
El Güegüence o la esencia mestiza de Nicaragua

Hacia los años treinta, el artista nicaragüense Roberto de la Selva, radicado en México, escribía en un artículo sobre su país este párrafo interesante: «En Nicaragua —*Nicaragua* como pronunciarnos los nicaragüenses— el idioma náhuatl tuvo admirable desarrollo y se ha podido recoger un tesoro indicativo de lo que sería el desarrollo literario nicaragüense: *El Güegüence*, ballet hablado, en hispano-náhuatl, la pieza teatral más antigua del hemisferio y una de las más interesantes de la literatura del mundo»¹. En pocas palabras, de la Selva resumía el valor de esta obra que ha tenido en América y España alguna repercusión correspondiente a su carácter de producto cultural representativo.

I. Ubicación histórica-cultural

Por tanto, hay que ubicar *El Güegüence* dentro de la tradición indígena, de donde procede original y estructuralmente: como manifestación ramificada de la cultura náhuatl del México precolombino que, abarcando el área mesoamericana, se extendió hasta la zona del Pacífico de Nicaragua. Así lo consideran, en general, estudiosos de la talla del alemán Walter Krickeberg² y el mexicano Angel María Garibay.

¹ Utilizado de epígrafe en *El Güegüence*. Comedia-bailete de la época colonial. Texto de Emilio Alvarez Lejarza. Introducción, estudio y bibliografía de Jorge Eduardo Arellano. Managua, Ediciones Distribuidora Cultural, 1977, pág. 2.

² WALTER KRICKEBERG: *Etnología de América*. Versión española de Pedro Henrich. México, Fondo de Cultura Económica (1946), pág. 346: «... algunos restos de los dramas religiosos de los nicaraos se han conservado hasta el presente en el juego burlesco de los güegüence». En posterior edición de esa obra, y en *Las antiguas culturas mexicanas*, Krickeberg ha ampliado su nota sobre *El Güegüence* pluralizando siempre su título —debido a sus actores principales—, lo que se presta a confundirlo con una «Danza de los Viejos», que no tiene nada que ver con nuestra obra. He aquí la transcripción de nota, tomada de la segunda obra referida: «... en el siglo XVI era —alude a la melodiosa lengua nahuatl—, al lado del maya y del quechua (la lengua de los incas) una de las pocas lenguas literarias de América Antigua. Entre los muchos y valiosos documentos literarios aztecas se encuentran algunos himnos a los dioses, poemas épicos, obras históricas, proverbios y ejemplos de una retórica floreciente, pero desgraciadamente no se han conservado dramas, que deben haber existido antaño al igual que entre los otros dos pueblos de alta cultura. Un último resto de los juegos dramáticos, celebrados en épocas pasadas en ocasión de las fiestas sagradas de Tenochtitlan y de Cholula, se conservó hasta el siglo pasado entre los nicaraos, la tribu nahua más meridional; es una comedia llamada, debido a sus actores principales, los *Güegüences*, “La comedia de los viejitos” (*huebuentzin* en azteca). Los nicaraos eran una rama de los pipiles y dieron su nombre a Nicaragua; residían antaño en el Istmo entre el Océano Pacífico y el Mar de Nicaragua» (*Las antiguas culturas mexicanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pág. 39).

Este ha escrito, en una de sus obras mayores, refiriéndose al hallazgo de *El Güegüence* en el siglo XIX:

«Escrito en el náhuatl de aquella remota zona de la lengua, tiene interés lingüístico indudable, pero lo tiene también como elemento de cotejo en el aspecto literario. Es de grande antigüedad, desde luego, y guarda algunas semejanzas con el teatro que hemos examinado (...). En región tan distante, hallar un paralelo de lo nuestro es una ayuda más para rastrear la existencia de este género de producción literaria en náhuatl»³.

El renombrado nahualista limita *El Güegüence* a un desprendimiento colateral de la literatura náhuatl clásica, surgido dentro del *trauma de la conquista* entre 1520 y 1550, válido únicamente como elemento comparativo; prescinde, pues, del español en que se halla escrito la obra y sin el cual no se explica.

Más precisos han sido el gran dominicano Pedro Henríquez Ureña y el polígrafo Guillermo Díaz Plaja. Si el primero ha situado históricamente a nuestra pieza entre 1492 y 1600, afirmando su escritura hispano-náhuatl, como ejemplo de la creación de *una sociedad nueva* en Hispanoamérica⁴; el segundo la considera otro ejemplo curioso de *un teatro indo-hispano popular* y la ha incorporado a su *Antología mayor de la literatura hispanoamericana*⁵. Como se ve, ambos fijan el carácter mestizo de la lengua de *El Güegüence*, integrada por español bajo y náhuatl corrupto: una especie de *lingua franca* que se habló en Nicaragua durante una época específica de la colonia. Este fenómeno lo ha establecido y desarrollado el sabio norteamericano Daniel Garrison Brinton en el estudio de introducción a la *editio princeps* de la obra⁶.

II. Valor lingüístico

Por eso, su primer valor evidente es el lingüístico: como toda obra creadora, pertenece a un determinado proceso lingüístico; en concreto, al momento en que la castellanización se desarrollaba en una provincia hispánica, absorbida por la masa indígena y marcada por un sello peculiarmente mestizo, único. En efecto, no hay otra pieza en Hispanoamérica que, nacida del mestizaje lingüístico, se aproxime en calidades a la nuestra. Existe un drama quechua-castellano, *La conquista de los españoles*, recogido en los años cuarenta de este siglo por Eva Dargan⁷. Pero este vestigio,

³ ANGEL MARÍA GARIBAY: *Historia de la literatura náhuatl*. Segunda parte: el trauma de la conquista (1520-1550). Segunda edición. México, Editorial Porrúa, 1971, pág. 136, correspondiente al capítulo V: «El teatro catequístico».

⁴ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *Las corrientes literarias de Hispanoamérica*. (Tercera reimpresión). México, Fondo de Cultura Económica, 1969, págs. 60 y 223. (La ed. data de 1946.)

⁵ GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *Antología mayor de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Labor, 1969, págs. 1062-1064. Anteriormente, el dramaturgo guatemalteco residente en México, Carlos Solórzano, se había referido a ella entre los antecedentes de *El teatro latinoamericano en el siglo XX* (Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1961).

⁶ *The Güegüence; a comedy-ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*. Edited by Daniel G. Brinton. Philadelphia, 1883. (Brinton's Library of Aboriginal American Literature, III), pág. XVI-XIX.

⁷ *La conquista de los españoles*. Drama indígena bilingüe quecha-castellano. Texto suministrado por Eva Dargan. Introducción, notas y vocabularios de Clemente Hernando Balmori. Tucumán, Ministerio de Educación, 1955.

reducido a una sola traducción y edición, carece de la trascendencia literaria de *El Güegüence* y de su importancia en general.

En el aspecto lingüístico de esa importancia, se ha establecido que *El Güegüence* marca el punto medio, de equilibrio, en la evolución del habla nicaragüense. «Podría decirse —escribe el mayor estudioso del tema— que hasta *El Güegüence* se da una nahualización del castellano, que lo deforma y convierte en dialecto. A partir de *El Güegüence* se inicia un proceso de castellanización de ese dialecto que continúa hasta la fecha...»⁸. En el aspecto social, Alejandro Dávila Bolaños descubrió que constituye la primera pieza dramática de protesta en América⁹. Y en un aspecto que podría denominarse cultural, nuestra obra representa —nada menos— que la concreción de la identidad nacional de todo un pueblo¹⁰.

Insistamos en este aspecto lingüístico. Dávila Bolaños inicialmente y Mántica después demostraron que *El Güegüence* posee la riqueza expresiva de un polilenguaje o, al menos, de un bilenguaje de varias combinaciones. En este sentido, conviene señalar las conclusiones de ambos. El primero anota que en la obra se *hace uso comúnmente de sinónimos nabuas, homónimos nabuas-castellanos; de pronunciaciones nabuas de palabras castellanas y de los parónimos. Es un verdadero «coq à l'âne»*¹¹. Y el segundo sostiene que en la misma, dentro de sus parlamentos, funciona un náhuatl oculto: *Caso sin paralelo en América de un autor y una audiencia que juegan con dos lenguas para disfrazar dobles sentidos mucho más complejos que los de cualquier Albur mexicano, o los símiles agudos del Esquiliche*¹². Hay en la obra —resumimos— un ingenioso manejo del español y del náhuatl que no excluye la objetivación literaria.

III. Dimensión folklórica

Porque el segundo valor de *El Güegüence*, y en un sentido, el primero, es el literario. Se trata de una obra de teatro y es, por consiguiente, literatura. Esta se manifiesta en obras. Y *El Güegüence* es una obra cerrada, autónoma, con protagonistas y antagonistas, con el elemento fundamental del teatro: una interacción problemática, un conflicto. Sin embargo, no es posible apreciar de inmediato este valor que permaneció subordinado a la dimensión folklórica de la obra y fue advertido por el nicaragüense Juan Eligio de la Rocha, quien obtuvo dos copias probablemente a mediados del siglo XIX porque vivió de 1815 a 1873¹³. Mas el rescate de su primer descubridor hubiera sido en vano si su segundo descubridor, el alemán Carl Herman

⁸ CARLOS MÁNTICA: «Origen y Desarrollo del Habla Nicaragüense», en *El habla nicaragüense*. San José, C. R., Educa, 1973, págs. 30-31.

⁹ En dos trabajos que citaremos oportunamente. De momento, indicaremos que ese descubrimiento lo realizó, después de arduas investigaciones lingüísticas, en la segunda mitad de los años sesenta.

¹⁰ También desarrollaremos este punto más adelante.

¹¹ ALEJANDRO DÁVILA BOLAÑOS: «Introducción dialéctica», en *El Güegüence o Macho Ratón...* (Estelí, Tip. Géminis, 1974), pág. 54.

¹² CARLOS MÁNTICA: «Origen y Desarrollo del Habla Nicaragüense», estudio cit., pág. 29.

¹³ JORGE EDUARDO ARELLANO: *Juan Eligio de la Rocha, primer lingüista de Nicaragua*. Managua, s: i., 1978 (fundadores de la Filología Nicaragüense, 1.)

Berendt, no hubiera transcrito en Masaya una versión fusionada de ambas copias un año después de la muerte de su antecesor, cuyos papeles habían quedado en poder de su hermano Jesús de la Rocha. Al hacer esta transcripción, Berendt lo valoraba como objeto de estudio americanista, salvándolo del subdesarrollo mental de casi todos sus coetáneos nicaragüenses, incapaces de comprender el valor del folklore ^{13a}. Y precisamente la conciencia que de esa realidad tenía su suegro, y heredero intelectual, Daniel Garrison Brinton, permitió que nuestra obra adquiriese vida bibliográfica y no sólo eso: al publicar el manuscrito de Berendt con una traducción al inglés, un acucioso estudio, notas y vocabulario en náhuatl y español, Brinton captaba la esencia de *El Güegüence* y reconocía su dimensión folklórica.

Esta la fundamenta el hecho de que *El Güegüence* se representaba en el siglo pasado, y aún en el presente, circunscrito a la llamada región de los *pueblos*, es decir, en los actuales departamentos de Granada, Masaya y Carazo. Por eso, Rubén Darío, quien pasó su infancia y adolescencia en León y Managua, no recordaba haberla presenciado ¹⁴. En uno de esos pueblos, no sabemos exactamente cuál, De la Rocha localizó las dos copias que transcribiría Berendt, el año 1874, en Masaya. Allí, en la fiesta de San Jerónimo, se representaba *El Güegüence*, aunque sus parlamentos en náhuatl eran ininteligibles debido a la consolidación del español en la zona del Pacífico operada desde mediados de siglo.

^{13a} Entre ellos, el escritor Enrique Guzmán, quien tuvo una polémica en Costa Rica con el primer español que valoró *El Güegüence*: el canario Juan Fernández Ferraz. Este escribió en uno de sus artículos: «El náhuatl ha sido estudiado y se estudia hoy con mucho interés, como cualquier sabio idioma de Oriente u Occidente de Europa» y, tras aludir a seis de sus dialectos clasificados por Horcasitas Pimentel, agrega:

«En este último precisamente, mezclado con el español desde la conquista, conozco una (obra, J. E. A.), la que ha publicado con traducción inglesa el doctor Brinton, con el título de *El Güegüence o Macho Ratón* que comienza *Matateco Dio mispiales, señor Gobernador Tastuanes*» («Un escritor alaste», *El Diario del Comercio*, 8 de junio de 1892.)

A esto respondió Guzmán: «... he visto algo de eso, y no puedo dar noticias. Hará cosa de 25 años (en 1867, J. E. A.) tuve ocasión de presenciar la representación de una de las obras maestras de la literatura nahua, por cierto la misma que el doctor Ferraz nos cita y que Brinton tradujo al inglés: *El Güegüence o Macho Ratón*. Los actores no podían ser menos aparentes para el desempeño de esa obra maestra; eran indios de la ciudad de Masaya. Misericordia. Los recuerdos que de esa producción literaria conservo acaban de persuadirme de que sobre gustos no hay nada escrito, ni debe haberlo nunca, pues gentes hay que comen cebo y lo hallan deliciosísimo» («Ocho capítulos de palique», *El Diario del Comercio*, 15 de junio 1892). Pero Fernández Ferraz salió airoso sobre el punto en discusión al cerrarlo con estas palabras:

«Ya sé yo que si vamos a juzgar *El Güegüence* por nuestra estética corriente y moliente, aviados quedarían el autor desconocido del *Macho Ratón* y el bobo del doctor Daniel Brinton, que le dedicó nada menos que una de sus mejores obras sobre cosas de América.

