 1940 fue una etapa de caos político. Hubo alrededor de 20 mandatarios.

Con respecto a la segunda década del siglo xx, contexto argumental de la novela *Huasipungo*, Sacoto expone sobre el indio lo que es medular representación de la novela de Icaza: «Era insolente si se permitía hablar claro. Atrevido si se permitía razonar. Peligroso si era diligente. Tal era la triste y macabra realidad del indio ecuatoriano en los años 10» (p. 101). Esto formó parte del contexto de la niñez y adolescencia del autor de *Huasipungo*, Jorge Icaza (1906-1978). Este escritor ecuatoriano, como los de su generación en Ecuador, se formó en este contexto que hemos reseñado en páginas anteriores. En una entrevista que le hizo Emmanuel Carballo<sup>2</sup> Icaza reconoció fuentes de su formación intelectual en Freud, en los libros sobre materialismo dialéctico, en *El Capital* de Marx, en Lenin, en las Matemáticas. Según él, estaban al día hasta donde era posible.

En lo tocante a la labor cultural, fue un apasionado por el teatro. Cuando tenía tres años, muere su padre. Fue llevado a la Hacienda Chimborazo, en la provincia del mismo nombre que era propiedad de su tío materno, Enrique Coronel. Así entró en contacto con la realidad social ecuatoriana que marcó toda su obra. Su novela *Huasipungo* tiene como fuente de sus imágenes indígenas esta realidad. La cercanía con los indígenas lo hizo muy sensible a esas condiciones de sometimiento y pobreza.

Icaza se convirtió en actor, lo cual le dio oportunidad de recorrer su país y ahondar en el conocimiento de la situación infrahumana del indio. Tres años después del golpe militar del 9 de julio de 1925 estrena su primera pieza dramática, *El intruso*, comedia en tres actos. Durante el convulsionado período entre el golpe militar de 1925 y la revolución del 28 de mayo de 1944,

<sup>2</sup> Emmanuel Carballo: «Entrevista. Jorge Icaza», *Casa de las Américas* (165): 102-112, 1987.

Icaza escribió la mayor parte de su obra literaria. En 1944 formó parte del grupo de fundadores de la Casa de la Cultura Ecuato-riana y luego fue enviado a Buenos Aires como agregado cultural; allí permaneció hasta 1953. Al regresar a su país, fue nombrado director de la Biblioteca Nacional de Quito.

Fue uno de los escritores de la «generación del 30» en Ecuador, caracterizados por su temática social que tuvo como sujeto protagónico al indígena, representado en sus condiciones humanas enajenadas por la cruel explotación a que eran sometidos por las estructuras de poder. A esta generación pertenecieron los narradores conocidos como «los cinco de Guayaquil»: Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Alfredo Pareja Diezcanseco. En una u otra dirección temática e ideológica recrearon artísticamente lo que Antonio Sacoto en su libro ya citado sintetiza en cuanto al estado social del indígena: «En los años 30 el indio es un tronco desraizado en el inmenso desierto de la historia: totalmente arrancado de su ancestro incaico; rota su economía de tipo comunal y sustituida por el sistema feudal traído de Europa, incorporado a la fe católica que no la comprende, diezmado en los repartimientos, esclavizado en las mitas y sobre todo, despersonalizado. Este residuo de la colonia, arrastrado en gran parte hasta nuestros días, pero principalmente en los años 30, es el lienzo narrativo de Icaza» (pp. 103-104).

En síntesis, se produce en la cuarta década del siglo xx en Ecuador una literatura acorde con el resto de América Latina en la que desde la tercera década el contexto rural es tema central de los textos narrativos. Coinciden en este sentido el criollismo y el indigenismo. En el caso del indigenismo, estuvo presente «la idea de que los indios, como representantes de la nacionalidad oprimida y explotada son el mayor protagonista de la revolución».<sup>3</sup> Lo expuesto hasta aquí apunta a la cualidad épica del indigenismo narrativo latinoamericano. Lo épico, en fin, en su acepción amplia relaciona lo contradictorio, la imagen de lo colectivo social, por tanto la imagen social del hombre en circunstancias históricas específicas. Esto es el entramado narrativo de la novela *Huasipungo*. En un artículo de Internet puede leerse:

<sup>3</sup> Adalberto Dessau: «Icaza y Arguedas, exploradores del laberinto de Los Andes», en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, pp. 227-234, Casa de las Américas, La Habana, 1976.

