

El Güegüence: obra de teatro representativa de la Nicaragua colonial

I. EL TEATRO MISIONERO

Iniciado inmediatamente después de la conquista bélica y económica, el proceso evangelizador constituyó el aspecto ideológico más importante de la dominación española en el Nuevo Mundo. Así, los misioneros comenzaron a crear y a recrear, asimilando las estructuras prehispánicas, obras procedentes de la tradición medieval. Por eso muy pronto surgieron en el Reino de Guatemala, que comprendía de una de sus provincias —Nicaragua—, numerosas piezas que la población indígena absorbería esencialmente hasta el punto de transformar su mentalidad.

Se sabe que esta labor la iniciaron los dominicos, entre ellos Juan Torres y Luis Cáncer, compañeros de Fray Bartolomé de las Casas en la experiencia de la Verapaz. Pero el carácter colectivo y anónimo define esta intensa campaña didáctica que abarcó toda la época colonial, generando diversas formas que tuvieron un desarrollo vigoroso. Incluyendo la música, dicha campaña sobrevivió a nuestros días, ya transformada o disuelta en folklore.

Debido a la amalgama de sus elementos sacros, resulta difícil delimitar estas formas. Se les ha denominado de múltiples maneras: *bailes, loas, papeles, coloquios, originales, historias, loas*, etc. Mas, en principio, debe afirmarse que se representaban durante las procesiones de Semana Santa y las festividades de los patronos titulares de cada población —ciudad, villa o pueblo—, para celebrar la Navidad o en homenaje a la Virgen María. Precisamente, las *loas* —breves textos en verso que concluían con una alabanza al *misterio* o a la fiesta para la que había sido escrito— se originaron del culto a la Inmaculada Concepción; sin embargo, con el tiempo adquirieron —al igual que los otros tipos de pieza— proyecciones secularizantes o, mejor dicho, aires de fiesta popular¹.

1. Gustavo Correa: «La loa en Guatemala», en *The Native Theatre in Middle America*. New Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University, 1961.

Con todo, no prescindían de su objetivo básico: el lavado de cerebro de las masas indígenas y mestizas para que aceptasen perpetuamente tanto su explotación económica como el orden colonial. Por eso llamamos a este conjunto de piezas y a sus derivaciones *teatro misionero* o de sometimiento ideológico.

II. «COLOQUIO DEL INGA Y MONTEZUMA»

No a otro fin condujeron las escenificaciones a lo largo del siglo XVIII en la capital de Guatemala, en Cartago —provincia de Costa Rica— y en Granada, Nicaragua. Sobre las primeras remitimos al testimonio del historiador guatemalteco Ramón A. Salazar². Y las segundas han sido valoradas por el colega costarricense Carlos Meléndez Ch.³ Las últimas se realizaron en 1793 para celebrar el acceso al trono de España de Carlos IV: aludiendo al monarca y a su esposa, el entonces cura de Granada —natural de Jaen, España— informó que los artesanos de la ciudad «se habían adiestrado en tres piezas cómicas con sus loas y sainetes, todo alusivo a la Real Proclamación de nuestros Augustos Soberanos»⁴. Ximena, lamentablemente, no proporciona sus textos —los cuales respondían a las inquietudes de una afición más o menos permanente—; mas transcribe, rescatándolo para la historia del teatro nicaragüense, un texto que titulamos «Coloquio del Inga y Moctezuma», cuyo obvio sentido era alabar la monarquía establecida. Por eso tenía de personajes a los «emperadores» prehispánicos de los virreinos de México y Perú, como se observa en el siguiente diálogo:

Montezuma
 Felix Reino Mexicano,
 cuyo imperio represento,
 yo el famoso Montezuma
 de la América el portento:
 mereciendo por mis glorias,
 por mis triunfos y mis hechos
 ser entre todos los reyes
 de aquellos antiguos tiempos,
 el que solo ha merecido
 conservar su nombre eterno.

2. Ramón A. Salazar: *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala*. Epoca colonial. (2.ª ed.) Tomo tercero. Guatemala, Ministerio de Educación Pública (s.a.).

3. Carlos Meléndez Ch.: «Apuntes sobre el teatro culterano colonial en el Reino de Guatemala», en *Revista del Pensamiento Centroamericano*. Num. 185, Octubre-Diciembre, 1984, pp. 85-86.