Vaya usted a reírse del doctor Brinton.» («No sólo alaste, sino alúa», *El Diario del Comercio*, 16 de junio de 1892).

La polémica entera ha sido recogida por Franco Cerutti: *Guzmán en Costa Rica*. San José, C. R., 1980 y las transcripciones anteriores se hallan, respectivamente, en las págs. 228, 233-234 y 237.

¹⁴ RUBÉN DARÍO: «Folklore de la América Central. Bailes y representaciones populares de Nicaragua», en *La Biblioteca*, Buenos Aires, agosto, 1896, pág. 404.

También se representaba en Masatepe, donde el 29 de junio de 1867 fue copiada otra versión cuyo propietario era Ramón Zúñiga y pudo llegar a manos de Walter Lehmann, quien la transcribió el 13 de diciembre de 1908 en el Hotel Azcárate, de Masaya¹⁵. Por su lado, el futuro director del Instituto Etnológico del Museo Etnográfico de Berlín, encontró en Nandaime otro manuscrito con ligeras variantes del masatepino¹⁶. Tenemos, entonces, tres manuscritos conocidos: el de Berendt de 1874 y los dos de Lehmann a principios de este siglo; a ellos hay que añadir un cuarto descubierto en Catarina por el nicaragüense Emilio Alvarez Lejarza al final de los años treinta. Aunque fragmentario, ofrece variantes con el de Berendt y, al igual que los de Lehmann, se conserva inédito¹⁷.

Hemos visto que *El Güegüence* se representaba en Catarina, uno de los pueblos. Pues bien, a principios de los años cuarenta, un nativo de este pueblo —Zacarías Torres— confesaba a Pablo Antonio Cuadra y a Francisco Pérez Estrada que dicha representación había decaído *por lo caro de los trajes y porque cuesta más*¹⁸. En Diriomo el vecindario daba prestadas todas sus alhajas, filigranas y sortijas, cadenas de oro, dijes, etcétera, para adornar a los personajes femeninos. *La profusión de estos colgantes y collares y el tintineo de sus sonidos al bailar* —ha observado Cuadra— *es uno de los gustos y lujos del pueblo*¹⁹. En San Marcos, asimismo, Pérez Estrada vio representar *El Güegüence el día de la fiesta patronal en el atrio de la iglesia*²⁰. Pero fue hasta en los años cincuenta y en Diriamba, donde actualmente se representa, que Salvador Cardenal Argüello grabó íntegros su música y parlamentos para difundirlos más de veinte años después²¹.

Un documento acerca de la supervivencia folklórica de nuestra pieza, desarrollada exclusivamente en el ámbito de las fiestas patronales, lo constituye una hoja suelta de 1951. Tal impreso revela que en Nandaime, apartado un poco de los pueblos anteriores, se conservaba tradicionalmente *El Güegüence*, sin las mutilaciones corrientes, promovido por José Carmito Guadamuz. Este solicitaba ayuda económica para mantener una de sus pocas representaciones originales y así contratar a los músicos y

¹⁵ WALTER LEHMANN: «Texte aux Nicaragua... Original del baile del Macho Ratón, Masaya...». (Manuscrito, 54 hojas 22 x 35 cm.). Ibero-Americanisches Institut y 3185; 1-3. En su *Zentral-Amerika* (Berlín, Verlag Dietrich Reimer, 1920, tomo II, pág. 999), Lehmann informa que ese texto fue recogido en Masatepe.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Desde los años cuarenta se cree que el manuscrito de Alvarez Lejarza —primer nicaragüense que estudió la obra— apareció en el primer número del *Cuaderno del Taller San Lucas*, con la traducción española al inglés realizada por el investigador granadino; pero no es así. Comparando ese manuscrito (su fragmento, facilitado por Emilio Alvarez Montalván, heredero de Alvarez Lejarza) con el publicado en el *Cuaderno*, nos dimos cuenta de que éste es el mismo de Berendt. En consecuencia, aquél tiene alguna importancia, en vista de sus catorce variantes —la mayoría leves— y su transcripción de aparente mayor antigüedad.

¹⁸ PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», en *Teatro callejero nicaragüense. El Güegüence o Macho Ratón*. Comedia bailete anónima de la época colonial... (*Cuadernos del Taller San Lucas*, Granada, núm. 1, octubre 1942, pág. 77).

¹⁹ *Ibid.*, pág. 97.

²⁰ FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: *Teatro Folklórico nicaragüense*. Managua, Editorial Nuevos Horizontes, 1946, pág. 10.

²¹ En seis discos *Long-play*, editados en 1977 por el Fondo de Promoción Cultural del Banco de América, de Managua.

dirigir a los actores en los ensayos de los bailes, de la letra y las pausas, y también para adquirir nuevo vestuario ²².

IV. Elementos indígenas

Letra y música, actores y bailes, pausas y vestuario; todo ello conforma el colorido espectáculo de *El Güegüence*, enraizado en la tradición indígena relativamente remota y predominante. Pero ella no altera su esencia mestiza, sino que le da una fisonomía nativa. Al examinar ésta, Brinton comprobó que *El Güegüence* estaba construido *dentro del campo y la emoción nativa* ²³. Señalaba, además, que el personaje central tenía su antecedente en los «bailes de truhanes» del México precolombino y que su admiración por el engaño y la impudicia era la misma de ciertos cuentos aztecas ²⁴.

En algunos parlamentos figuran estas referencias que se explican por un elemento tradicional común a las representaciones precolombinas: la actitud simbólica de fecundación. Tal actitud era expresada por aquéllas explícitamente, dado que sus intenciones eran provocar la procreación, la fertilidad de la naturaleza. Este aspecto, que debe tomarse muy en cuenta, ha sido apuntado por el argentino Clemente Hernando Balmori, quien observó en *El Güegüence más de una alusión a su carácter fálico original* ²⁵. Como se verá, la obra concluye con una ceremonia que autoriza la procreación: la boda, naturalmente, entre un porcentaje masculino y uno femenino.

Otros elementos de la tradición «teatral» aborígen, asimilados en la obra hispano-náhuatl, pueden ilustrarse con eficacia de esta manera:

²² Anónimo: «Nandaime prepara gran acontecimiento artístico...», Managua, Tip. Atenas, 1951; reproducida en Jorge Eduardo Arellano: «Tres fichas más sobre *El Güegüence*», en *La Prensa*, 4 de septiembre, 1975. Por considerarla de interés, reproducimos el texto de la hoja suelta:

«Un verdadero acontecimiento artístico, en que entran en juego el más puro folklore indígena-colonial y una larga tradición nicaragüense, está por tener su más fiel representación el 26 de julio, con motivo de las festividades de Santa Ana, en Nandaime. Se trata de *El Güegüence*, popularmente conocido como el Macho Ratón...

Esta representación fidelísima sólo puede ser factible por el esfuerzo de don José del Carmen Guadamuz, quien conserva todos los detalles originales en relación con letra, música, vestuario, pasos de bailes, diálogos, pausas, etc., de esta originalísima pieza teatral que será representada con todo el ceremonial con que lo fue exitosamente en los tiempos antiguos.

Es necesario advertir que en Masaya, Diriamba y algunas poblaciones vecinas han tratado de poner en escena, o más bien, de efectuar su representación, pero por la antigüedad de *El Güegüence* siempre resultan exhibiciones mutiladas, tergiversadas, sin la fuerza antigua que le brinda todo su sabor original. Sólo Nandaime ha tenido la virtud de conservar este drama en su prístina originalidad, gracias a que existen dos actores supervivientes de las viejas representaciones cuando las dirigía Chico Nacho. Uno de ellos es Santiago García, quien ha sido nombrado director de los bailes. Y también porque la mayordomía de las fiestas ha recaído en un hombre sabio en este asunto como es Carmito Guadamuz.

Pero no basta sólo el esfuerzo de don Carmito y los pocos amigos que le están acompañando en esta jornada. La preparación del espectáculo es sumamente cara y requiere el aporte de todos los elementos sociales, comerciales e industriales. Se necesita comprar las diferentes máscaras, chalecos, vestidos, medias, alpargatas, sombreros y adornos; lo mismo que el pago de los músicos en sus largos ensayos. Esto cuesta bastante dinero. Pero nadie debe negarse el esfuerzo de hacer de Nandaime el centro de una de las más antiguas tradiciones de un teatro que todavía está por crearse en el país.»

²³ *The Güegüence; a comedy-ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, op. cit., pág.

²⁴ *Ibid.*, pág.

²⁵ CLEMENTE HERNANDO BALMORI: «Introducción», en *La conquista de los españoles*, op. cit., págs.

1. El ámbito escénico, cercano a un templo, se da al aire libre.
2. Modalidad primitiva de repetir frases.
3. No hay división entre público y espectáculo: el pueblo participa de la representación.
4. Continuidad de la acción, sin división alguna.
5. El viejo como personaje.
6. Truco humorístico de aparentar sordera.
7. La representación es hecha solamente por hombres, incluso los papeles femeninos.
8. Los últimos no hablan.
9. La costumbre de referir oficios.
10. La encarnación de animales: coyote, jaguar, etc.
11. El uso de la máscara.
12. La conclusión con una fiesta colectiva.

1. Se representa en el atrio de una iglesia y en las calles.
2. Se repiten los diálogos constantemente.
3. Los personajes van bailando entre el pueblo.
4. La acción es continua, pero hay pausas con los bailes.
5. Un viejo es el protagonista.
6. Aparece numerosas veces como recurso para provocar risa.
7. Idem.
8. Doña Suche Malinche y las dos damas —personajes femeninos— permanecen *mutis*.
9. Don Forsico —otro de los personajes— también los refiere.
10. La personificación de animales: machos (ejemplares de ganado equino).
11. Todos los personajes llevan máscaras.
12. Termina con una mojiganga. (*Pues nosotros, a la gorra, muchachos: a disfrutar de lo ajeno*) desde la festividad popular ²⁶.

Esta docena de elementos aparecen en nuestra pieza —en su único texto, gestado en la colonia— como herencia estructural que excluye, debido a la decisiva presencia de los elementos españoles, la exterioridad ritual y el sustrato mítico precolombinos. Ahora bien, un inteligente director de teatro ha logrado intuir estos últimos, interpretándolos simbólicamente, y ha extraído los recursos teatrales de la obra para aquilatar toda una reelaboración personal de la misma ²⁷. De esta forma llevó *El*

²⁶ Véase a ISIDRO RODRÍGUEZ SILVA: «Origen y estructura de *El Güegüence*» en *Ventana/Barricada Cultural*, 24 de enero de 1981.

²⁷ Nos referimos al dramaturgo Alberto Ycaza, quien —en compañía del costarricense Oscar Méndez— pasó más de tres años buscando los orígenes culturales de Nicaragua, dedicado al estudio y análisis de *El Güegüence*, concluyendo que *la obra no es producto del mestizaje sino la síntesis del pensamiento de toda una cultura, de una civilización que antes del europeo vivía en perfecta armonía con la naturaleza y las leyes del cosmos que regía siempre sus destinos...* («La historia de *El Güegüence...*», art. en *mini-print* difundido por el *Teatro Investigación*

Güegüence al Teatro Nacional Rubén Darío (en Managua) y a escenarios fuera de Nicaragua, concretamente a Venezuela, presentando un espectáculo —*fino y sutil, brillante y mágico*— digno de cualquier culto²⁸. Naturalmente, para que se comprendiese en su totalidad la obra, se hizo necesario una nueva e íntegra traducción española²⁹; hecho que remite a su ambivalencia mestiza, a sus elementos españoles.

V. Elementos españoles

El principal de ellos es la lengua: el castellano; una lengua con la que se operaba un proceso de aculturación y cuya sintaxis articula toda la obra. Una lengua viva, oral y popular, utilizada por muleros mestizos en sus trabajos, unida a expresiones indígenas, declinantes y dialectales. De ahí que los parlamentos antológicos sean concebidos, dichos casi enteros, en español. Para ejemplificar aquélla, transcribamos el más gracioso y poético de éstos:

«(Gobernador): Pues aquí es menester licencia, Güegüence.

(Güegüence): Válgame Dios, señor Gobernador Tastuanes, viniendo yo por una calle derecha me columbró una niña que estaba sentada en una ventana de oro, y me dice: Qué galán el Güegüence, qué bizarro el Güegüence; aquí tienes bodega, Güegüence; entra, Güegüence; siéntate, Güegüence; aquí hay dulce, Güegüence; aquí hay limón. Y como soy un hombre tan gracejo, salté a la calle con un cabriolé, que, con sus adornos, no se distinguía de lo que era, lleno de plata y oro hasta el suelo, y así una niña me dio licencia, señor Gobernador Tastuanes.

(Gobernador): Pues una niña no puede dar licencia, Güegüence»³⁰.

Este *fragmento poético de gracia perdurable*, como lo calificamos en otra *ocasión*³¹, es una joya verbal entre unas cuantas de nuestra pieza. Pero ésta, en la mayoría de los parlamentos, se caracteriza por el español vulgarizado, corriente, de la *lingua franca* hablada por la población indígena y mestiza, especialmente —como citamos—, por muleros que emprendían viajes comerciales en las provincias situadas al norte de Nicaragua llegando, en sus andanzas, hasta México. *Lingua* que, según Brinton, se desarrollaba en esas regiones; esto explica las alusiones en *El Güegüence* a «la carrera de México», a Veracruz, a Vera Paz (Guatemala), a «Antepeque» (istmo de Tehuan-

Niquinobomo, 1979. Evidentemente, Ycaza parte de su interpretación prehispánica reelaborada, de carácter ritual, válida como teatro, pero ajena al sentido fundamental de la obra llegada hasta nosotros: una protesta *contra* la realidad colonial, *durante* esa misma época, *dentro* de la cultura de dominación impuesta por los españoles.

