

“El Güegüense”

Jorge Eduardo Arellano

Miembro del Consejo de Expertos de El Güegüense

De las 43 formas tradicionales de expresión, declaradas en el 2005 por la UNESCO Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, dos correspondieron a espectáculos teatrales pertenecientes a Mesoamérica: el Rabinal Achí de Guatemala y El Güegüense de Nicaragua. Como es sabido, el drama en quiché y la comedia en “Espanáhuat” fueron descubiertos en sus ámbitos originarios por la cultura occidental durante el siglo XIX. Si el primero lo fijó por escrito en 1856 —traduciéndolo luego al francés— Charles Etienne Bresseur de Bourbourg, el segundo lo transcribió en 1874 —fusionando dos versiones manuscritas— Carl Herman Berendt. Gracias a estos americanistas europeos fue posible rescatar de la tradición oral ambas piezas, hoy valoradas y reconocidas universalmente al lado del Kabuki en el Japón y de otras expresiones o espacios culturales: once tanto en Asia como en Europa, nueve en África, cinco en Latinoamérica y el Caribe, cuatro en países árabes y otras cuatro de carácter multinacional.

1. FACTOR DE IDENTIDAD Y RESISTENCIA SOCIOCULTURAL

Mucho se han estudiado el Rabinal Achí y El Güegüense como factores de identidad y resistencia sociocultural. Si uno representa al pueblo indígena de origen maya-quiché — que conforma la mayoría de la población guatemalteca—, el otro no se explica sin los indígenas de la Nicaragua del siglo XVIII, o propiamente de la antigua Manquesa, región que coincide en la actualidad con la llamada Meseta de los Pueblos.

No debe olvidarse, sin embargo, que ambos se proyectaron dentro de espacios sacralizantes, como los impuestos por el ritual cristiano católico en las fiestas patronales y que, en el caso de nuestra pieza, remiten a un proceso de carnavalesación, por el cual adquiere un sentido profano. De hecho, en su estructura se remonta al teatro en náhuatl impulsado por los misioneros a partir de la segunda mitad del siglo XVI; concretamente a las farsas y danzas dialogadas que el investigador mexicano Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti clasifica de pueblerinas. Estas, concebidas y desarrolladas en un ambiente colonial, prescinden del tema religioso, pero contienen elementos precolombinos.

2. RAIGAMBRE INDÍGENA Y ESPAÑOLA

Mientras el Rabinal Achí, conservando su fisonomía indígena, apenas se muestra mestizo en su indumentaria y en la sincretismo religioso de su ritual, El Güegüense —tal como llegó a nuestros días— posee una raigambre tanto indígena como española. Por eso se ha considerado la obra maestra del arte dramático, popular y mestizo, del área mesoamericana; la primera obra del teatro autóctono hispanoamericano de asunto colonial y el texto fundacional de la literatura nicaragüense.

“La mayoría de las literaturas europeas —ha observado Gunther Schmigalle— comienzan su desarrollo histórico con alguna obra monumental, generalmente un poema épico-heróico: la *Iliada* en Grecia, el *Cantar del Mío Cid* en España, *Os Lusíadas* en Portugal, etc. En Latinoamérica, en cambio, sólo Chile, con *La Araucana*, tiene una especie de poema épico, y todavía se podría discutir si la obra de Alonso de Ercilla forma parte de la literatura chilena o de la española. Parece significativo, por lo tanto,

que el primer monumento de la literatura nicaragüense, El Güegüense, sea una comedia bailete, con un argumento igualmente alejado de lo épico como de lo heroico”. Mejor dicho: de naturaleza satírica-burlesca.

3. AL MARGEN DEL DISCURSO COLONIALISTA

Resulta significativo también que nuestra pieza teatral haya surgido al margen del discurso colonialista que expresaba el orden dominante a través de sus manifestaciones oficiales: la literatura de sometimiento, la eclesiástica, la de afirmación criolla y la panegírica del poder. El Güegüense es otra cosa, independiente del proceso espiritual y de la circulación impresa. Su naturaleza es la oralidad; una oralidad nueva que debió surgir, o insurgir, cuando ya se había consolidado el dominio hispánico sobre las poblaciones indígenas de filiación mesoamericana, culminando a principios del siglo XVIII. Es decir, con un argumento ubicado en una pequeña y marginal provincia del imperio español en crisis que requería de impuestos para subsistir. Tal es el escenario y la impronta dieciochesca o barroca, reflejada por ejemplo en el vestuario y en los refinados sonos de violín, de su espectáculo escenográfico y mímico, musical y danzario; todo ello unido por el hilo conductor de un diálogo vivaz y picaresco, centrado en el protagonista. Este, en consecuencia, se impone y da nombre a nuestra pieza preciosa y singular, como la calificó Salomón de la Selva.