4. Pedro Ximena: *Reales exequias por el señor Carlos III... y real proclamación de su augusto hijo...* (Guatemala) Ignacio Beteta, 1793, p. 107 de la *proclamación*.

esto supuesto, quien duda
que bajo este concepto
el nombre de Montezuma
es la cifra de este Reino;
y así todos en mi nombre
aclamad en sus contentos
aquesta famosa Jura
de nuestro Carlos excelso,
el Católico monarca,
gloria de su Indiano Imperio.

Inga

Yo que el famoso Rey Inga
conservo mi nombre eterno,
conocido por mi nombre,
el rico Peruano Reino;
quien duda que también cifro
de Lima el famoso Imperio:
¡Oh, pues, tú, reyno Limano,
vuestrs gustos y contentos
aclamada en nombre mio
como cifra de tu Reino
en esta jura dichosa
del Gran Carlos IV excelso,
Rey y Señor de dos mundos
Europa y el mundo nuevo⁵.

Detrás de estos octosílabos se oculta un autor culto o «culterano» que prolonga el teatro misionero a un nivel «superior», en el sentido que expresa con recursos «superiores» el orden socio-político dominante. Difería, pues, de las otras formas primitivas remontadas al medioevo y de consumo absolutamente popular.

Pensamos en las loas y en su injerto mestizo —la *loga*—, en las pastorelas, temas de inspiración bíblica y bailes de *moros y cristianos* relacionados con los anteriores. Llamados en México *morismas*, este tipo de representaciones se arraigó desde el actual Suroeste norteamericano hasta Nicaragua⁶. Aquí tenemos noticias de sus vestigios folklóricos, a mediados del siglo XIX, en el pueblo de Telica —en la parte occidental del país— y,

5. *Ibid.*, pp. 87-88.

6. De 1559 data la primera representación de este tipo en el Suroeste de los Estados Unidos. Llevada a cabo por los soldados de Oñate en el pueblo de San Juan de los Caballeros (pueblo actual de San Juan, estado de New Mexico). Titulada «Los moros», trataba de batallas entre «moros y cristianos». Lo cuenta el capitán y poeta Gaspar Pérez de Villagrà en su *Historia de la Nueva México* (1610). Véase a Marcelo C. Peñuelas: *Cultura hispánica en Estados Unidos. Los chicanos*. (2.^a ed.) Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 105.

no hace mucho, en Boaco: pueblo de la región central. Procedente del mismo pueblo conservamos el texto, aún inédito, de un extinto «Baile de San Martín».

III. OTRAS PIEZAS RESCATADAS POR LOS INVESTIGADORES

Encabezados por el «Baile del Güegüence o Macho Ratón», que rescató de la tradición oral el primer lingüista de Nicaragua Juan Eligio de la Rocha en el siglo pasado, las «formas» en cuestión fueron recogidas por varios investigadores. Aludimos a los alemanes Carl H. Berendt y Walter Lehmann. El primero hizo una copia de la «Loga del Niño Dios» en 1874 y el segundo transcribió otra versión del «Baile del Güegüence» en 1909 más dos piezas: «Papel de la Pascuala» (conocida también como «Coloquio de Juan Cruz») y «Loa del Mangué»⁷.

Posteriormente, vinculado a la fecunda labor del *Taller San Lucas* de la ciudad de Granada —durante los años cuarenta de este siglo—, Francisco Pérez Estrada (1917-1982) recogía otras cuatro piezas —aparte de reproducir una traducción de «El Güegüence...»— el «Original de Pastores para obsequio del Niño Dios», que conservaba en Niquinohomo Carlos Sotelo; la «Historia titulada la Restauración del Sacramento» y la «Historia de Sansón». Todas ellas se hallan compiladas en su obra pionera: *Teatro folklórico nicaragüense* (1946)⁸.

En las últimas décadas se descubrieron y divulgaron otras producciones o vestigios de este vasto repertorio. Basta referirnos a la «Loa de la disputa del diablo y la mujer ante el portal», difundida en 1964, y a *Los doce pares de Francia en Niquinohomo*, editada en 1982⁹.