²⁸ Anónimo: «Francisco Salvador habla sobre *El Güegüence*», entrevista al hombre de teatro hondureño, en *La Prensa Literaria Centroamericana*, Managua, 29 de abril de 1978.

²⁹ Teatro Investigación Niquinobomo: *Historia de «El Güegüence» o Macho Ratón*. (Managua, Centro de Impresión y Reproducción/Banco Central de Nicaragua, 1978), 53 págs.

³⁰ Fragmento, punteado correctamente y con sus abreviaturas desarrolladas, según el manuscrito de BERENDT, reproducido facsimilarmente en *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, núm. 18, julio-agosto, 1978. Pablo Antonio Cuadra, primero en calificar este diálogo, señaló su *poesía y maravillosa frescura*, afirmando: *...me parece un soplo de romancero, un aire de Gil Vicente, una dulce aparición del teatro preclásico español*. («Introducción», en *Teatro callejero nicaragüense: «El Güegüence» o Macho Ratón*, op. cit., pág. 90.)

³¹ JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense*. (3.^a ed.). Managua, Ediciones Nacionales, 1977, pág. 17.

tepec) y el «macho guajiqueño», originario de Oaxaca ³². Casi al final, en uno de los parlamentos procaces más directos, aparece este *macho* (o burro) con el «macho mohíno» (hijo del caballo semental y de la burra) y el «macho moto» (el que pierde a su madre durante la lactancia); y al aludir a ellos, se usan vocablos propios del ganado equino: *cinchera*, cincho que pasa por debajo de la barriga del animal y el aparejo, ciñéndolo; *riñonada*, parte trasera del caballo o mulo, por la que pasa uno de los arneses; y *vaticola* ³³, grupa o trasero de los mismos y/o irritación producida por la grupera. Leámoslos:

«(Güegüence): ¿Ya está sana la cinchera de este macho, muchacho?»

(Don Forsico): Ya está, tatita.

(Güegüence): Y este otro macho, ¿ya está sana la riñonada?»

(Don Forsico): Ya está, tatita.

(Güegüence): Qué sana ha de estar, muchacho, si así tanta *estaca* tiene por delante. A onde se *estacó* éste, macho.

(Don Forsico): En el potrero, tatita.

(Güegüence): Eso merece por salirse del potrero a otro potrero. Y la *vaticola* de este macho, ¿ya está sana, muchacho?»

(Don Forsico): Qué sana ha de estar, tatita, si le ha bajado la flución por debajo de las piernas y la tiene muy hinchada.» ³⁴.

Este lenguaje de muleros, lleno de alusiones sexuales (*estaca*: miembro viril; *potrero*: putero) y vulgarismos (*flución* en vez de *fluxión*), se da, también, con expresiones de carácter comercial (*cajonería de plata*, *guipil de plumas*, *medias de seda*, *zapatos de oro*, *sombrero de castor*, *estriberas de lazo de oro y de plata*, etcétera), administrativo (*cabildo*, *insignia*, *vara*, *mesa*, *pluma*, *tintero*, *ronda*, *licencia*, etcétera), y formulistas; saludos y exclamaciones vigentes en el idioma por lo menos desde el siglo XVII. Al respecto, Pedro Henríquez Ureña ha sido muy claro en su nota sobre las lenguas de la obra. *Hay más español que náhuatl. Aunque las frases son, en general, sencillas y se repiten mucho, hay demasiado español para quienes —se supone— no lo saben realmente... El español de «El Güegüence» resulta salvo los momentos de mezcla, español normal* ³⁵. Antes de seguir, sin embargo, debemos recoger otra observación del dominicano: que el náhuatl está superpuesto, más que mezclado, al español ³⁶. Y agrega:

«Hay vagos indicios de arcaísmos: la exclamación *jarra ha!* que el copista no parece entender, corresponde a la antigua *jarre allá!* *¡hurriallá!* del primitivo teatro español; *hemo* (hemos) por *tenemos*, concepto de posesión: el uso del futuro de subjuntivo *hubiere* ³⁷... Hay formas que son

³² *The Güegüence; a comedy-ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, pág. XVIII.

³³ De ahí se genera el verbo *baticolearse*, descrito por el filólogo nicaragüense Juan Manuel Siero en su estudio *Cómo evoluciona el castellano en América*. Managua, Tipografía y Encuadernación Nacional, 1926: «Baticolearse: Ludirse // Sahonarse // fig. Fatigarse, cansarse: estoy bien baticoleado» (op. cit., pág. 5).

³⁴ Fragmento tomado del manuscrito de Berendt y sin ninguna alteración, salvo los vocablos subrayados. Por su lado, el manuscrito de Lehmann ofrece algunas variantes que veremos en su oportunidad.

³⁵ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: «El hispano-náhuatl de *El Güegüence*», en *El Español en México, los Estados Unidos y la América Central*. Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, 1938, pág. 326.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ «Este futuro se conserva todavía en las gentes cultas de Santo Domingo; su uso no les representa ningún esfuerzo». Nota de P. H. U., en *ibid.*

anticuadas en el español culto de nuestros días, pero que están en boca del pueblo de México y la América Central: *onde silguero, endenantes, flución, venimos* en lugar de *vinimos, aviastes y aventastes*. Se usa el vos, característico de América Central...»³⁸.

El último se localiza en el parlamento 228, cuando el Güegüence pregunta a su hijo putativo Ambrosio de qué manera embarazó a una dama. «De dormir con vos, Güegüence», le contesta. El español, en fin, es legítimo: con pocas deformaciones, cambios semánticos, cambios de forma y cambios de significado y forma³⁹.

Otro elemento fundamental de *El Güegüence*, sin el que no se hubiera producido en la colonia, es la tradición hispánica —remontada al medioevo—, del teatro religioso popular. Son conocidos en Hispanoamérica los ejemplos de ese teatro promovido y casi siempre redactado por misioneros con el objeto, según ellos, de atraer a los indios *a la enseñanza cristiana, racional y política*. José Cid Pérez, en su obra *Teatro indoamericano colonial*, consigna muchas piezas —escritas en lenguas náhuatl, mayenses y quechua, entre otras— enmarcadas dentro de ese contexto⁴¹. Este, no hay que olvidarlo, tendía a consolidar ideológicamente el dominio español sobre el indígena.

En el mismo contexto surgía *El Güegüence*: en medio de *pastorelas e historias, autos y loas*, por citar algunas de esas formas teatrales que se creaban o recreaban, a la medida de la mentalidad popular, para representarse durante las fiestas religiosas y cumplir con el objetivo ideológico señalado. Se representaban no sólo en Navidad y Semana Santa —como varios coloquios—, sino con mayor frecuencia en la celebración de los *titulares* o santos patronos de las villas y pueblos. De ahí brotó, como algo fuera de serie y exento del contenido católico de las piezas anteriores, nuestro *Güegüence*.

Este, también, revela su carácter hispánico en la música que es, indudablemente, mestiza. En su obra *The discovery of America*, John Fiske trae una melodía precolombina de Nicaragua —monótona y lúgubre—, que relaciona con las de *El Güegüence*, concluyendo que éstas tienen mucha influencia española. Ejecutada con violín, pito y tambor —añadiéndose, a veces, la guitarra—, la música primigenia de *El Güegüence*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ «Deformaciones pocas. Cambios semánticos: *consolar* se usa unas veces en sentido recto, otras veces (muchas) en sentido de *divertir* o de *agradar*; *celar*, en sentido de *divertir* o de *agradar* (también, J. E. A.); *celar*, en sentido de *interesar* o *importar* («acaso no me cele»); *¡ya!* (¡hola!); *chocolá*, refrigerio o comida. Cambios de forma: *tin* equivale al verbo *tener* y a sus formas *tenemos* y *tiene*; *regeros* en vez de *rugidos*; *tinderia* en vez de *tienda*; *guajiqueno*: oajaqueño... Cambios de significado y forma: *asetato* (de *asentado*): (siéntese); *seno* equivale a *sin*; *sino* a *menos que*; *corcobios* son pasos de danza» (*Ibid.*, págs. 326-327).

⁴⁰ Palabras del cura colombiano José Hurtado, quien enseñó a «sus indios a componer todo género de versos en lengua *achagua* conforme al método español...» Ambas citas en Juan Rivero: *Historia de las misiones de los llanos de Casamare y de los ríos Orinoco y Meta*. Bogotá, Imprenta de Silvestre y Compañía, 1883, pág. 336.

⁴¹ JOSÉ CID PÉREZ: *Teatro indoamericano colonial*. Madrid, Aguilar (1973). Dolores Martí de Cid, col. Ambos incluyen, traducidas, la «Adoración de los Reyes» (en náhuatl), la «Historia de la conquista de Quezaltenango» (en quiché), «El pobre más rico» de Gabriel Centeno de Osma; «El hijo pródigo», de Juan Espinosa Medrano, y *Huska Paukar* (Las tres últimas quechuas). Cid Pérez refiere la existencia de piezas bilingües, cinco quechua-castellano (cuatro de Bolivia, según Teresa Gispert en su *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*; una del Perú, sobre el Niño Jesús, representada en Lima) y otra en náhuatl-castellano (*Apláudase la fineza que el Señor hizo en quedar sacramentado con los hombres*, loa de 1718). Pero todas son de una gran simpleza y están limitadas por su carácter folklórico y, casi siempre, por su contenido religioso.

consta de 14 partes que, además de una «Acción», y una primera «Ronda», llevan los nombres de los personajes —«Alguacil», «Escribano», «Gobernador», «Güegüence», «Don Ambrosio»— y uno especial: «El Güegüence consternado y orondo». Las restantes son de indiscutible gestación colonial: «El Rujero» (corrido), «La valona» (o segunda «Ronda») —popularísima en México—, el baile de los «Machos», el de «San Martín» y «La Retirada». Alegres al oído, estas melodías —llenas de color lugareño— se adhieren *al paisaje maravilloso de nuestros pueblos lacustres, a sus colinas que agoran todos los tonos jubilosos del verde, a sus aires frescos y paradisíacos, a los trajes de chillantes colores*⁴³. El mestizaje, en virtud del aporte español, enriquece su tema lineal —monódico— con cambios tonales; tema que va reiterándose, a través de variaciones estratégicas, para eludir la monotonía⁴⁴.

Además de los anteriores, el propio personaje de *El Güegüence* —se remonta también al gracejo del primitivo teatro de la península— podría ser otro de sus elementos españoles; pero es indiscutible que lo español se halla configurado en el argumento de la obra. Esta, pues, surge dentro de una situación histórica determinada por lo hispánico, en un espacio y un tiempo donde esa presencia condiciona la realidad lingüística, literaria, teatral de *El Güengüence*. Más adelante veremos algunos aspectos de esa coyuntura. De momento, para introducirnos en ella, es necesario conocer el argumento: lo que Brinton llama *epítome* o sinopsis; traducido por Luciano Cuadra en 1966, fuimos los primeros en difundirlo.

VI. Argumento

Es el siguiente:

«El Gobernador Tastuanes y el Alguacil se encuentran y se ponen a conversar. El Gobernador ordena que suspendan los cantos y bailes con que se está divirtiendo al Cabildo Real, lamentándose de la pobreza en que éste se encuentra. Ordena, asimismo, que no permita a nadie entrar en sus dominios sin licencia de la ronda. El Alguacil se queja de que la indigencia es tal que no tienen ropas decentes que ponerse, de lo cual culpa al Güegüence. El Gobernador se refiere en duros términos al Güegüence, y ordena lo traigan a su presencia, a como de lugar. El Güegüence, que junto con sus dos hijos está oyendo lo que pasa, se da cuenta de la orden, pero aparenta creer que se refiere a un ternero o a un potrillo.

El Alguacil se presenta como sirviente del Gobernador. El Güegüence finge creer que quien desea verlo es una criada. El Alguacil le pone las cosas en claro y le dice que se apure, que salga volando a ver al Gobernador. El Güegüence toma literalmente la palabra volar y hace mofa de un viejo que pudiera correr y volar. El Alguacil le dice que debe aprender a saludar correctamente al Gobernador para cuando tenga que presentarse ante él, para lo que se ofrece enseñarle, previa remuneración, la forma cortesana de salutación. El Güegüence acepta lo propuesto, pero finge no entender lo de la remuneración, y contesta con una serie de equívocos y burlas. Pero al fin saca su dinero que, sin embargo, no entregará hasta que el Alguacil le enseñe la lección. Este recita la forma de salutación, la que el Güegüence pretende mal interpretar,

⁴² JOHN FISKE: *The discovery of America*. Vol. II. Boston, etcétera. Houghton Mifflin Company (1892), pág. 470.

⁴³ PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», art. cit. pág. 93.

⁴⁴ JOAQUÍN ABSALÓN PASTORA: «Cátedra y sonido» (sobre Salvador Cardenal Argüello y la música de *El Güegüence*), en *La Prensa*, 28 de abril de 1977.

repitiendo, en cambio, frases de sonido parecido en que irrespeta al Gobernador. El Alguacil lo amenaza con darle de cuerazos, y al persistir el Güegüence en sus sarcasmos, le pega dos riendazos, y prosigue la lección.

En eso se aparece el Gobernador: contesta el saludo del Güegüence y le pregunta cómo ha llegado hasta allí sin tener licencia. El Güegüence primero le cuenta cómo se las ha agenciado antes para viajar por otras provincias sin licencia alguna. Pero, dándose cuenta de que eso no viene al caso, trata con artimañas de que el interrogatorio venga a caer en el relato de una ambigua historia respecto de cómo el obtuvo, en cierta ocasión, licencia de una niña; licencia que no era propiamente para poder viajar. El Gobernador no se deja embaucar y corta secamente el cuento. El Güegüence entonces propone al Gobernador hacerse amigos, diciendo que así sacaría una tajada de las inmensas riquezas y bellos atavíos que guarda en su toldo o tienda. Dada el Gobernador de que eso sea verdad, y por eso dispone hablar en un aparte con don Forsico, el hijo mayor del Güegüence.