Singular porque no surgió otra, en el ámbito mesoamericano, de características similares. Ejemplo excepcional de sincretismo —el protagonista procede tanto del farsante chocarrero precolombino como del pícaro ingenioso del Siglo de Oro español—, fue escrita en una mezcla de legítimo castellano y náhuatl dialectal (sin tl), o nahuatl; especie de lingua franca, o “dialecto-mixto” que se extendió por Centroamérica y el Sur de México, tras una rápida y temprana nahuatlización de las otras lenguas prehispanas, para convertirse —según Brinton— “en una lengua corriente de los mestizos”. Pero en ese “mish-dialect”, que Mario Cajina Vega bautizó “Españáhuatl”, predomina el español, en su morfosintaxis, como también en su léxico culto y popular.

4. “GRAN JODEDOR”

A través de esta lengua, en la que el español como adstrato dominante arrincona el sustrato, se proyecta —desde la perspectiva del dominado, o del subalterno se diría en la Academia Norteamericana— una crítica del discurso dominante. ¿Cómo? En primer lugar, con un humor espontáneo: ingenioso a veces, otras procaz y corrosivo. No se reduce, simplemente, a producir risa, o a provocarla como catarsis; más bien, concibe el humor como resistencia: un humor defensivo que se produce cuando se da la relación entre oprimidos y opresores. Barbara Harlow, en su *Resistance literature* (1987) la formula teóricamente, agregando que es propio de las clases dominadas, entre las cuales surge un personaje que se presenta como “gran jodedor” (el adjetivo, valga la aclaración, es de la autora) capaz de sobrevivir con y entre los suyos, a pesar de las dificultades.

En segundo lugar, nuestra obra recurre a la parodia de la retórica cortesana y burocrática que tratan de imponer las autoridades provinciales. O sea: el Gobernador Tastuanes (imperativo delegado del poder real), el Alguacil (servil encargado del orden público), el Escribano (emisor de legalidad), y el Regidor, miembro del Cabildo Real Indígena, denunciado en su corrupción y ridiculizado. Sólo el Arriero —que conduce las cargas

del protagonista— es ajeno a dicha retórica, pues interviene, aunque sólo en tres ocasiones, en verso octosílabo, de acuerdo con el manuscrito de Walter Lemann, descubierto y transcrito en Masaya del 13 al 18 de diciembre de 1908.

Esta retórica es cuestionada por un viejo mercachifle trashumante, ladino, pobre e independiente que, en un afán de movilidad social, pretende insertarse en el sistema. Se trata del Güegüense, apoyado por su hijo legítimo “don Forsico”: (forzudo) y contradicho por su hijastro (“don Ambrosio”). Ellos logran su objetivo a través de un “trato y contrato”, sellado con el matrimonio de don Forsico con la joven “doña Suche Malinche” (hija del “Gobernador” o Alcalde pueblerino), final coherente con la naturaleza farsesca de la pieza que culmina con una fiesta mojjiganga

5. EL CONTRADISCURSO DEL DOMINADO

En esta línea, El Güegüense se enfrenta a la dinámica del poder y a la del discurso de los valores del sistema que cuestiona con el contradiscurso del dominado, cuya función es señalar las fallas y límites de aquel en cuanto al aquí y ahora. Su meta es una representación alternativa de la realidad social. Sin embargo, paradójicamente el contradiscurso del dominado reafirma la posición del dominante, terminando por reflejar los elementos ideológicos de los cuales quiere liberarse.

Con todo, nuestra obra da voz a los marginados y, con el recurso desmedido de la imaginación, sublima un anhelo colectivo: la igualdad humana. Esto hace posible la capacidad de expresar un mundo y una cultura, de configurar un arte total. Así El Güegüense no puede comprenderse correcta ni completamente si se estudia de manera parcial o fragmentaria, limitándolo a uno de sus aspectos, sin integrarlo en su totalidad. Por tanto, no debe aislarse ni reducirse a texto literario, ni a fenómeno escénico, ni a hecho danzario, ni a documento lingüístico, ni a piezas musicales, ni —mucho menos— a vestigio folclórico.

6. TRIUNFO DE LA CULTURA SOBRE EL PODER

El Güegüense es todo lo anterior y más: un triunfo sobre el Poder desde la pobreza o la marginación; triunfo alcanzado por la burla a la autoridad y la malicia en los dobles sentidos de sus parlamentos, por el desprecio de la sofisticación y la mordacidad ante la injusticia, por la denuncia del servilismo con palabras contestatarias, ironía fantasiosa e imaginación desmedida. En resumen, un triunfo desde la Cultura. Sostenía el siempre maestro Pablo Antonio Cuadra: “El Güegüense bailará sus sones mientras la pobreza y la doblez política tengan un centímetro de dominio en el territorio patrio. Pero el Güegüense ya es una victoria de la Cultura sobre el Poder”.

“Es corto el día y la noche para contar las riquezas de mi padre” —confirma don Forsico, hiperbólicamente, secundando al Güegüense que es denunciado en su pobreza por su hijo putativo, don Ambrosio, a quien le descarga estos calificativos: ganso, jipato, soplado, apupujado, mala casta, saca fiesta sin vigilia, ojos de sapo muerto. En efecto, don Ambrosio había sido franco y directo:

¡Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes! Vergüenza me da contar las cosas de ese Güegüense embustero, pues solo 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 solo el palo, porque el cañón se lo quitaron”.