IV. EL GÜEGÜENCE: LA COMEDIA MAESTRA DEL TEATRO MESTIZO NICARAGÜENSE

Pero de todas estas piezas concebidas dentro del orden colonial surgió *El Güegüence* que, si bien no lo condena, lo cuestiona virtualmente. Se

7. Ambas piezas, que localizamos en el Instituto Iberoamericano de Berlín, se publicaron por primera vez en el *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*: la primera («Papel de la Pascuala») en el Num. 43, Septiembre-Octubre, 1981, pp. 26-41 y la segunda («Loa del Mangué») en el Num. 49, Septiembre-Octubre, 1982, p. 8.

8. Francisco Pérez Estrada: *Teatro folklórico nicaragüense*. Managua, Editorial Nuevos Horizontes, 1948; hay una 2.^a ed. en Managua, Imprenta Nacional, 1968.

9. La «Loa» apareció en *La Prensa Literaria*, Managua, 20 de diciembre, 1964 y *Los doce pares de Francia en Niquinohomo* en folleto editado por el Centro de Lingüística de la Universidad Nacional Autónoma de México (1982).

trata de un bailete dialogado cuya elaboración se remonta a más de tres siglos, según sus tres manuscritos y numerosos exámenes¹⁰. Atendiendo a su origen estructural, esta *comedia maestra* —como la calificó José Martí en 1884— pertenece, ante todo, a una tradición de mayores repercusiones: el teatro náhuatl en Nueva España (manifestación del mismo teatro misionero que funcionaba casi a nivel continental). Como se sabe, dicho teatro dejó —entre 1531 y 1768— 42 obras¹¹.

Estas han sido clasificadas por su mayor estudioso, Fernando Horcasitas, en 1) *Misioneras antiguas* (inspiradas en relatos bíblicos, en los evangelios apócrifos y en la historia universal); 2) *moralizadoras* (basadas en ficticios ejemplos morales); 3) *marianas* (sobre apariciones de la Virgen María); 4) *cortesanas* (piezas adaptadas del teatro clásico español que incluyen un breve acto sacramental); 5) *de la conquista* (sobre guerras de indígenas y cristianos) y 6) *pueblerinas* (farsas y danzas dialogadas de concepción y ambiente coloniales que, prescindiendo del tema religioso, contienen vestigios de representaciones prehispánicas). Y en esta categoría se ubica nuestra pieza, notoria por su «simplicidad primitiva» de acuerdo a Rubén Darío, quien agrega: «*Alternan los diálogos en una monotonía no exenta de lo pintoresco*»¹². De ahí que no sea difícil advertir en ella los doce elementos que aportaron los antecedentes teatrales precolombinos:

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 que participa en la representación.
4. La acción es continua, pero hay pausas (*paradas* las llama el pueblo) con los bailes.
5. Un viejo es el protagonista.
6. El truco humorístico de aparentar sordera es utilizado por el protagonista.

10. Véase la «Bibliografía selectiva, crítica y anotada» —que abarca 62 estudios— en *El Güegüence o Macho Ratón*. Bailete dialogado de la época colonial. Texto en hispano-náhuatl recogido por Walter Lehmann. Estudio preliminar y edición de Jorge Eduardo Arellano. Tomo II. Managua, Ediciones Americanas, 1985.

11. Fernando Horcasitas: *El teatro náhuatl*. Época novohispana y moderna. Primera parte. Prólogo de Miguel León Portilla. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974, pp. 1-14.

12. Rubén Darío: «Folklore de la América Central. Representaciones populares en Nicaragua», en *La Biblioteca*. Buenos Aires, Año I, Tomo I, Num. 3, Agosto, 1986, p. 406.

7. La obra la representan sólo hombres, incluso los papeles de Suche Malinche y de las dos damas.
8. Los personajes femeninos permanecen *mutis*.
9. Don Forsico —otro de los personajes— refiere oficios.
10. Se personifica a animales: machos —ejemplares de ganado equino—.
11. Todos los personajes llevan máscaras y
12. Termina la representación con una mojiganza o final festivo¹³.

Pero el hecho de que el español sea el idioma sustancial y predominante de su escritura (un español arcaico y popular al que se le adhieren expresiones en una *náhuat* regional derivado del clásico de México), más el argumento y la situación histórica que desarrolla —impregnada de lo hispánico y que abarca la música y sus instrumentos—, transforma *El Güegüence o Macho Ratón* en una pieza única, representativa del mestizaje cultural. Así, en una manual de temas básicos, se reconoce que

«...por la matización de los caracteres y por la integración de la trama, este espectáculo mímico-danzante refleja elementos europeos y a la manera de los pasos tradicionales españoles. El ingenio del pícaro, más que el gracioso, conforma la personalidad del protagonista y la de uno de sus hijos, así como el juego del engaño responde a un concepto cristiano de la farsa dentro de las evidentes jerarquías políticas y sociales de la colonia»¹⁴.