Don Forsico corrobora el aserto de su padre... El Gobernador, no obstante, sigue dudando y resuelve interrogar a don Ambrosio, el más joven de los hijos del Güegüence. El muchacho cuenta una historia muy diferente. Dice que todo lo que ha relatado su padre es puro embuste, que el viejo es un pobre pelagatos y, además, ratero. El Güegüence, que alcanza a oírle, se queja de él calificándolo de afrentar para el buen nombre de la familia; y don Forsico le asegura al Gobernador, en términos que no dejan lugar a dudas, que don Ambrosio no lleva en sus venas una gota de la sangre del Güegüence.

Para dilucidar la cuestión, el Güegüence propone al Gobernador mostrarle la mercadería bajo su toldo. Luego le ofrece varias cosas imposibles como decir un lucero que se columbra por un agujero del todo, más una vieja jeringa de oro para medicinar el Cabildo Real. Mas como éste le responde con aspereza el Güegüence cambia de inmediato su discurso para hacer un elogio de las habilidades de don Forsico en los múltiples oficios que tiene. Interésale esto al Gobernador y pide a don Forsico le muestre su saber. Este alardea de todo lo dicho acerca de él, y al preguntarle el Gobernador si también sabe bailar danza allí mismo con su hermano y padre.

El Gobernador pide que bailen otra vez, y así lo hacen los tres; y luego danzan dos veces más participando también el Gobernador y el Alguacil. A continuación el Gobernador les pide que dancen el baile del macho-ratón. Encabézalo don Forsico. El Güegüence entre tanto aprovecha la ocasión para pedir al Gobernador la mano de su hija doña Suche-Malinche, de quien se prenda, y con quien se casa. El Gobernador sugiere entonces que el Güegüence obsequie al Cabildo con vinos españoles. El Viejo simula no entender, pero cuando ya no puede zafarse, y dice no saber dónde obtener el licor, viene y lo saca de apuros don Forsico que con malas artes se ha hecho de una botija.

Los machos (es decir, los enmascarados que los representan) entran en escena, y mientras el Güegüence los analiza uno tras otro pronuncia una serie de dictámenes que son otras tantas burlas y chocarrerías alusiones. Finalmente, cargan los machos con los fardos de mercancías, móntanse los machos en ellos, y parten. En tanto, habiéndoles dado el Güegüence vino al Gobernador, al Escribano, al Regidor y al Alguacil, éstos le despiden. Se va luego el Güegüence gritando a sus hijos que habrán de divertirse más todavía sin que les cueste nada»⁴⁵.

VII. Esencia mestiza

A través de esta sinopsis —que prescinde de varios detalles significativos— podemos advertir la esencia mestiza del Güegüence, representado en la fiesta religiosa, el símbolo más coloreado y concreto de la fusión del alma española con la indígena,

⁴⁵ DANIEL G. BRINTON: «Sinopsis de *El Güegüence*» (traducción de Luciano Cuadra), en *Posintepe*, Granada, núm. 3, noviembre de 1966, págs. 7-9.

como lo indica el venezolano Mariano Picón Salas ⁴⁶. Este mestizaje lo representa el sutil ingenio del nativo colonial que aparece en esa nueva dimensión de vida engendrada por el mundo peregrino del colonizador y el mundo declinante del indígena, e ilustrada por el protagonista mestizo, *actor de agudeza*, según la definición del argentino Dardo Cúneo ⁴⁷.

Cúneo ha escrito estas líneas que parecen inspiradas en *El Güegüence*: «El mestizo es una energía contenida. En ése su drama de energía contenida surge en él una medida estricta. Y esa medida estricta es clave de su agudeza. En el laboreo de toda agudeza hay materiales dramáticos. No hay agudeza que no se halla mirado en ellos, que en ellos no se halla probado... La agudeza —además— derivará siempre en lucha» ⁴⁸. *Energía, medida estricta, agudeza, materiales dramáticos, lucha*; todas estas consecuencias mestizas se traducen sorprendentemente en *El Güegüence*.

El personaje del mismo nombre, y su agudeza dramática, no se hubieran dado enteramente sin el choque del mundo español y el mundo indígena; por consiguiente, este hombre mestizo no pertenece a un sólo tiempo, a un exclusivo mundo, sino que es hombre de dos mundos, de transición, *nuevo*. De ahí dimana, como en el ilustre caso del inca Garcilaso, la complejidad y riqueza de su poder creador.

No vamos a insistir en esta esencia del personaje. Basta agregar que su innegable primitivismo hace posible el refinamiento. «En su primitivismo son refinados como el que más», apunta Cúneo del hombre mestizo, popular, que se ejercita en la imaginación, creando mundos, realidades imagineras como las de *El Güegüence*. Recordemos la del parlamento 123 (la de la «niña» otorgando licencia al protagonista) que constituye, de acuerdo a Salomón de la Selva, una de sus *escenas de purísimo lirismo* ⁴⁹. ¿No está allí obtenida toda una finura, un refinamiento, a través de una audaz imaginación? Porque, como se habrá supuesto, la «niña» en cuestión era precisamente lo contrario de una niña.

VIII. Valoraciones literarias

Ahora que vamos entrando a la esencia de la obra, y antes de pasar a las definiciones del protagonista, valdría la pena traer a colación las valoraciones literarias que han formulado de *El Güegüence* algunas importantes plumas americanas. «Comedia maestra», la denomina el apóstol cubano José Martí ⁵⁰. Rubén Darío, por su parte, conoció la obra en la edición de Brinton y llegó a citar sus parlamentos en dos ocasiones, en 1892 y en 1896 ⁵¹. Por ello advirtió su carácter festivo y sus elementos

⁴⁶ Citado en JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense*. Epoca anterior a Darío (1503-1881). Managua, Editorial Alemana, 1981, pág. 27.

⁴⁷ DARDO CÚNEO: *Aventura y letra de América Latina*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1946, pág. 23.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», en *Repertorio Americano*, vol. 21, núm. 12, septiembre 1931, pág. 188.

⁵⁰ JOSÉ MARTÍ: *El Güegüence*, en *La América*, Nueva York, 1884; reproducido en *La Prensa Literaria*, 28 de mayo de 1977.

⁵¹ RUBÉN DARÍO: «Estética de los primitivos nicaragüenses», en *El Centenario*, Madrid, vol. III,

poéticos —ambos superficiales—; pero no comprendió al personaje central. Quizás influido por Martí, Darío creía que el protagonista representaba «la humildad del indio conquistado, delante de la autoridad»⁵². Sin embargo, es todo lo opuesto: el mestizo se muestra audaz y pícaro, irónico e irrespetuoso.

Salomón de la Selva, en cambio, afirma algo muy valioso y aparentemente insólito: que nuestra obra *supera a cuanto conocemos de la comedia griega anterior a Aristófanes*⁵³. Mas al contestar la siguiente pregunta: ¿qué hubo en Grecia antes de Aristófanes?, concluiremos que estaba en lo cierto. Ya que cualquiera puede consultar el manual del inglés C. M. Bowra y responder —guardando las distancias— que, con la excepción de la tragedia ática, existía en Grecia antes de Aristófanes lo mismo que en Nicaragua antes de *El Güegüence*: unos ritos relativos a la fertilidad y recreación, combinados con burlas poco finas y regocijadas mojigangas, e igualmente ciertas representaciones durante festivales fijos, sin mayores estructuraciones definidas. Asimismo, de los lapsos anteriores al comediante griego y al Güegüence no quedó ningún texto. Y *El Güegüence*, sin discusión, supera ambos lapsos.

Insistiendo en el valor literario de nuestra obra, hay que especificar cinco cosas. *Primero*: que el buen uso del castellano —seguido o precedido por el náhuatl, o *náhuatl* como denominan los etnólogos a la lengua aborígen nicaragüense— hizo de la obra lo que es, dentro de una conformación reconocible por su unidad y tendencia satírica, pues *El Güegüence* posee una completa unidad y es un ejemplo efectivo de sátira⁵⁴. *Segundo*: que la acción de esa unidad se distribuye en escenas separadas por las partituras musicales, ya que se trata de un teatro bailete. («Además —indica Pérez Estrada— existe lo que el pueblo llama *parada*, y es la representación de una parte de la obra. Esta, generalmente, se representa en varias *paradas*: una en el atrio de la iglesia, otra en casa de la mayordoma del baile, y otra en casa de algún promesante o miembro de la confradía o autoridades encargadas de la fiesta»⁵⁵).

Tercero: que logra perfectamente el protagonista. Las obras narrativas y dramáticas deben crear personajes y de la medida que los perfilan depende en parte su calidad. En el caso de *El Güegüence*, la creación del personaje central es definitiva y trasciende hasta el grado de identificarse con toda la obra, a la que titula. Lo mismo sucede con el poema de *Fernán González* del siglo XIII y el *Caballero Cifar* del XIV, con las coplas de *Mingo Revulgo* del XV y *Pedro de Urdemales* del XVII, obras españolas que seguramente le preceden⁵⁶.

Cuarto: que su autor, con menos posibilidad y talento teatral, realiza dos tareas comunes a Aristófanes: una estructura creadora y la incorporación, a la misma, de

número 25, 1892, págs. 197-202 y «Folklore de la América Central. Bailes y danzas populares de Nicaragua», en *La Biblioteca*, Buenos Aires, año I, tomo I, núm. 3, agosto de 1896, págs. 404-409.

⁵² RUBÉN DARÍO: «Folklore de la América Central...», art. cit., pág. 404.

⁵³ SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit., pág. 188.

⁵⁴ JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense*. (3.ª ed.), op. cit., pág. 125 («El teatro y sus intentos»).

⁵⁵ FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: «Historia y geografía de El Güegüence», en *Cuatro estudios sobre folklore* (Managua, Editorial Novedades, 1954, pág. 39).

⁵⁶ JORGE EDUARDO ARELLANO: «El Güegüence: esencia e interpretación del Güegüence» (*La Prensa Literaria*, Managua, 9 de agosto de 1975).

elementos tradicionales. *Quinto*: que *El Güegüence* —ya lo dijeron Darío y De la Selva— alcanza vuelos líricos. Estos, según el folklorista formado en España Francisco Pérez Estrada, *no tienen nada que envidiar a los mejores escritores castellanos*⁵⁷. Al respecto, José Coronel Urtecho nos comunicó en 1966 que el aludido y transcrito parlamento 123 no es inferior a los de *Pedro de Urdemales*, una de las mejores piezas del teatro cervantino⁵⁸.

Es oportuno presentar otros dos ejemplos de tal naturaleza, reveladores de una superioridad expresiva: la mayor parte del parlamento 153 y el parlamento 297. Transcrita y valorada por Darío, la primera asombra por la frase final —eficaz a causa de su imagen alusiva a la inmensidad— que, ciertamente, tiene un *vago reflejo lírico* y se entrelaza con la frase inicial, apresando media docena de enumeraciones en vueltas por la magia de la poesía:

«(Güegüence): ...Alzen, muchachos; miren cuánta hermosura. En primer lugar, cajonería de oro; cajonería de plata, guipil de pecho, guipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombrero de castor, estriberas de lazos de oro y plata, muchintes hermosuras, Señor Gobernador Tastuahec, asaneganeme ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar...»⁵⁹.

Como se ve, este fragmento posee dos palabras no españolas (*muchintes*: derivada del náhuatl *muchintin*, muchos) y *asaneganeme* (también del náhuatl que significa, más o menos, *puedo ofrecerle*) que, por su ubicación sintáctica, no estropean la belleza del conjunto.

Por su parte, el parlamento 267 tiene una rica connotación semántica que ha motivado variadas disquisiciones. Hablamos del parlamento en que se nombra «el hilo azul», impregnado de emoción y nostalgia; dice:

«(Güegüence): Ah, mi tiempo cuando fui muchacho. El tiempo del hilo azul...; cuando me veí en aquellos campos de los Diríomos alzando aquellos fardos de guayabas. No, muchachos»⁶⁰.

Partiendo de un hecho histórico concreto (el trabajo de teñir hilo), este parlamento implica una distancia temporal o alusión pretérita (reflejada en los verbos y adverbios: *Cuando fui...; cuando me veí....*) en aquellos campos alzando aquellos fardos... y sobresale en la obra por su carga poética, constituyendo un remoto antecedente del color rubendariano. Pero ya nos ocuparemos de su repercusión en Nicaragua. Lo que importa ahora es concluir las valoraciones literarias de *El Güegüence*, calificada también por Salomón de la Selva de *singular y preciosa*⁶¹ recordando que, por su escenografía colectiva, música y «ballet», vestuario y diálogos con argumento definido y completo, tiende a configurar un arte total. Esto es lo que ha inducido a los norteamericanos Brinton y Lothrop a considerarla una pieza única de los nahuas nicaragüenses»⁶².

⁵⁷ FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: «Historia y geografía del Güegüence», art. cit., pág. 40.

⁵⁸ Nosotros recibimos un curso en la Universidad Complutense de Madrid con Francisco Yndurain sobre dicho teatro y aseguramos que *Pedro Urdemales* posee menos flexibilidad y poesía interna que *El Güegüence*.

⁵⁹ Fragmento tomado del manuscrito de Berendt, alterado únicamente en su puntuación.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit., pág. 188.