La obra y sus valoraciones (de Martí a Valle-Castillo)

1884 Comedia maestra escrita en un dialecto burdo, con diálogos unas veces y con danzas otras, se cuentan a grandes risas y chistes gordos, cuando no picantes a más de rastreros, las ingeniosidades, invenciones y astucias con que uno de los americanos de la tribu burló a un alguacil, ante quien fue traído para que sufriera la pena de alguna supuesta o real bellaquería. José MARTÍ.1892 El Güegüense es aquel personaje de la farsa ingenua que el indio moderno tejió con palabras españolas y frases del dialecto maternal, en la cual puede verse como un vago reflejo lírico. Rubén DARÍO.1931 Obra teatral de valor literario indiscutible, supera a cuanto conocemos de la comedia griega anterior a Aristófanes. Tiene escenas de purísimo lirismo. Tiene pasajes de lenguaje tan amplio que el propio Aristófanes no le sobrepasa. Salomón DE LA SELVA.1968 La aparición de El Güegüense en el siglo XVII dio a Nicaragua el privilegio de ser la cuna del arte teatral hispanoamericano. Hija del mestizaje, barroca y primitiva, nació con virtudes y defectos que no han sido superados por toda la producción teatral de los siglos posteriores. Rolando STEINER.1977 No titubeo en afirmar que se trata del primer voceto satírico del latinoamericano. Manuel GALICH.1978 El Güegüense es algo fabuloso: teatro de análisis y de síntesis. Tragedia y comedia. Posee los aciertos de distanciamiento de Bertold Brecht. En realidad, todos los descubrimientos del teatro moderno están en El Güegüense estructuralmente. Alberto YCAZA.1991 El Güegüense se encuentra en la forma y el mundo de la risa, y se contrapone con lo oficial, contra lo serio y religioso de la cultura. Pablo KRAUDY y Elisa ARÉVALO.1992 Barroco, El Güegüense exige ojos, demanda ser representado y visto como objeto verbal, plástico y móvil. Su personaje fantasioso, hiperbólico para burlar al Cabildo Real, crea al mestizo y documenta el conflicto de su sociedad y lo expresa. Pero, sobre todo, nos expresa, antes de existir literariamente, definiéndonos, caracterizándonos. Julio VALLE-CASTILLO.

La licencia de El Güegüense

(Parlamentos 118-125)

Gobernador: Güegüense: ¿quién te ha dado licencia para entrar ante mi presencia real?

Güegüense: ¡Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes!, ¿es menester licencia?

Gobernador: Es menester licencia, Güegüense.

Güegüense: ¡Oh. Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes! Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por Veracruz, por Verapaz, por Antepeque, arriando mi recua, guiando a mis muchachos; opa, llega don Forsico donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; y vamos comiendo y descargando y vuelvo a ca(r)gar, y me voy de paso (gesticula una defecación). Y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes.

Gobernador (reiterativo y enfático): ¡Pues aquí es menester licencia, Güegüense!

Güegüense: ¡Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes! (el escenario cambia y se ilustra el encuentro ensoñador del Güegüense con la niña, mientras canta desde la ventana y un grupo de damas va atendiéndole): Viniendo yo por la calle derecha me columbró una niña sentada en una ventana de oro, y me dijo: qué galán el Güegüense, qué bizarro el Güegüense (tocándose el vientre), aquí tienes baúles, Güegüense; entra, Güegüense; siéntate, Güegüense; (señalando sus genitales) aquí hay dulce, (tocándose el pecho) aquí hay limones. Y como soy un hombre tan gracejo, salté a la calle con una capa de montar que con sus adornos no se distinguía de lo que era, llena de plata y oro hasta el suelo. (Retornando a la normalidad): Y así una niña me dio licencia para "aquello", Señor Gobernador Tastuanes. (Música).

Gobernador: Pues una niña no puede dar licencia, Güegüense.

Güegüense: ¡Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes! No seamos tontos. Seamos amigos y negociemos mis hermosuras. En primer lugar, tengo cajonería de oro, cajonería de plata, ropa de Castilla, ropa de contrabando, güipil de pecho, güipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombreros de castor, estriberas de lazos de oro y plata, que serán del agrado y satisfacción del Señor Gobernador Tastuanes.

(Versión de JEA y adaptación teatral de César Paz)

“El Güegüense habla por el pueblo”

Obra pionera del arte dramático de Mesoamérica y fundadora de la tradición literaria de Nicaragua, El Güegüense concreta una crítica del colonialismo, una poética del humor, un contradiscurso del dominado, una proclamación de la igualdad humana, un arte total, un triunfo de la Cultura. Por algo, desde 1896 Rubén Darío había llegado a esta conclusión: “El Güegüense habla por el pueblo”. (Cortesía del autor y de la AGHN, al igual que los textos de las bisagras históricas publicadas desde febrero de 2004).