«La novela de Icaza reúne características importantes de un poema épico. El héroe es la masa anónima de los indios. A nuestro autor no le interesa la caracterización de los individuos, sino los hechos pavorosos que acontecen a la colectividad. Roa Bastos destaca el carácter épico inherente a la narrativa indigenista: «la novela — instrumento por excelencia del espíritu de análisis burgués, de los mundos interiores del individuo — tuvo que llenar inicialmente en América Latina las funciones propias de la epopeya en el mundo antiguo de la sociedad feudal, narrando las peripecias de la vida colectiva con un acento más cercano a las sagas y a los cantares de gesta que a los modos altamente diferenciados y subjetivizados de la novela».<sup>4</sup>

La revelación del carácter épico de *Huasipungo* requiere de la mirada analítica a sus personajes, apreciados en sus relaciones sociales. Desde su inicio, el tema del despojo de la identidad indígena por diferentes sectores minoritarios e inhumanos, sale a relucir. En esta novela el gamonal (hacendado); el cura; el norteamericano, jefe de la explotación de la madera; el «gringo» que ha olido petróleo y el teniente político forman un haz que deshumaniza al indígena. De la masa indígena llegan a individualizarse dos personajes fundamentalmente: Andrés Chiliquinga y su mujer la Cunshi. La apertura del argumento es la imagen del gamonal Julio Pereira que despiadadamente propone a su sobrino Alfonso, el que este dirija la construcción de un camino para lo cual es necesario también el drenaje de un pantano de dos kilómetros. Esto permite la comunicación con parajes rurales para así lograr la explotación de la madera: «Es necesario sacrificar sentimentalismos. Crear voluntad de trabajo para poder vencer todas las dificultades por duras que ellas parezcan. ¿Qué nos importan a nosotros esos indios? ¡Primero estamos nosotros!»<sup>5</sup> Un despiadado tratamiento al indígena se exterioriza en el anterior parlamento. El indígena es concebido de manera animalizada. El egoísmo del hacendado es la apertura de esta

<sup>4</sup> Oralidad y transculturación de Jorge Icaza en [http://homepage.mac.com/jefftenant/wefla/WEFLA%2004/tematicas/T7/T7\\_T08.pdf](http://homepage.mac.com/jefftenant/wefla/WEFLA%2004/tematicas/T7/T7_T08.pdf). (Encontrado el 30-4-2011), pp. 7-8.

<sup>5</sup> Jorge Icaza: *Huasipungo*, p. 5, Casa de las Américas, La Habana, 1966. (Al continuar citando el texto, solamente se colocará entre paréntesis, después de la cita el número de la página).

novela. Esto mismo es lo que se manifiesta en el diálogo entre el ingeniero, Mr. Chapy y Julio Pereira:

«La peor parte han sufrido los indios. Si un chagra de éstos llega a morirse estábamos fregados. Al fin y al cabo indios no más han sido –comenta el cura.

–Sí, pero la gente se encuentra cansada. Van perdiendo el brío –afirma el ingeniero.

–Ya se verá la mejor forma de solucionar –termina el terrateniente.

–Tenemos que empezar el trabajo más duro: el drenaje del pantano. Son más de dos kilómetros.

Como el terrateniente sintiera que todo el porvenir se le iba de las manos, rogó al espíritu del buen tío Julio que le ayude en estos trances. Y pensando en el fantástico oro de los gringos exclamó:

–¡No puede ser! Qué dirían –iba a decir Mr. Chapy y Julio Pereira, pero dorando la píldora concluyó:

–La sociedad... La Patria... La historia... Nuestra moral cristiana» (p. 61).