⁶² SAMUEL KIRTLAND LOTHROP: «Las culturas indígenas prehispánicas de Nicaragua y Costa Rica», en *El Pez y la Serpiente*. Núm. 5, enero 1964, págs. 103-104. La obra de Lothrop, en inglés, data de 1926 y en

Alberto Icaza ha ido más allá al deducir —después de agotar en el escenario sus elementos dramáticos— que *es de momento la obra de teatro náhuatl más antigua encontrada en territorio americano* ⁶³. Pero Ycaza trasciende el sostenimiento del *vis* dramático y las alocuciones directas al público de la obra extrayendo de sus posibilidades no verbales —gestos, movimientos, etc.— recursos escénicos utilizados en el siglo XX por Pirandello y Brecht, Ionesco, Weiss y Genet, adaptados a otras circunstancias ⁶⁴. Lejos de esta aparente subjetividad está Pablo Antonio Cuadra, quien resume la vigencia de *El Güegüence* en las siguientes líneas: «... siempre se puede captar su sencillo argumento desarrollado con marcada intención de crítica a la autoridad y de burla social, como la calidad literaria y dramática de la mayor parte de sus escenas, no por primitivas menos admirables por su acción y en su diálogo vivaz y picaresco» ⁶⁵.

IX. El protagonista y sus definiciones

El responsable de esa picardía no es otro personaje que el Güegüence, cuya vitalidad se le escapó a Rubén Darío, como vimos; pero ésta ha inspirado muchas apreciaciones tendentes a fijar la personalidad de aquél. De todas, elegimos las de Salomón de la Selva (1931), Pablo Antonio Cuadra y Eduardo Zepeda-Henríquez (1976) ⁶⁶. Si a los adjetivos definitorios que el autor pone en boca de los antagonistas cuando aluden al Güegüence, colocamos a la par los empleados por los tres autores referidos, en su afán de captar los rasgos caracteriológicos del protagonista, tendríamos este cuadro:

ella llama al Güegüence «dramita que se distingue por su trama vulgar, pero con mucho humor basado especialmente en el juego de palabras».

⁶³ ALBERTO ICAZA: El Teatro Investigación Niquinohmo presenta novedosa interpretación de *El Güegüence*, en *La Prensa Literaria*, primero de abril de 1978. Curiosamente, Ycaza coincide con Roberto de la Selva cuando afirma —en el epígrafe de este trabajo— que «es la pieza teatral más antigua del hemisferio» ¿Intuyó De la Selva la misma obra que Ycaza cree exhumar del único texto conservado? Es casi seguro. Igualmente, en el artículo que citamos en la nota inmediata, Ycaza advierte en *El Güegüence* elementos parecidos a los utilizados por el teatro oriental y por los griegos anteriores al siglo V a. C., hasta llegar a la tragedia de Esquilo y que más tarde sólo Aristófanes volvería a usar en sus comedias.

⁶⁴ ALBERTO YCAZA: «La historia del Güegüence...», art. difundido en *mini-print* por el Teatro Investigación Niquinohmo, Managua, 1979; lo hemos citado en la nota 27.

⁶⁵ PABLO ANTONIO CUADRA: «El primer personaje de la literatura nicaragüense: El Güegüence», en *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, núm. 74, pág. 2, noviembre 1966.

⁶⁶ Los trabajos de Salomón y Cuadra están citados en las notas 49, 53, 61 y 65; el de Zepeda Henríquez («El Güegüence o la rebelión del mestizaje») puede leerse en *La Prensa Literaria*, 20 de noviembre de 1976, y pertenece a su ensayo *Folklore nicaragüense y mestizaje* (Madrid, Aldus, 1976).

Autor	De la Selva	Cuadra	Zepeda-Henríquez
afrentador consentidor charlatán embustero inútil	atrevido borracho <i>fantasioso</i> <i>vanidoso</i>	burlón desconfiado fanfarrón <i>fantasioso</i> igualado matrero mujeriego picaresco poeta satírico vagabundo	cínico contestatario descarado desentendido dicharachero impertinente insolente mañoso mal pensado pretencioso rebelde

Treinta y dos adjetivos intentando definir un personaje literario es suficiente número para reconocer en él una riqueza humana dinámica y definitiva. Al ofrecer casi tres docenas de actividades vitales, el protagonista se nos da entero, tal como es: con todas sus escasas cualidades y amplios defectos que sobrepasan, en mucho, a las primeras. Pero esa variedad tiene un común denominador que debe buscarse en el título de la obra. Literalmente, éste se ha descompuesto en el prefijo *huebue* (viejo) y en el sufijo *tzintli* (expresión de diminutivo reverencial) con lo que se obtiene la traducción de *viejito* o respetable anciano ⁶⁷. Sin embargo, el protagonista —como hizo ver Brinton— podía ser llamado cualquier cosa, menos respetable ⁶⁸.

Interpretando este aspecto fundamental, Pablo Antonio Cuadra sostuvo en 1942 que el viejo era el elemento más generalizado de la comedia indígena y que de su raíz procedía «Güegüence» para significar, por antonomasia, el farsante, el cómico ⁶⁹. No obstante, dejaba su traducción sin explicación semántica. Y en ésta consistió el primer trabajo erudito de un nicaragüense sobre la obra, escrito por Carlos Mántica, quien profundizó en las raíces etimológicas de la palabra y delimitó sus acepciones para proponer que si lo característico del Güegüence es su picardía y no su vejez, la verdadera raíz debía ser «Cuecuetzin» (de *cuehueb*: travieso, retozón) y no «huehuet-

⁶⁷ CARLOS MÁNTICA A.: «Ensayo etimológico del Güegüence o Macho Ratón, en *La Prensa Literaria*, 18 de diciembre 1966. Por su lado, Alejandro Dávila Bolaños iniciaba su «Ensayo crítico-social sobre el sesule güegüence» (Estelí, Talleres mimeográficos del Instituto Nacional de Estelí, diciembre 1966, pág. 1): «Semánticamente el nombre güegüence está constituido por dos fonemas nahuas: *huetl* y *zintli*. El primero significa «cosa grande», que duplicado vale tanto como la «cosa muy grande», «gigante». El segundo, *zintli*, quiere decir «cosa resplandeciente», «número uno»; también se aplicaba al maíz (base principal de la alimentación), e, igualmente, a los «cabellos blancos». *Güegüence* (nahua nicaragüense igual a *Huehuetzin*, nahua mexicano) equivale entonces a: «Las cosas grandes de cabellos blancos», «Los gigantes resplandecientes», «Los primeros como el maíz». Y así era en la realidad, pues los ancianos, es decir, los güegüences de aquellas primitivas tribus nahuas eran los «depósitos vivos» de la experiencia, los «guardianes» de la tradición, «las fuentes prístinas» del orden, la salud y la seguridad colectiva.

⁶⁸ «He is, in fact, anything but a respectable person», en *El Güegüence; a comedy-ballet...*, *op. cit.*, pág. XIV.

⁶⁹ PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», en *Teatro callejero nicaragüense: El Güegüence o Macho Ratón*. Comedia bailete de la época colonial..., *op. cit.*, pág. 89.

zin»⁷⁰. En consecuencia, como Güegüence aparece en la obra precedida por la palabra *sesule* (truhán hablador) ambos vocablos castellanizados vendrían a significar, por la redundancia ofrecida al estar unidos, prácticamente lo mismo: Gran Bufón⁷¹.

Ahora bien, examinando el texto original, observamos que la única vez que el protagonista se elogia sin necesidad de responder a sus antagonistas lo hace en el parlamento 123: «Y como soy un hombre tan gracejo...»⁷². Ello implica, en el personaje, una autoestimación o sobrevaloración de sí mismo; en otras palabras: lo vemos como vanidoso, uno de los adjetivos que dos de los autores referidos —De la Selva y Zepeda-Henríquez— puntualizan entre sus rasgos principales. El otro adjetivo en que coinciden nuestros estudiosos —esta vez De la Selva y Cuadra— es *fantasioso*. Pues, ante todo, el Güegüence fantasea, imagina sin límites partiendo de su triste realidad, de la situación dramática que vive y lo circunda. Por eso, Salomón de la Selva afirma que sus alardes, a pesar de exponer la esencia de lo cómico —la visión oblicua de la vida—, oculta «un gran dolor, sólo dolor»⁷³.

He aquí la causa mediata por la cual el Güegüence, protagonista de un profundo dolor social, llega a la fantasía, a poseerla y ejercerla, a desmedirse en ella. De ahí que dicho rasgo haya sido considerado como el más evidente del personaje por un periodista que fue el primero, al parecer en relacionarlo con la caracteriología general del nicaragüense⁷⁴. Fantasía «charlatana y enloquecedora» la denomina⁷⁵. «Pocas son las poblaciones en donde se representa *El Güegüence*; pero entre nosotros hay una tendencia bien marcada hacia las características del alegre personaje», señala⁷⁶. Y continúa:

«Si España tuvo sus siglos de Caballería Andante (*sic*), nosotros podemos decir que hemos vivido épocas tras épocas de puro güegüensismo o de plena güegüensia... Colectividades hay que sólo viven en el membrete del papel que usan para su correspondencia los que mantienen

⁷⁰ CARLOS MÁNTICA A.: «Ensayo etimológico del Güegüence o Macho Ratón», art. cit. Al respecto transcribimos estos dos párrafos de esta primera versión de su descubrimiento:

«No es la vejez lo que caracteriza al güegüence, sino su picardía. Lo truhán, bufón y travieso. El mismo lo dice: *Soy tuno* (tunante) *sin tunal*. Dávila Bolaños llega a la misma conclusión al traducir macho-ratón como *burlador sabio*. El mismo fue quien me sugirió, sin pretenderlo, la raíz del nombre *güegüence* al traducir *sesule* (adjetivo invariablemente unido al nombre güegüence) como *tzin-xolo*: tontito, tonteco, pero que en el lenguaje figurado equivale a *gran embaucador*.

La traducción correcta debe ser *buesule*, es decir, *bue-xolotl*, que literalmente se traduce (Sahagún, pág. 336) *Gran Bufón*» (art. cit.).

⁷¹ *Ibid.* Ahí mismo Mántica disecciona la palabra *Macho-Ratón* concluyendo que puede traducirse como bailete (de *macehuaz*: baile, completado por el diminutivo-despectivo *ton*). O sea, que *Güegüence* y *Macho-Ratón*, en última instancia, significarían «Comedia-bailete»; precisamente el subtítulo que Brinton dio a la obra en inglés.

⁷² Tomado del manuscrito de BERENDT. El de LEHMANN dice: «Y yo como soy un hombre tan gracejo...»; y el hallado por Álvarez Lejarza: «... y yo como *soi* un hombre tan gracejo...»

⁷³ SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit.

⁷⁴ APOLONIO PALAZIO: «El Güegüence», en *Estampas nicaragüenses*. Managua, Tipografía Atenas (1948?), págs. 51-53.

⁷⁵ *Ibidem*, págs. 52.

⁷⁶ *Ibidem*.

la farsa... Cuántas reputaciones son las riquezas del Güegüense. Este personaje nos ha hecho, sin duda, mucho daño. El sublime fachento, jactancioso y locuaz, sigue viviendo en el alma de nuestro pueblo. Por eso, nos improvisamos todo y es raro el nicaragüense que en el ostracismo no hable de las grandezas que dejó en su tierra, es decir, de sus grandes cargamentos de oro, plata y piedras preciosas. Somos inmensamente ricos, hasta donde alcance nuestra imaginación. Hijos de una misma raza, don Quijote y el Güegüence son hermanos. La locura del primero, manifestada en tendencias nobles y generosas, tuvo cura cuando ya don Quijote iba a morir, cuando volvió a ser Alonso Quijano el Bueno. La del segundo va siempre en crescendo, sin promedios, creando tesoros y prodigando alabanzas a su progenitor. Ambos han enfermado a muchas generaciones. El primero ha poblado inmensamente los cuernos de la Luna; el segundo ha reducido a oro, plata y piedras preciosas, todas las estrellas de la bóveda celeste»⁷⁷.

Pero el Güegüence no sólo demuestra una gran fantasía vanidosa o vanidad fantaseada; en él y en la obra hay más, mucho más de acuerdo con los tres autores que han analizado sus rasgos, nuestro protagonista es un personaje de múltiples facetas: aquellas que corresponden a las de un *pillo*, *farsante* o *trapalón*, por emplear los vocablos castizos a que recurre José Cid Pérez al resumir la significación de su personalidad. El estudio del cubano —quien debe tener ascendencia española—, relaciona la representación de *El Güegüence* con la *Commedia dell'arte*. «Como esta última —afirma—, es histriónica, bufonesca y de máscaras. En la primera se intercalan danzas y en la *Commedia*, volteretas y visajes. Al igual que en Italia, en Centroamérica se presentan los mismos personajes en distintas localidades, con igual idiosincrasia y con los mismos defectos, aunque con diálogos y situaciones distintas...⁷⁸. Lo que subraya Cid Pérez es, en general, la universalidad del personaje que coincide, también, con los del «Colportage» o «Litterature du Colportage» de los franceses y los de la «picaresca» del primitivo teatro español, expresada en los famosos «Autos»⁷⁹. Sin duda, pensando en representaciones similares de Occidente, las cuales participan también del carácter de nuestro personaje, Eduardo Avilés Ramírez cree —después de una primera lectura—, que lo expuesto en *El Güegüence es europeo. No importa que sea escrito o representado en tierra americana. Lo que nos confirma que somos todos, simples europeos de América, hablemos inglés, portugués, francés o español*»⁸⁰.

Tampoco exageremos tomando la posición extrema de la que postula el indigenismo romántico: que todo lo americano, en esencia, es aborigen y que lo europeo se limita a una contaminación colonialista. Veamos, en el caso de *El Güegüence*, que el

⁷⁷ *Ibidem*, págs. 52-53.