Por eso mismo, oportunamente, hemos señalado que esta muestra efectiva de sátira posee una completa unidad y, en consecuencia, más sentido literario que folklórico. «*Ubicada a mediados del siglo XVII —agregamos—, funde el teatro y la danza, la denuncia social y el elemento lírico, el lenguaje formalista y el procaz, la resignación y el insulto, la conciencia rebelde y el pacto cómplice; asimismo, logra a la perfección al protagonista, producto del ser nacional esencialmente mestizo*»¹⁵. En efecto, condensa las aspira-

13. Tales elementos, suministrados por los diversos testimonios de los cronistas del siglo XVI acerca de las rudimentarias estructurales teatrales de Mesoamérica, eran los siguientes: 1) el ámbito escénico, cercano al templo, se daba al aire libre; 2) la modalidad primitiva de la repetición; 3) la falta de división entre público y espectáculo; 4) la continuidad de la acción, sin división alguna; 5) la aparición del viejo como personaje y, a veces, como protagonista; 6) el truco humorístico de aparentar sordera; 7) los actores son todos masculinos, incluso los que interpretaban papeles femeninos; 8) los últimos permanecían mudos; 9) la costumbre de referir o enumerar oficios; 10) la encarnación de animales: jaguar, coyote, etc.; 11) el uso de la máscara y 12) la conclusión con una fiesta.

14. Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti: *El Teatro*. (México) Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1972, p. 16.

15. Jorge Eduardo Arellano: *Panorama de la literatura nicaragüense*. (3.^a ed. resumida y aumentada). Managua, Ediciones Nacionales, 1977, p. 150.

ciones de una mayoría explotada y su cultura emergente que configura un testimonio lingüístico y expresivo a la totalidad artística; mayoría que, mantenida desde entonces en la marginación, afirma su identidad y las actitudes que fijarían los rasgos del nicaragüense prototípico: hechos y palabras contestatarios, irrespeto a la autoridad, malicia defensiva y desprecio a la sofisticación, mordacidad ante la injusticia y denuncia del servilismo, recursos verbales socarrones y «guatuseros», ironía fantasiosa, desentendimiento interesado e imaginación desmedida.

En ese sentido, la obra puede considerarse «la primera y más duradera expresión literaria del genio popular nicaragüense»¹⁶. Menos desmesurada ha sido la valoración de uno de nuestros creadores dramáticos contemporáneos en su esbozo del desarrollo teatral del país: «La aparición de *El Güegüence* en el siglo XVII dio a Nicaragua el privilegio de ser cuna del arte teatral hispanoamericano. Hija del mestizaje, barroca y primitiva, nació *El Güegüence* con virtudes y defectos que no han sido superados por toda la producción teatral de los siglos posteriores. Su fuerza primigenia, la excepcional personalidad del protagonista, la unidad dramática y el sentido satírico impresos a toda la obra, la convierten en una pieza clásica del teatro americano»¹⁷. Y más preciso y fiel a su valor original fue el elogio de Salomón de la Selva al sostener que esta «obra teatral de valor indiscutible supera a cuanto conocemos de la comedia griega anterior a Aristófanes. Tiene escenas de purísimo lirismo —añade—. Tiene pasajes de lenguaje tan amplios que el propio Aristófanes no le sobrepasa»¹⁸.

En realidad, sin paralelo conocido en Hispanoamérica, *El Güegüence* o *Macho Ratón* fue coordinado —en su concepción y montaje— por una mentalidad superior familiarizada con la vida, creencias, conductas y costumbres de los poblados indígenas y luego mestizos de Masatepe, Nandaime, Diriamba, etc., pertenecientes a los actuales departamentos de Masaya, Carazo y Granada, en Nicaragua, Centroamérica. Mentalidad que respondía a otra tradición de fuerte raigambre hispánica: la literatura de protesta dirigida contra las personalidades que podrían ser acusadas de mal gobierno y de intolerancia¹⁹.