El cierre de este diálogo es la estampa de la ironía que encubre la mentira y egoísmo de estos sectores que aniquilan al indígena. La moral cristiana es la moral del despojo inhumano. Es esto lo que se narra en el siguiente enunciado: «Anocheía en la montaña cuando los indios después de haber trabajado bajo una garúa tenaz varias horas –no se sabe cuántas, porque el sol no sale a marcar el tiempo en el único reloj del aborigen, la sombra– llegaban desfallecidos y chorreando agua por las esquinas de los ponchos al galpón donde pasaban la noche» (pp. 26-27). El indígena, en su condición infrahumana, actúa de modo automático. Integralmente se le despoja de su identidad humana, social y psicológica. Esto se manifiesta también en lo referente al sexo. El terrateniente Alfonso Pereira, que ha salido con su familia de la capital para ocultar el embarazo de su hija, viola a la Cunshi. La indígena ha sido obligada a dejar a su propio hijo para amamantar al nieto del terrateniente: «Al levantarse don Alfonso, dejando a la hembra dolorida en las caderas, refunfuñó: –¡Oh! ¡Qué asco! Son unas bestias, no le hacen gozar a uno como es debido. Se quedan inmóviles como si fueran vacas muertas. Está visto, es una raza inferior» (p. 38).

Esta es otra de las facetas refutadas por Icaza, el etnicismo practicado por los que ostentan poder, que tiene como objeto discriminatorio a la mujer. La posesión de la Cunshi por el terrateniente Alfonso es una de las muchas escenas grotescas en sus funciones gnoseológica e ideológica.

Antes de dar continuidad al análisis de este texto novelístico, se impone la reflexión sobre el grotesco, que está poseído de específicas funciones en esta narrativa ecuatoriana. Como toda cuestión relativa al texto literario, el grotesco forma parte de la historia literaria. Diferentes connotaciones ha tenido en el paso de períodos y tendencias en la literatura. Teorizaciones sobre este concepto existen. Entre otras se cuenta con el ya clásico libro de Kayser.<sup>6</sup> Sin entrar en análisis sobre cuestiones correspondientes a la historia del concepto, digamos que el grotesco en su acepción amplia es «deformación» mediante diferentes recursos estilísticos como la animalización, la caricatura, la mueca, la teatralería y otros. Ha sido relacionado con lo siniestro y angustioso, lo que lo remite al fantástico. A la vez, en determinadas tendencias literarias, se relaciona con el absurdo. En su tesis doctoral, «Elementos de lo grotesco en algunas de las narraciones de Francisco Ayala»,<sup>7</sup> Jorge Zamora relaciona y reseña una serie de connotaciones afines al grotesco, a partir de las propuestas del profesor Philip Thomson: lo inarmónico, lo cómico-terrible, lo extravagante y exagerado, lo anormal, lo absurdo, lo raro o extraño, lo macabro, lo caricaturesco, lo satírico-paródico, lo irónico, lo cómico. Excluyendo el propósito del análisis del grotesco en la novela de Icaza atendiendo a estas connotaciones tal y como son expuestas por Jorge Zamora, sí es justo reconocer que componentes como lo inarmónico, lo terrible, lo extravagante y exagerado, lo caricaturesco y lo irónico hacen acto de presencia en el discurso narrativo de Icaza.

En la literatura española el grotesco tiene manifestaciones medulares en el barroco, sobre todo en el barroco conceptista de Quevedo. En el siglo xx, en el período de las vanguardias artísticas, Valle-Inclán hizo del grotesco un método de creación

<sup>6</sup> Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova S. A., Buenos Aires, 1964.