⁷⁸ JOSÉ CID PÉREZ: «Estudio de *El Güegüence*», en *Teatro indio precolombino*. Madrid, Aguilar 1964, página 155.

⁷⁹ FERNANDO SILVA: «Apuntamientos a mi *Güegüence*», en *La Prensa*, 17 de mayo, 1975: «... me refiero a los *Autos* del primitivo teatro español: *El Juego de Adán*. *Auto de los Reyes Magos*. *El Juego de la Enramada*. Del *Auto de los Reyes Magos* se dice que: *Tenía una fina ironía contra los judíos a los que presenta como desconocedores de la Biblia diciendo falsedades.*»

⁸⁰ Carta al autor fechada en Bourg la-Reine, 29 de abril de 1978: «Sería muy largo hacerle siquiera el bosquejo de todas las representaciones burlescas de la Europa anterior o contemporánea del descubrimiento de América. Es tema que merece un grueso volumen —ignoro si existe—. No es posible dejar de citar las obras de Rabelais y sus personajes grotescos, burlescos, irónicos, Gargantúas y Pantagruelles, todo ese rumoroso mundo que debía tener repercusión en la civilización que España llevaría a América. Por eso podemos decir que los personajes de *El Güegüence* son europeos.»

texto está escrito fundamentalmente en español y concebido, construido, elaborado en ese idioma; de otra manera no se entendería ni se explicaría el hecho de haberse mantenido «en taquilla» por años y años, entre una población mestiza que hablaba más o menos el castellano, dentro de una provincia ultramarina del antiguo Imperio español, continuando su exitoso montaje después de la independencia en los siglos XIX y XX. Anotemos, asimismo, que el protagonista funciona dentro de un contexto original, racial, surgido de la implantación de la conquista y de la transformación ideológica operada durante la colonia; es decir: protagonizando un indudable mestizaje. A este respecto, Pablo Antonio Cuadra —cuyo feliz concepto de que «América comienza en los Pirineos» vendría al caso— pone de nuevo las cosas en su punto: *El Güegüence parece llegar a su obra como un ser con existencia anterior a ella, como un tipo que viene del pasado y del pueblo —probablemente un viejo personaje que formó el antiguo y desaparecido teatro aborigen— y salta al escenario del nuevo teatro mestizo y bilingüe y al actuar, también él se mestiza y completa en sí mismo el primer boceto satírico del nicaragüense* ⁸¹. Sólo un mestizo, en resumen, podía encarnar al personaje; o más bien, el mestizo desajustado y traumatizado, abandonado a su suerte.

En la recreación principal de la obra, Alejandro Dávila Bolaños aplica otros adjetivos definitorios al protagonista, según el texto original se lo permite o sugiere; todos ellos, enumerados a continuación, sólo podían tener de sujeto al mestizo y no al indio sumiso, callado, oprimido. Aunque más de alguno se utiliza en sentido irónico y otros (como «cochón», o sea, homosexual en Nicaragua), no se desprenden necesariamente de su parlamento respectivo, vale la pena consignarlo para una mejor comprensión del *sesule güegüence*.

Adjetivos definitorios aplicados al Güegüence, por Dávila Bolaños	Parlamentos donde se encuentran sus originales
Astuto	131
Bandido	14
Cochón	298
Cornudo	78
Chapiollo	57
Discreto	157
Divertido	21
Gracioso	182
Inteligente	202
Hábil	144
Jodido	109
Maldito	105
Moclin	111
Mentiroso	17 y 145
Pinche	89
Porfiado	105
Rufián	12

⁸¹ PABLO ANTONIO CUADRA: «El primer personaje de la literatura nicaragüense: el Güegüence», art. cit., pág. 2.



Personaje del toro-huaco, baile que se representa con El Güegüence cada 20 de enero en Piriamba, Nicaragua (Foto: Marco Contarelli)

X. El protagonista como prototipo del modo de ser nicaragüense

Considerado por Palazio y Cuadra, sobre todo por éste, el protagonista representa al nicaragüense común e interpreta su particular modo de ser. La obra no sobrevivió por un apego irracional o supersticioso de la mentalidad popular a sus tradiciones, sino porque el protagonista —plantea Cuadra en su brillante trabajo, tantas veces citado— *es un personaje que el pueblo nicaragüense lleva en la sangre* ⁸². Un personaje creado por el propio pueblo que se burla de sus desgracias, o más precisamente, de *su* desgracia.

Según Cuadra, *El güegüence* resume, en forma caricaturesca y satírica, todas las características que ha venido anotando en su conocido ensayo sobre *el nicaragüense* como específicas del mismo: la autoburla (*la primera de un pueblo burlesco, la primera mirada a su imagen en el espejo de la sátira*) ⁸³, el irrespeto a la autoridad y la malicia en los dobles sentidos de sus expresiones, el desprecio a la sofisticación y la mordacidad ante la injusticia, la denuncia del servilismo y el desentendimiento interesado, la vagabundía y la fanfarronada.

Gladis Miranda se ha detenido en esta representatividad prototípica del güegüence. Señalando que no por azar el autor escogió al personaje, sino por un profundo conocimiento de nuestra idiosincracia, añade: *Si su objetivo era decir verdades sin comprometerse, ¿quién mejor que un nicaragüense para hacerlo? Y surgió el güegüence, ese viejo nica corrompido, mentiroso, fachento, ladino que de broma en broma dice las verdades a cualquiera en sus propias narices* ⁸⁴; además —concluye— *ningún otro hombre del continente americano, que no fuese un nicaragüense, podía interpretar con tanta naturalidad el papel del güegüence, ya que éste —de pies a cabeza— es el prototipo del nica que tira la piedra y esconde la mano* ⁸⁵.

Por nuestro lado, deseamos remarcar el punto de que *El Güegüence* es la obra clave de la identidad nacional de nuestro pueblo ⁸⁶. ¿En qué sentido? En el que El Güegüence como personaje ejemplifica los rasgos esenciales del ser colectivo de nuestra tierra, condicionado por una herencia de frustración de origen colonial; herencia que marcó sus rasgos en el mestizo cuya población comenzaba a imponerse sobre los otros grupos raciales. Este nuevo ser, ante la difícil situación a que le obligaban enfrentarse, no tuvo más salida que desarrollar esos rasgos —enumerados en parte, por Cuadra— para escapar, superar, sublimar su situación social, económica, política, etcétera. Así, comenzó a existir el *tipo* nicaragüense actual que identifica a la mayoría de nuestros compatriotas.

Puntualicemos cuatro de esos rasgos o recursos que El Güegüence —es decir, el mestizo— utilizaba como «mecanismos de defensa» y que han quedado impresos, definitivamente, en la psicología popular; aludimos a la exageración y a la mentira, al insulto y a la ironía burlesca. A los cuatro elementos —repetimos—, acudían los güegüences coloniales para eludir su realidad, aminorar su desventura o defenderse de

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ GLADIS MIRANDA: «Interpretación de *El Güegüence*», en *El Güegüence*, núm. Boletín Literario de Nicaragua, núm. 1, febrero, 1971, pág. 3.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ Anunciado en la nota 10 de esta introducción.

las condiciones de explotación que entrañaba. De los mismos dispone el nicaragüense de hoy, predispuesto aún más por las consecuencias de las guerras civiles del siglo XIX, ante cualquier hecho o circunstancia que lo afecta. Por ejemplo, veamos estas expresiones que oímos al llegar a la ciudad de Matagalpa en un saltarín e incómodo microbús:

1. Se me van a salir las tripas por la boca (*exageración*).
2. Idea y niño (*una mujer, dirigiéndose al conductor*) ¡vos vas picado! (*mentira*).
3. (Otra mujer dirigiéndose al conductor). ¡Qué indio más bruto! (*insulto*).
4. ¡Bien pavimentada tiene la calle el alcalde! (*ironía burlesca*).

Si en esta simple anécdota cotidiana los «nicas» reaccionan espontáneamente exagerando y mintiendo, insultando y burlándose irónicamente de los culpables de la situación que sufren, es porque su mentalidad responde a un sustrato que, históricamente, pertenece al ser mestizo —y que éste fue propagando a casi todos los niveles socioeconómicos— y literalmente se halla objetivado en *El Güegüence*. En efecto, la obra recoge las cuatro actitudes con igual espontaneidad; vivas y eficaces aún, se encuentran en los parlamentos:

36. «(Don Forcico): ...es corto el día y la noche para contar las riquezas de mi padre.»

155. «(Güegüence, aludiendo a su hijo don Forcico): ...este mi muchacho tiene tantos oficios que hasta en las uñas tiene encajados los oficios» (*exageraciones*).

77. «(Güegüence): Dios persigue a mi amigo Capitán Alguacil Mayor que ahora endenantes estuvimos tratando y contratando con él, y ya se lo llevó una bola de fuego...»

145. «(Don Ambrosio): ¡Válgame Dios Señor Gobernador Tastuanes! Vergüenza me da contar las cosas de ese Güegüence embustero, pues sólo está esperando que cierre la noche para salir de casa en casa a hurtar lo que hay en las cocinas para pasar él, y su hijo don Forsico. Dice que tiene cajonería de oro, y es una petaca vieja totolatera; que tiene catre de seda y es un petate viejo revolcado; dice que tiene medias de seda y son unas botas viejas sin forro; que tiene zapatos de oro y son unas chancletas viejas sin suelas; que tiene un fusil de oro y es sólo el palo, porque el cañón se lo quitaron» (mentiras, en el segundo ejemplo éstas se denuncian; por lo demás: afloran muchas veces; entre otras, en los parlamentos 123 —el de la famosa «niña» que le dio «licencia»—, 155 de los muchos «oficios» de don Forsico y 153, transcrito por Darío: el de las «bermosuras» como «guipil de pecho», «guipil de plumas», «sombbrero de castor», «estriberas de lazos de oro y plata» y «ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar»).

22, 58, 215 y 233: «(Güegüence, dirigiéndose a don Ambrosio): ... mala casta, saca fiestas sin vigiliás; ... ojos de sapo muerto...; ... jipato...; soplado... apupujado.»

92. «(Güegüence): Pues, ponga las manos: y las dos manos pone el hambriento; y qué buenas unas se tiene mi amigo Capitán Alguacil Mayor; parecen de perico ligero. ¡Ah, una bomba caliente (pedo) para estas unas!» (*insultos*).

42. «(Güegüence): ... ten cuenta con la bodega, que voi a ver si puedo volar.»

260. «(Güegüence): Soi hombre de bien. Traigo mis machos...» (*ironías burlescas*).

¿Qué nicaragüense no se identifica con estas astutas y sagaces expresiones? ¿Cuántos de nosotros no estamos retratados en esa viveza? Porque *El Güegüence* es un «vivo» y todo lo que comprende esta palabra, incluso sus variantes «vivían» y «vividor». Recordemos que uno de los adjetivos definatorios suministrados por Zepeda Henríquez, al interpretar semánticamente al protagonista, es precisamente «vividor».

En resumidas cuentas, el «nica» —como el personaje-espejo de su idiosincrasia— se las ingenia para «pasarla bien» y salir adelante a cómo sea; para «vivir» a cómo dé

lugar y aprovecharse, hasta donde pueda de los demás. Con ese objetivo hace lo que le da la gana en beneficio suyo, pasando por encima de todo y convirtiéndose en una plaga. Este problema ya ha sido enfocado por José Coronel Urtecho, quien lo analiza a partir de los vagos y pícaros de la colonia engendrados por el mestizaje y explicando su transformación política en la independencia y el siglo pasado ⁸⁷. Asimismo ha preocupado a gente con suma experiencia en el «país de los vivos» que, por lo menos hasta el 19 de julio de 1979, ha sido Nicaragua ⁸⁸.

⁸⁷ Ver nota 89.

⁸⁸ «El país de los vivos: así quieren llamarnos», se titula un editorial de la revista de la Asociación Nicaragüense de Ingenieros y Arquitectos (ANIA) que, para completar este capitulillo, reproducimos casi íntegramente:

«... la señora encopetada que sólo disparates hace, dice y manifiesta (torpe de remate) es viva porque tiene 10 piezas de cuartería y sabe sacar el máximo de renta de ellas, sin reinversión, y a costillas de la salud de las víctimas que caen en sus redes.

También es vivo aquel viejo compañero de barrio, el tonto aquel a quien compadecemos por tonto y por bruto, pero que es hoy adlátere clave de un poderoso clave de la política local, y por esas circunstancias, es muy vivo (ya no tonto) porque colecta hermosas y estupendas dádivas por hacer accesibles los favores del funcionario a aquellas personas que quieren acercarse, y por vivo, es objeto de palmoteos y festejos por parte de su propia corte de cohortes.

Vivo es el obrero que contratamos creyendo que es el albañil que él dice ser, y no es más que un bergante a quien interesan dos cosas: cobrar y hacer cualquier cosa. En otras palabras estafar al cliente, y a los verdaderos obreros cuyo prestigio usurpa y mancha.

Igualmente lo es el profesional médico, abogado, ingeniero, arquitecto, economista, contador público, administrador, y demás, a quien no le interesan más que *cobrar caro y hacer cualquier cosa*.

Pero suficiente con tres ejemplos de vivos a nivel popular, para hacer ver la tendencia vertiginosa de desafecto a la ley, al orden y a los principios mínimos humanitarios, por medio del cual más y más nos hundimos los nicaragüenses en un pantano pegajoso de situaciones inverosímiles y peligrosas.