Al respecto, Erich von Richthofen ha señalado: «A esta corriente pertenecen varias obras de Santillana y algunos cantos de la época alegórica de Juan de Mena. La alegoría también se utiliza en las *Coplas de Mingo Revulgo*, un poema en forma dialogada que no está dirigido al rey o a la corte, sino al pueblo, al que hay que instruir no sólo acerca de la actitud

17. Rolando Steiner: «Notas sobre el teatro en Nicaragua», en *Encuentro*. Num. 1, Enero-Febrero, 1968, p. 40.

16. Alejandro Dávila Bolaños: «Introducción dialéctica», en *Teatro popular colonial revolucionario: El Güegüence o Macho Ratón...* Esteli, Tipografía Géminis, 1974.

18. Salomón de la Selva: «El Macho-Ratón», en *Repertorio Americano*. San José, C.R., vol. 21, Num. 12, Septiembre, 1931, pp. 188-189.

de su gobernante, sino principalmente acerca de un factor que contribuye a la negligencia del rey y a la miseria en general del país, sangrado por la guerra civil: la negligencia del propio pueblo. Nos encontramos aquí ante un aspecto insólito, nuevo, dentro del desarrollo de la literatura de protesta: una llamada a la introspección, a la autocrítica, hacia lo que los españoles se volverán tantas veces (desde Las Casas, Ercilla y Cervantes hasta la generación del 98), la cual es un requisito previo a toda reforma social y una alternativa de la revolución y la guerra civil, que tienden a pasar por alto la posibilidad de la común culpabilidad y responsabilidad por lo ocurrido»¹⁹.

Partiendo de esta actitud, pues, *El Güegüence* cuestionó solapadamente el sistema colonial, ya que el ámbito y el medio en que se representaba —la forma de dominación de la fiesta patronal— no era compartido por los «señores principales», cuya arbitrariedad y corrupción se desnudan en la obra. Sin embargo, las condiciones extremas de sometimiento material e intelectual de la población que gozaba exclusivamente —como una *catarsis* colectiva—. *El Güegüence*, impedía el desarrollo de su potencialidad rebelde y concientizadora.

No olvidemos, confirmando lo anterior, que la religiosidad popular —en la que se incluía la promoción del teatro misionero— era —y lo siguió siendo— iniciativa de cofradías e instituciones similares —y hasta por el mismo cabildo o ayuntamiento— controladas por la Iglesia y los grupos dominantes, al igual que en España. Seguía, por tanto, un modelo peninsular generado *desde arriba*, es decir, por la cúspide de los estamentos sociales de la época colonial que trascendió a nuestros días.

Pongamos sólo dos ejemplos en Nicaragua.

Primero: de los *moros y cristianos* que hace pocos años organizaba el Alcalde de la ciudad, a quien los bailantes rendían pleitesía al final de la función y de la procesión en honor a Santiago cada 25 de julio. Ambas autoridades —la *simbólica* (Santiago) y la real (el Alcalde, el Jefe Político, algún diputado, etc.)— eran consagradas, reconocidas por los representantes de esa antigua tradición dramática.

Y el otro es más significativo. Se trata de la institución comunitaria de Diriamba llamada *Cabildo Real Indígena de Nuestra Santa Madre Iglesia* que, desde finales del siglo XVII por lo menos, promueve la festividad del patrono de esa otra ciudad: San Sebastián. Forjada, como su nombre lo indica, por la misma Iglesia, esta institución especial logró mantener hasta mediados de siglo varios «bailes» —el «San Ramón» y el «San Martín», el «Toro Huaco», el «Original del Gigante» y «El Güegüence o Macho Ratón», dentro del cual cabían los dos primeros— utilizando de medio único e insustituible esa forma más amplia de dominación cultural

19. Erich von Richthofen: «Conceptos épicos de moderación frente a la intolerancia y a los prejuicios», en *Límites de la crítica literaria*. Barcelona, Planeta, 1976, pp. 210-211.

que era la fiesta patronal. Forma que llegaría a constituir, como afirma Mariano Picón Salas, «el más coloreado y concreto símbolo y el choque del alma española con la indígena»²⁰.

JORGE EDUARDO ARELLANO
Managua (Nicaragua)

20. Mariano Picón Salas: *De la Conquista a la Independencia*. (3.^a ed.) México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 95.