<sup>7</sup> Jorge Zamora: «Elementos de lo grotesco en algunas narraciones de Francisco Ayala» en: <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-09262008-31295014859150/unrestricted/31295014859150.pdf>. (Encontrado el 3-6-2011).



que denominó esperpento, cuyo modelo fue la pintura de Goya. En Valle-Inclán el grotesco tuvo funciones eminentemente gnoseológicas e ideológicas. En período posterior, en los años cuarenta y cincuenta, en el primer período del franquismo, el grotesco continuó la línea crítica valleinclanesca. En relación con el contexto falangista evidenció la violencia. Esto es lo que los teóricos de la literatura española denominan «tremendismo». Por último, valga reconocer que el grotesco se manifiesta también en la comicidad, como sucede, por ejemplo, en Quevedo. Incluso puede formar parte de la caracterización trágica.

De grotescas tremendistas pueden ser denominadas las imágenes artísticas indígenas de la novela que analizamos. El grotesco en esta novela no se sustenta en posiciones escépticas o existencialistas. El grotesco de Icaza es revelador de la realidad grotesca ecuatoriana en cuanto al estado infrahumano del indígena que ya hemos apuntado en líneas anteriores. Icaza no deformó la realidad ecuatoriana. Representó críticamente su deformación desde el punto de vista de su identificación con el indígena, sujeto colectivo protagónico en esta novela.

El grotesco de la siguiente imagen indígena familiar muestra la prostitución como consecuencia social de las actitudes deshumanizantes de las instancias de poder que se confabulan para la obtención de ganancias materiales en detrimento de la identidad indígena. El diálogo entre Melchor y una de sus hijas ilustra lo dicho:

— «No sois más que una puta, carajo.

Masca lo amargo de la verdad la hija y reaccionando contesta:

— Y usted ca... No pasa de ser un borracho. Un carajo que viene a comerse el pan de los guaguas sin traer nada. Maricón.

— ¡Carajo! — exclama el chagra queriendo abofetear a la Dolores. Pero es un carajo seco, cortado por la indiferencia de todos los miembros de la familia, donde lee la aseveración que la hija prostituta acaba de lanzarle. Nadie protestaba. Nadie decía nada. El Melchor, corrido de vergüenza, se fue a sentar en la puerta de la vivienda pensando en aquello que él ya lo tenía pensado.

— Elé, par' esto hemos hecho el carretero.

Le vino a la memoria las palabras del cura: "Por cada metro que avancen los trabajos taita Dios sonreirá".

Ahora que ya está terminado el camino, ahora debe el buen Dios estar sonriendo a carcajadas» (p. 87).



La imagen tremendista se apoya en el léxico, formado por términos como «maricón», «puta» y «carajo» en el enfrentamiento violento entre padre e hija. Nada tan ajeno a posiciones deterministas positivistas en la anterior escena. La imagen social referida del indígena condena su enajenación, consecuencia de las maquinaciones entre el terrateniente, el yanqui y el cura que toman al indio como bestia.

Una imagen grotesca de esta novela en que lo cómico-terrible en función condenatoria se expresa es la de los niños indígenas: «Los que han llegado a la edad de sentarse, juegan aplastando sus excrementos con las manos, como si se tratara del mejor juguete. ¡Es muy divertido verles hacer una masa de mierda, orines y tierra, para darle forma cubista en el molde de la mano! Hay constantes revuelos de lágrimas por quitarse los entretenedores» (p. 21). Al respecto la rabia y compasión referidas por Pablo de la Torriente es reacción del lector ante tal acto infrahumano expresado por los recursos del grotesco en su relación con la comicidad, aludiendo irónicamente al cubismo vanguardista.