Ahora la *viveza*, verdadera plaga, invade todas las ocupaciones nacionales y no da campo a ninguna otra actitud positiva, como esas que han impulsado el desarrollo psíquico y material de otras naciones, dentro de las cuales, por un lado, la investigación pura aumenta el panorama de alternativas de desarrollo, y por el otro, el trabajo y el esfuerzo práctico, abren los torrentes de producción material y los torrentes, también, de la producción espiritual. (Protegidos, eso sí, por la justicia, contra los desmanes de las huestes de vivos depredadores.)

Pero para que personas normales puedan dedicarse al simple trabajo de hacer algo positivo en las artes, ciencias y ocupaciones de transformación económica, se requiere, en primer lugar, que algunos se resignen a no participar en la carrera presente de ambiciones y codicias; y que, en segundo lugar, los que quedan en la carrera de «colmillos», permitan a los otros una vida decente, justa y libre de las *dentelladas* que puedan sufrir por boca de esas fieras sueltas.

En la historia milagrosa de las leyes, el ejemplo de cómo los poderosos que han tenido que rodearse de otros poderosos para defenderse de los demás, han tenido que conceder a estos ciertos derechos; y el que estos poderosos de segundo orden a su vez, a sus súbditos, que son muchos más que ellos, han dado otras concesiones que se convierten en acuerdos, en leyes, es precisamente lo que debemos de tener en mente para comprender la psicología de la ley y la justicia, y el papel que juega en el desarrollo de los países.

Pero aquí, en este medio nuestro en el cual el «vivo» (el destructor de derechos) es el ejemplo más admirado por las generaciones en función y por las que vienen pisándonos los talones ansiosas de probar que son más vivas aún que ésta; y en el cual nunca hemos tenido una historia en la que a conciencia se haya tratado de llegar a *acuerdos* en pro de la estabilidad social, aquí repito, la destrucción de la ley y la justicia es inminente. Por tanto, la posibilidad de que alguien se quiera apartar de la *carrera de colmillos*, es imposible (no tanto por no poder dejar de ser codicioso, como por mero instinto de supervivencia) y por tanto debemos olvidarnos, a este paso, de cualquier pretensión a ser jamás un simple país civilizado». (Artículo suministrado por el ingeniero Guillermo de la Rocha.)



Personajes de El Güegüence en medio de procesantes y asistentes a la fiesta patronal de Diriamba en homenaje a San Sebastián el 20 de enero de 1982 (Foto: Marco Contarelli)



Personajes de El Güegüence en una calle de Diriamba. En el extremo superior derecho las imágenes de San Sebastián y el apóstol Santiago, patrono de Diriamba y Jinotepe, respectivamente, llevados en procesión (Foto: Marco Contarelli)

Visto el mestizo como atroz individualista, debido a la inestabilidad de su condición social —que prácticamente era una tragedia— no olvidemos un aspecto complementario de su significación histórica: la rebeldía. El mestizo también era un rebelde: su destino consistía en ir contra el estado de cosas que lo asediaba. Y en esto radica, quizá, su mayor herencia futura.

Lo mismo podemos afirmar de *El Güegüence*. «El viejo mestizo —anota Eduardo Zepeda Henríquez— es siempre un rebelde, incluso contra la lógica; un rebelde sin ideales, pero con una causa muy concreta; la de *ir a lo suyo*»⁸⁹. Y no solamente a lo suyo —creemos— porque en la comunicación de su angustia no habla por sí solo, sino representando a un grupo social; más aún: su rebeldía comprende la del sector indígena con el que los mestizos se identificaban en la común explotación llevada a cabo sistemáticamente por los grupos dominantes españoles. Aunque legalmente tenían *status* distintos, en la práctica no había mucha diferencia entre un trabajador «libre» mestizo y otro forzado indígena: ambos devengaban salarios de hambre —como decimos—, resultando su mano de obra semigratuita; ambos eran controlados —mucho más los indios, desde luego, a quienes concentraban en pueblos especiales— para asegurar y facilitar su disponibilidad; ambos, en fin, laboraban juntos en los mismos medios de producción, agropecuarios o no, de la época.

XI. La obra como protesta contra la realidad colonial

Uno de esos medios eran los obrajes de añil, planta silvestre que requería un complejo proceso de elaboración para extraer su tinte, apetecido en los mercados europeos; de hecho, el añil era el principal producto de exportación colonial gracias a la mano de obra mestiza e indígena. Al respecto, una lectura literal de la obra, o mejor de sus parlamentos 48-51, nos indica que el protagonista habla por esos grupos en tono de protesta. Recurriendo a su aparente sordera, *El Güegüence* —que ha sido mandado a llamar por el Gobernador Tastuanes— sostiene un breve diálogo con el Alguacil Mayor:

41. «(Alguacil): Ah, Güegüence, ya estamos en el paraje.
49. (Güegüence): Ya estamos con coraje.
50. (Alguacil): En el paraje.
51. (Güegüence): En el obraje»⁹⁰.

⁸⁹ Eduardo Zepeda Henríquez: «El Güegüence o la rebelión del mestizaje», en *La Prensa Literaria*, 20 de noviembre, 1976.

⁹⁰ Lo que se va a leer en el siguiente párrafo, acerca de estos cuatro parlamentos, figura en la «Introducción» (de dos páginas) de nuestra edición *El Güegüence o Macho Ratón*. Texto de Emilio Álvarez Lejarza... Managua, Publicaciones del Instituto Histórico Centroamericano, pp. 3-4. Este resumen ha sido incorporado medularmente a la tercera edición del *Panorama de la literatura nicaragüence* (Managua, Ediciones Nacionales, 1977, pp. 17-18); pero antes fue reproducido, tomado de una reimpresión de 1975, en *Cuadernos Universitarios*, revista de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua y divulgado a su vez por el guatemalteco Manuel Galich en la última nota de su trabajo: «El primer personaje del teatro hispanoamericano», en *Conjunto*, La Habana, núm. 3, enero-marzo, pp. 17-18.

En su primera equívoca respuesta, *El Güegüence* le dice a la autoridad que no están en el paraje (en el cambio de la presencia del Gobernador, o quizá en el *Palacio* del mismo) sino, firmemente, que están con coraje. ¿Quiénes poseen esa ira, ese enfurecimiento? ¿Y por qué? Desde luego, no el Alguacil y *El Güegüence*, sino éste y los individuos que representa: los grupos dominados —el pueblo— que hablan por él. Pero en la obra no sólo se expresa esa realidad social: significativamente, el autor señala los sitios donde se daba la explotación de esos grupos: los obrajes de añil ⁹¹. En efecto, después que el representante de la policía real le replica que ambos están en el *paraje*, *El Güegüence* finge oír otra cosa muy diferente: ¡*En el obraje!* Con toda evidencia —porque ni siquiera pregunta, dejando de haber oído bien o mal— protesta escueta e intensamente.

Otra alusión a la realidad colonial, de la que se desprende implícitamente una protesta, se encuentra en el parlamento 184; ahí *El Güegüence* contradice al Gobernador Tastuanes, quien le expresaba —en el parlamento anterior— estar satisfecho por el baile recién incluido en que había intervenido *El Güegüence*. Pero el protagonista le contesta en doble sentido: *Pachigüete, no pachigüete, Señor Gobernador Tastuanes, que unos van para atrás y otros para adelante* ⁹². Es decir, él no está contento porque hay dos fuerzas en pugna y en direcciones opuestas: una tirando al pasado o a la perpetuación del mismo; otra proyectándose en el futuro, aspirando progresar. Y no se trata de una arbitraria interpretación nuestra: en el segundo miembro del parlamento 301 *El Güegüence* vuelve a plantear, aprovechando el doble sentido que le facilita de nuevo su frase, la misma coyuntura; ahora, sin embargo, lo hace en forma interrogativa: «... *Ah, muchachos, ¿para onde vamos, para atrás o para adelante?*» ⁹³

Por consiguiente, debemos sostener que la obra no puede reducirse al significado de una *comedia-bailete*. Como lo hizo ver Gladis Miranda, si se limita a *El Güegüence* a esa dimensión, quedaría despojado de sus verdaderos valores. *La intención primordial de su autor* —enfatisa— *no fue crear una comedia o un bailete, sino valerse del elemento cómico y de la danza para lograr su objetivo: escupir su odio a los representantes del poder español* ⁹⁴. En otras palabras: extraer del ser indígena y del ser mestizo el dolor y la inconformidad provocados por la diaria ofensa de la jerarquizada sociedad colonial; sociedad que se denuncia admirablemente.

¿Cómo? Utilizando un elemento de origen prehispánico —la monótona repetición de frases— para crear un trasfondo social hegemónico por los señores principales. A éstos, el autor los presenta gozando de una vida regalada y alegre, reflejado en «los sones, mudanzas, velancicos, necana (robos) y paltechua» o «palperesia» (habladurías) de sus residencias; retahíla que aparece tanto en boca de los antagonistas (el Gobernador Tastuanes, el Alguacil Mayor, el Escribano) como de los protagonistas

⁹¹ Incidía tanto este medio de producción que se conservó su nombre en varias toponimias de origen colonial. El Obraje se llamaba antiguamente el pueblo de Belén, en el departamento de Rivas; el Obraje se llama también un corto río que corre cerca de la vecindad del pueblo de Nagarote —en el departamento de León— y desemboca en el lago de Managua.

⁹² «...y otros adelante», dice el manuscrito de Lehmann.

⁹³ «... para adelante», se lee en el mismo manuscrito de Lehmann.

⁹⁴ GLADIS MIRANDA: «Interpretación del Güegüence», núm. 1, febrero 1971, pág. 2.

(El Güegüence y su hijo don Forcico), quienes ordenan o piden que se suspendan tales distracciones u ociosidades. El número de veces en que se fija este deseo o necesidad es realmente alto: veintidós, en igual número de parlamentos distribuidos de la siguiente manera:

Personajes	Parlamentos
Alguacil Mayor	10, 14, 47, 141, 140, 152, 162, 169.
Gobernador Tastuanes	5, 9, 130, 139, 151, 168 y 715.
Güegüence	46, 129, 161, 186.
Don Forcico	138, 167.
Escribano	197.

Cabe observar, entonces, que el Alguacil Mayor —encargado de ejecutar órdenes y también de emitirlas en la práctica colonial— encabezaba dichas alusiones o parlamentos con ocho, siguiendo el Gobernador Tastuanes con siete, El Güegüence con cuatro, don Forcico con dos y, por fin, el Escribano —cuyo oficio era dejar constancia de la legalidad colonial— con un solo parlamento que difiere de los anteriores por constar, únicamente, de tres elementos disfrutados por los *señores principales: sones, rujeros y paltechuá* (robos) ^{6a}.

Con ello, el autor logra denunciar a los individuos de los grupos dominantes, sostenidos —especificamos— por el trabajo de los indios y mestizos, por ejemplo en los *obrajes* de añil. Denuncia que traduce en la insistencia de esa suspensión a lo largo de la obra. Indiscutiblemente, pues, *El Güegüence* conlleva una gran protesta contra la realidad colonial.

XII. La obra en el contexto de la cultura de dominación

Si bien Alejandro Dávila Bolaños, desde 1966, comenzó a descubrir que en nuestra pieza teatral había *otro* sentido además del literal, fue Gladis Miranda quien intuyó que *El Güegüence* es «la primera protesta literaria en la América Hispánica contra una estructura gobernante opresora e injusta» ⁹⁵. Mas esa protesta no tendía a codificar un mensaje político. Gladis Miranda puntualiza que es válido considerarla entre los testimonios iniciadores del espíritu que culminó con la independencia de las provincias españolas, pero el objetivo del autor en aquel entonces *no era la de incitar al pueblo a un levantamiento contra las autoridades españolas, ya que hubiera empleado el doble sentido para dirigirse directamente a los suyos en plan de rebelión, sino que aprovecha la fingida sordera del viejo para resaltar la ambición del español, su vida fácil, los ceremoniosos títulos y cargos con que se distinguían entre ellos, etcétera* ⁹⁶. Precisamente Dávila Bolaños fue más allá del doble sentido de los parlamentos para adecuar una interpretación apriorística sujeta a la intencionalidad de hallar en la obra un mensaje profundamente político y revolucio-

⁹⁵ *Ibíd.*
⁹⁶ *Ibíd.*

nario, aun para nuestro tiempo. Pero en su originalidad, que tuvo un resultado feliz e interesante, demostró una imaginación desmedida y demasiado forzada.

Sin emplear este recurso, Gladis Miranda agrega en su justa interpretación —producto de una atenta lectura— que *el pueblo, que domina la lengua del Güegüence y posee su mismo espíritu, comprende las burlas y por debajera se ríe de los señores principales y de las autoridades reales, sin que esto signifique deseo de rebelión contra los mismos.*⁹⁷ Y concluye: *el germen libertario está presente: hay ansia de libertad, pero aun los medios para lograrlo no se han definido con claridad en el espíritu del escritor...*⁹⁸ Y así es: *El Güegüence* no demuestra una finalidad combativa, ni exalta el ánimo de los explotados para luchar contra los explotadores y expulsarlos —según interpreta Dávila Bolaños—; ni mucho menos, promueve la rebelión armada y guerrillera. Ambas eran imposibles en una sometida provincia hispánica durante el siglo XVII.

Fundamentemos mejor nuestra argumentación. Ante todo, hay que tomar muy en cuenta que el ocasional espectador colectivo de la obra la disfrutaba como un regalo que recibía de la cultura de dominación planificada y dirigida por los grupos dominantes españoles. Su presentación, pues, se inscribía en ese sistema que, como lo señala Sergio Ramírez, *retenía* para dichos grupos los diversos trasplantes de la cultura peninsular —universidad y colegios mayores, estilos urbanísticos y arquitectónicos, cabildos e iglesias, conventos y cuarteles, suntuosas casas de habitación, muebles y decorados, etc.— y *cedía* a los demás estratos involucrados en la producción, un régimen de organización civil en pueblos y municipios, cofradías y festividades religiosas, técnicas de producción artesanal —ebanistería, imaginería, orfebrería, platería, talabartería— y, entre otras concesiones, un teatro callejero y una música similar, una narrativa anónima, etc. En síntesis: manifestaciones enteramente populares⁹⁹.