Una lectura profunda de *Huasipungo* permite comprobar que el indio en ella no está configurado como barbarie. Es un sujeto social arrastrado a la deshumanización por el poder económico, político y clerical. La actitud asumida por Icaza se corresponde con la idea martiana: «No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza».<sup>8</sup> En otro momento de su ensayo Martí enuncia: «No hay odio de razas porque no hay razas». (p. 38) Esta es una de las connotaciones ideológicas de esta novela ecuatoriana. En su libro *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* Fernando Aínza razona: «Se puede decir sin exagerar que gran parte de la identidad cultural de Iberoamérica se ha definido gracias a su narrativa... Nada mejor que la ficción para explicar la realidad. Lo real y lo imaginario han formado una indisoluble pareja en la historia del continente, y aunque “la imagen” ha precedido siempre a la “posibilidad”, al decir de José Lezama Lima, es evidente que ambas conforman la especificidad de su identidad cultural».<sup>9</sup>

<sup>8</sup> José Martí: «Nuestra América», *Obras Completas*, t. 6, p. 32, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1975.

<sup>9</sup> Fernando Aínza: *Identidad cultural iberoamericana en su narrativa*, p. 23, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

Una sustancial peculiaridad de *Huasipungo* es la imagen identitaria del indígena que, como se expondrá en líneas posteriores, sobrepasa en el final del argumento la condición animalesca a que era sometido.

Entre los recursos narrativos con los que Icaza opera en su novela está la ironía, relacionada con el grotesco, como se ha apreciado. Este recurso de la comicidad, que pone al descubierto contradicciones del fenómeno en cuestión, es instrumentado en este texto de manera paralelística. En el segmento de la novela que se cita a continuación aparece por un lado la imagen del terrateniente don Alfonso, situado como «héroe». Por otro lado los indios que «no estuvieron presentables, no estuvieron bien peinaditos y lavados la cara, no estuvieron acicalados para salir al escenario de la fama». Doble moral y crueldad por parte del terrateniente, en tanto que lo angustioso de la explotación indígena, emerge del empleo de la ironía y del paralelismo en esta imagen: «Para don Alfonso las mayores satisfacciones y los más grandes disgustos han sido proporcionados por la mano de la publicidad. No pensó jamás que sus desvelos por dar feliz coronación a la obra que acababa de realizar tengan eco definitivo en la circulación concéntrica de una forma gloriosa. La publicidad le traía columnas bien apretadas de elogios. Los diarios de toda la República engalanaban sus primeras páginas con fotografías de la heroica hazaña, en todas ellas se destacaban en primer plano las figuras del terrateniente, del cura, del Jacinto, del tuerto Rodríguez, de los hermanos Ruata; también como nota de masa trabajadora se hacía constar, en segundo término, los habitantes de Tomachi. Sin duda los indios en los momentos de hacer fotografías no estuvieron presentables, no estuvieron bien peinaditos y lavados la cara, no estuvieron acicalados para salir al escenario de la fama, cuando era imposible distinguirles por ningún rincón –ni en las fotos ni en los artículos con títulos como éste: “Páginas para la Historia”, se podía encontrar un indio.

Los que buscaban la salvación de la patria en la erudición de las bibliotecas, exclamaron:

– El provenir nacional, en cuanto significa un método seguro de acrecentar riquezas hasta ahora inexploradas en las selvas de Oriente, ha dado un paso definitivo en el Progreso» (pp. 74-75).

Jorge Icaza crea un texto novelístico, que asumiendo lo épico, asume la configuración de las contradicciones mediante las imágenes personajes en su contexto. En uno de los segmentos de su relato, el narrador adopta el punto de vista interno asumiendo la voz popular indígena, en forma de alegato:

«¿Dónde está el martillo que haga añicos el dique? ¡No queremos más! En nuestras entrañas hay fuerzas de odio de esclavos, nosotros llevamos la tierra fecunda en nuestras entrañas mezcladas con nuestra sangre.

— ¡Hombres de la ciudad, venid, carajos! ¿Dónde están las voces que llaman? ¿Dónde?

Toda la loma con sus cien huasipungos jadeaba en medio del valle como si hubiera tomado vida en la hiperestesia de la espera» (p. 36).

Profundizando en la reflexión sobre la naturaleza épica identitaria de esta novela se requiere de la observación del cambio del personaje indígena Andrés Chilibingua. El final de la novela lo muestra tornándose el rebelde impulsado por la masa indígena.