Sin embargo, *El Güegüence* surgió con inesperada energía en tal sistema que —de acuerdo siempre a Ramírez— no cedía ninguna otra cosa más, *fuera de un idioma limitado a apropiaciones pasivas para los mestizos miserables del campo*¹⁰⁰. Y aquí reside su fuerza emergente: en volver activa y lúcida esa apropiación del español que correspondía a los mestizos rurales. ¿No está expuesto en *El Güegüence* el lenguaje de estos buhoneros y muleros —más pobres que acomodados— que viajaban *tierra adentro* familiarizados con el arte del engaño para sobrevivir, y aún palabreaban su lengua indígena? Evidentemente.

Mas especifiquemos la ausencia del carácter subversivo con el mismo texto. En primer lugar, no deja de ser significativo que la acción culmine en un pacto cómplice entre el Gobernador y el Güegüence al concertar y celebrar la boda entre sus hijos respectivos: doña Suche Malinche y don Forcico. En segundo lugar, la consecuencia última de todo el engranaje teatral es festiva, sellada con la participación desbordante

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ SERGIO RAMÍREZ: «Balcanes y volcanes», en *Centroamérica hoy* (México, siglo XXI, 1975, pág. 281).

¹⁰⁰ *Ibid.*, con esta anotación: «Todo lo que puede llamarse cultura popular es de clara ascendencia peninsular: romances, bailettes, logas; como ejemplo notable de teatro popular, debe citarse *El Güegüence*, de Nicaragua.»

de indios y mestizos en el contexto de la religiosidad popular, a la que pertenecía su montaje ¹⁰¹. Y en tercer lugar, son suficientes los parlamentos en que se deja claro la resignación de los protagonistas ante la injusticia institucionalizada que los convertía en víctimas; citemos únicamente los parlamentos 87-88 en los que hablan el Güegüence y don Forcico después que el Alguacil exige al primero que entregue todo el dinero que lleva, sin dejarle nada, *ni batuchito*, o sea, ni siquiera una alcancía:

87. (Güegüence): Ya lo ven, muchachos, lo que hemos trabajado para otro hambriento.

88. (Don Forcico): Así es, tatita.

Entonces, ¿cuál era el interés de los indios y mestizos por conservar esa representación los días de fiesta tributados a sus santos patronos?, ¿dentro de esa forma —también mestiza— de dominación cultural? Muy sencillo: desahogar su amargura —por lo menos durante esa única oportunidad— gozando de los chistes del Güegüence —su espejo vivo— y de la capacidad que revelaba para reinar y burlarse, en su propia cara, de las autoridades; lo que no podía hacer en la realidad. La representación de la obra, por lo tanto, no les *concientizaba* en sus problemas: ni más ni menos, les servía de *catarsis* ¹⁰².

XIII. Los personajes y el vestuario

Para indios y mestizos era un espectáculo muy gracioso identificarse con los personajes —incluso con el Gobernador Tastuanes y el Alguacil Mayor, el Escribano y el Regidor— hablando su idioma bilingüe y llevando máscaras que imitaban el rostro español —cutis blanco, ojos azules, barba cerrada— como clara muestra de la dominación ideológica que funcionaba en ellos ¹⁰³. Pero, naturalmente, la principal identificación del pueblo era con sus personajes, y sobre todo con el Güegüence, en que veían el retrato de su peculiar disposición al humor, menos indígena que mestizo, basado en la jocosidad que supone obtener el engaño y la burla del vecino ¹⁰⁴.

¿Cómo no iba a ser jocosos el parlamento 96 en que el Güegüence se equivoca

¹⁰¹ *Ibid.*, págs. 281-282.

¹⁰² No olvidemos que la religiosidad popular se organizaba *desde arriba*, a través de cofradías e instituciones similares —y hasta por el mismo cabildo o ayuntamiento— controlados por los grupos dominantes, al igual que en España; seguía, pues, un modelo peninsular. Véase el capítulo dedicado a las fiestas coloniales de una ciudad de México en el segundo tomo de la obra del alemán Reinhard Liehr: *Ayuntamiento y oligarquía en Puebla, 1787-1810* (México, Secretaría de Cultura Popular, 1976, pág. 76-83).

¹⁰³ Aún funciona este fenómeno colectivo en la masa mestiza que asiste, por tradición, a las fiestas patronales. Por otro lado, a pesar de la máscara —símbolo de la cultura impuesta— el protagonista se rebela con todos sus recursos contra esa imposición. Alejandro Aróstegui ha interpretado plásticamente esta idea en su cuadro «El Güegüence» (185 x 124), verdadero retrato del mestizo rebelde que, con una mano, sostiene la máscara española y con la otra hace la «guatuzá», es decir, rechaza dicha imposición cultural.

¹⁰⁴ Esto es evidente por el número de palabras en el habla nicaragüense que expresan tales acciones. Así, *chamarrear* es el tomar ventaja o aprovecharse de alguien con una broma; *trisca* es una conversación en la que hace quedar en ridículo a alguien; *féfere* es un cuento tonto con el que se engaña a quien escucha; dar un *caritazo* es engañar a una persona con un truco, etc. (Daniel G. Brinton: «Estudio sobre *El Güegüence* traducción de Carlos Mántica, en *El Pez y la Serpiente*, núm. 10, 1968-69, págs. 49-50.)



Un actor, representando a un macho, de El Güegüence (Foto: Marco Contarelli)

exprefeso en una operación matemática para engatusar al Alguacil? Porque es obvio que la mitad de un medio no es dos cuartos, sino un cuartillo, y dos cuartos son un medio, y no un octavo. Pero el protagonista enseña a su antagonista con «seriedad»: *La mitad de este medio hacen dos cuartillos; un cuartillo, dos octavos; un octavo, dos cuartos; un cuarto, dos maravedís; cada maravedí, dos blancos*¹⁰⁵. Curiosamente, este recurso ya lo había empleado Miguel de Cervantes en la primera parte de su *Quijote*.

También resultaba simpática la calificación de *don* —título verbal que era patrimonio de los *señores principales* e individuos de la misma clase— a los hijos del Güegüence: *muchachos* más adolescentes que jóvenes, pero conocedores de la experiencia de su padre y duchos en sus mañas. Sumada a la máscara, esta calificación apuntaba hacia el modelo cultural hispánico.

Igualmente, la representación de la obra constituía otra oportunidad —una vez al año— para que indios y mestizos admirasen a su gente o a sí mismo, ricamente ataviados: tanto o más que los personajes españoles. En efecto, el vestuario del Güegüence era el de mayor brillo. Brinton escribe a propósito:

«Tal como se representaba la obra anteriormente, el Güegüence llevaba el mejor vestuario de todos los actores. Cadenas de oro, collares de monedas de plata y ornamentos de acero colgados a su persona. A decir verdad, todos los participantes llevaban disfraces extravagantes.

¹⁰⁵ «... un cuarto dos marabedices, cada marabedís dos blancos», dice el manuscrito de Lehmann.

Sus vestiduras iban fantásticamente adornadas con plumas y flores, coronadas con cintas y pañuelos de brillantes colores...

El Gobernador Tastuanes va vestido a la usanza española, con cetro y espada... El Alguacil, el Regidor y el Escribano Real van ataviados en lo que supone ser uniforme de gala, con sendos cetros de autoridad. Las *mutae personae* de la obra son las mujeres y los machos. De las mujeres sólo se nombra una de ellas, la dama Suche-Malinche, hija del Gobernador. Entra en escena vestida con una especie de túnica, sostenida a su persona con alegres cintas de seda; cadenas de oro y costosas joyas adornan su vestido, y una guirnalda de flores corona su cabellera. Los machos son doce o más en número... En la obra llevan cabezas de pieles imitando cabezas de machos, coronadas con cuernos de cabra y una petaca, o canasta de mimbre adornada con cintas, etcétera. En las manos llevan sonajas»¹⁰⁶.

Por su lado, Alvarez Lejarza —quien recogió su información *in situ*, al contrario del sabio norteamericano— anota: *El Alguacil: viste pantalón corte de color, camisa común, chaleco y sobre los hombros una capa corta tirada hacia atrás. El sombrero, con adorno de flores y de perlas, es de tres picos. Lleva una vara con flores en el extremo como insignia de su cargo. Las medias son de color y las zapatillas de hebillas plateadas. El Gobernador: el mismo del Alguacil, pero más adornado y lujoso. Modernamente el Gobernador lleva a veces pantalón largo*¹⁰⁷. Por lo que se ve, en un siglo más o menos el vestuario se alteró levemente, pues según el mismo Alvarez Lejarza, en las representaciones contemporáneas, el Güegüence, don Forcico y don Ámbrosio llevaban sombreros de tres picos —forrados con raso y adornados de perlas, piedras preciosas y doradas— camisa y pantalón de seda, chaleco con adornos de oro y dijes de plata, medias de seda de color y zapatos —también con adornos— forrados con raso. O sea, que ya no sobresalía el vestuario del Güegüence, quien compartía el lujo del suyo con los de sus hijos y los personajes españoles: Gobernador y Alguacil, Regidor y Escribano Real. Estos últimos —señala el estudioso granadino— *usan iguales trajes que el alguacil, en diversos colores, y zapatillas de plata*¹⁰⁸.

¿No manifiesta dicha igualdad una soterrada aspiración de igualdad social que con el tiempo fue acrecentándose? Y continúa Alvarez Lejarza:

«Los machos son hombres que llevan las cabezas cubiertas con máscara de este animal. Usan vestidos corrientes y a veces de color negro, colocándose una cola crín, o cabuya teñida, bajo las nalgas... Las mujeres —o varones disfrazados de mujeres— usan máscara de damas, que se hacen de estopa y de coco o de madera. Antiguamente, todos los actores usaban máscara y la del Gobernador solía ser de barba y cabellera dorada. En nuestros días algunos actores se caracterizan a como es usual en el teatro...»¹⁰⁹

Asimismo, doña Malinche y las otras dos damas van ataviadas con vestidos de seda de color y bordados, adornos de metal, plumas y sombreros de muchas flores. Según Brinton, las últimas podrían aludir al nombre de *Suche* derivado del náhuatl *sochilt*: flor¹¹⁰. Malinche —recuerda el americanista— era el nombre de la famosa india que sirviera a Hernán Cortés de intérprete en sus campañas conquistadoras de México, y quien se convirtiera posteriormente en su concubi-

¹⁰⁶ DANIEL G. BRINTON: «Estudio sobre *El Güegüence*, *op. cit.*, págs. 50-51.

¹⁰⁷ EMILIO ALVAREZ LEJARZA: «Notas», en *Teatro Callejero Nicaragüense: El Güegüence o Macho Ratón...*, *op. cit.*, pág. 37.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ DANIEL G. BRINTON: «Estudio sobre *El Güegüence*, *op. cit.*, pág. 52.

na ¹¹¹. Es el personaje histórico con que se ha bautizado el fenómeno de la entrega irracional a lo extraño, por lo menos en México: el *malinchismo*. Resulta muy interesante, entonces, que la *Suche Malinche* aparezca en *El Güegüence* no como amante del Gobernador, sino como hija. (Entre paréntesis, *suche* aún significa en Nicaragua alcahueta, por lo que Pablo Antonio Cuadra comenta: «No es la primera vez en nuestra historia que la alcahuetería es hija de la autoridad ¹¹²).

Conclusión

«El Güegüence habla por el pueblo», observó alguna vez Rubén Darío. Y tenía razón: el protagonista del anónimo bailete dialogado que lleva también el título de *El Güegüence* —y que hemos estudiado en sus aspectos básicos— representa, en un momento formativo, a la población mayoritaria de una zona del antiguo y extenso Reino de Guatemala; para ser exactos, habla en nombre de los indios y mestizos de la zona suboccidental de la provincia de Nicaragua, o sea, entre los lagos y el Pacífico.

En realidad, esta comedia danzante —surgida dentro de la tragedia que significaba la dominación hispánica—, fijó los rasgos fundamentales y colectivos del ser nicaragüenses, tras un intenso proceso histórico. Así, *El Güegüence*, como producto de circunstancias determinadas, contiene no sólo las tensiones sociales de su tiempo, sino —en particular— la rebelión de un sector: el mestizo. Además, la obra quedó como único e inapreciable documento lingüístico y expresión tendiente hacia la totalidad artística: integrada por elementos poéticos, de protesta y dramáticos; dotada de música, danza y artesanía; desarrollando creencias, conductas, costumbres. Sin paralelo en Hispanoamérica, fue redactada en *hispano-náhuatl* por una mentalidad superior familiarizada con la vida y los valores de los poblados pertenecientes hoy a los departamentos de Masaya, Carazo y Granada. En Nicaragua, Centroamérica.

En fin, como testimonio de una cultura emergente, afirma la plena identidad mestiza de los futuros nicaragüenses; pero también refleja, tempranamente, actitudes seculares de los mismos: rebeldía en hechos y palabras, irrespeto a la autoridad, malicia defensiva y desprecio a la sofisticación, mordacidad ante la injusticia y denuncia del servilismo, lenguaje socarrón, ironía fantasiosa, desentendimiento interesado e imaginación desmedida.

JORGE EDUARDO ARELLANO
Residencial El Dorado, 105
MANAGUA (Nicaragua)

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² PABLO ANTONIO CUADRA: «Introducción», *art. cit.*, pág. 3.