Las cien familias se precipitan montando el potro de su odio. Asoman al huasipungo del Andrés con la furia colgando de la jeta. El Chilibingua sintió tan hondo la actitud desesperada de la muchedumbre que se congregaba a su alrededor, con la piel erizada de picas, hachas, barras, puños, que cayó en un momento de desorientación. Crispó la mano sobre el cuerno lleno de alaridos rebeldes y, pensando en no defraudar la sed bélica de la indiada, inventó la palabra que les sirva de bandera. Saltó de la tapia gritando:

— ¡Ñucanchic huasipungo! (pp. 136-137).

Este grito, enunciado en un sintagma nominal en lengua quechua, es el acto de habla de la disposición a la rebeldía. Lo épico adquiere la connotación de la defensa del sujeto indígena, animalizado por los sectores de poder en la república. En el artículo de Internet referido se razona: «El grito ¡Ñucanchic huasipungo! (nuestro huasipungo) es un eco de insurrecciones pasadas, de 10 rebeliones como la de Tupac Amaru, el héroe histórico convertido en líder mítico, en el Inca resucitado. Lienhard explica que en la tradición quechua abundan cantos de triunfo, poemas y mitos de contenido mesiánico. Aquí estamos ante un mesianismo que se dirige hacia atrás, hacia un pasado mítico. El grito

ancestral ñucanchic remite a los antiguos cantos de triunfo. Al fin y al cabo los indios de Icaza no aspiran a participar en la cultura “nacional” para mejorar su condición de vida. Reclaman sus derechos ancestrales, apartándose del camino de la transculturación» (pp. 9-10).

El grito ancestral indígena cobra actualidad política en este texto, instando a la rebelión contra las instancias de poder en la república latinoamericana. Esta es una de las razones de la vigencia de *Huasipungo*, novela en que grotesco, épica y lírica se articulan. Por ello escribió Pablo de la Torriente Brau en su carta a Icaza: «Porque su libro es grande y perdurará, precisamente porque tiene alientos épicos... La literatura hispanoamericana como todas las literaturas del mundo, está yendo a lo épico, para poder comenzar su vida independiente. Nada que no sea épico alcanzará vida larga entre nosotros, porque nuestro continente es esencialmente épico. Lo fue su existencia precolombina; lo fue el descubrimiento, la conquista, la esclavitud, su siglo de guerras por la independencia de España y lo es ahora, esta batalla sin cuartel, larga y angustiosa contra el imperialismo. Con sangre y barbarie no se puede hacer lírica, a menos que, como en “La Vorágine”, ese lirismo no olvide el escenario bravío y salvaje de la realidad» (p. 126).

En lo tocante al lirismo de esta novela épica y grotesca, basta a la misma con una imagen que sitúa al indígena en su condición humana:

- Ay Cunshi, sha.
- Ay bunita, sha.
- Quien ha di cuidado pes puerquitus.
- Pur qué ti vais sin shivar cuicito.
- Ay Cunshi sha.
- Solitu diciendo, un?
- Quién ha de sembrar, pes, en huasipungo
- Quien ha de cuidar, pes, al guagua
- Ay... ay... ay.
- Vamus cugir hierbita para cuy.
- Vamús cugir liñita in munti.
- Quien ha di ver pes si gashina está con güevo.
- Ay Cunshi sha.
- Ay bunita sha.
- Pur qué diciendo soliticu.

- Guagua tan shorando está.
- Ashcu tan shorando está.
- Monte tan oscuro, oscuro está.
- Ya un teniendo pes, ni maicito, ni mishoquito, ni zambito, ni nada... porque ya nu'as di simbrar vus.
- Cuandu hambre tan cun quien para shorar.
- Dunde quiera conseguir para dar pustura nueva.
- Ay Cunshi sha. – Ay buñitiquita sha. – Utrus años qui vengán tan guañocta himus de comer.
- Este año ga, taita Diositu castigando. Muriendo di hambre estabas, pero cashado, cashado.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay buñitiquita, sha.

Es el «planto» de Andrés citado en extenso, que llora la muerte de su mujer a causa de la ingestión de una carne putrefacta. Al grotesco le sucede el lirismo. El planto, como manifestación lírica forma parte de la tradición literaria española. Una síntesis del mismo está en las inmortales *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre. Mirta Aguirre, desde su aguda ironía dejó escrito: «Los muertos tienen que ser llorados. Y si son poderosos, mucho más».<sup>10</sup> El planto del personaje indígena, contrariamente a la retórica del poderoso, es la enunciación trágica del indígena que siente la soledad en condiciones económicas y sociales que lo aniquilan. La belleza lírica de este planto es sostenida también por léxico, sintaxis y morfología. Como se aprecia, en el empleo del castellano por Andrés Chilibinga participan las transformaciones que parten de la lengua quechua. Al respecto en el artículo de Internet que venimos citando se expone: «También en Huasipungo los indios se expresan en una lengua transculturada aunque la fusión lingüística no es llevada a los mismos extremos como en la novelística arguediana. Con este lenguaje mixto autores como Icaza y Arguedas intentan dar una voz propia al indio... Para el lector inexperto es imposible saber si el idioma mixto que usa Icaza es una recreación fiel de la situación lingüística de la sierra ecuatoriana, o si se trata más bien de un discurso de etnoficción. Puede que la lengua de los indios en la obra de Icaza no sea auténtica, pero en su esencia refleja el

<sup>10</sup> Mirta Aguirre: *La lírica castellana hasta los siglos de oro*, t. I, p. 351, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

fenómeno de la transculturación lingüística tan característico de las sociedades latinoamericanas» (pp. 3-4).

Sin que sea tema ni propósito de este artículo, el estudio del fenómeno lingüístico de las relaciones entre la lengua quechua representada en esta novela de Icaza y el español, sí es posible resaltar el hecho de que estas relaciones en esta novela, denominadas como «transculturación» en el artículo que venimos citando, corresponden a las relaciones entre oralidad y escritura<sup>11</sup> y que en esta orientación cultural pertenecen a lo que se denomina intertextualidad.

En relación con el lenguaje, Antonio Sacoto, al referir los años 30 en Ecuador expresa: «Es entonces que en estos años 30 se lanza *Huasipungo* como piedra en ventana de convento» (p. 104). Enfatizando esa función transgresora del lenguaje de esta novela, Jorge Enrique Adoum, argumenta:

«Y esa parte de la realidad que Icaza escogió para su obra ¿no era precisamente una de aquellas en la que “todo estaba por nombrar”, “todo estaba por describir”? Al lenguaje de la violencia opuso la violencia del lenguaje: frío, seco y árido como el paisaje que inventa (el suyo es un paisaje estrictamente funcional), tosco y sin adornos, como los personajes que retrata, tenso como la situación. En 1934 *Huasipungo* resonó como un carajazo en una reunión de señoras con sombrero: lo insólito es que algunos críticos reaccionen como esas señoras, asustándose todavía por las “malas palabras” y sacando a relucir una noción de “estilo” que corresponde al siglo XIX, buscándole incluso “faltas de gramática”, “errores de sintaxis”».<sup>12</sup>

De interés actual tanto literario, como lingüístico y sociológico es esta novela indigenista ecuatoriana. Cuando hay en América Latina, como es el caso de Ecuador, gobiernos de izquierda que gestionan la legitimización de las culturas autóctonas, la novela indigenista tiene que ser estudiada en su representación del accionar entre sujetos que van formando parte de la historia de la cultura o culturas del continente.

<sup>11</sup> Al respecto consultar: Wulf Oesterreicher. «Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. El problema de lo hablado escrito en el siglo de oro». En Rafael Cano Aguilar: *Historia de la lengua española*, pp. 729-769, Ariel, Barcelona, 2002.

<sup>12</sup> Jorge Enrique Adoum: «Prólogo» en *Narradores ecuatorianos del 30*, p. LIII. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.