



"EL GüEGüENCE"

COMEDIA MESTIZA

Alvaro Quesada Soto

Este artículo tiene como punto de partida la ponencia del Dr. Ricardo Blanco, **Hacia un teatro latinoamericano nacional, o la actualidad del teatro indígena**, presentada al II Simposio Internacional de Historia del Teatro, celebrado en Barcelona en junio de 1988. Ese trabajo aludía, desde una perspectiva contemporánea, a dos obras teatrales quechuas: **Ollantay** y **Tragedia del fin de Atau Wallpa**. La ponencia de Ricardo Blanco señalaba la importancia de una revaloración del teatro indígena para el teatro latinoamericano, tomando como base esas dos tragedias quechuas, diversas por su temática y sus recursos formales. Es nuestro propósito ampliar aquellas reflexiones mediante una aproximación a otra obra que, por su origen histórico-geográfico, su género y su función dramática, puede ser considerada con igual validez, el término opuesto, o bien el término complementario, de las tragedias antes mencionadas. Nos referimos a la obra náhuatl nicaragüense **El Güegüence o Macho Ratón**. Nuestro comentario sobre esa obra no es el análisis de un especialista —no lo somos ni pretendemos serlo— sólo intenta servir de glosa a las reflexiones expresadas en el trabajo del Dr. Blanco, acerca de la necesidad de revalorar y recuperar las tradiciones del teatro indígena latinoamericano.

Las dos tragedias quechuas —independientemente del problema de si repre-

sentan una obra original o un híbrido engendrado con interpolaciones posteriores- se asemejaban, a nuestro juicio, en un punto. Ofrecían una visión apologética del "imperio" inca enfrentado, ya a sus enemigos internos, ya a los externos. En ese sentido representaban una versión dramática de la historia, que respondía a lo que pudiéramos llamar la perspectiva de la jerarquía indígena "oficial". Sólo las peculiares condiciones históricas de la conquista, que convirtieron aquella jerarquía dominante en dominada, y aquella cultura dominante en dominada, hicieron posible que esas obras pasaran a cumplir con posterioridad una función "contestataria". Las diferencias entre la cultura indígena oficial y no oficial desaparecieron, y surgió una nueva oposición en la que **todo** el arte indígena era reprimido o destruido como "bárbaro" o "pagano", y una nueva cultura española-europea pasaba a ser, exclusivamente, la cultura "oficial".

Es esto lo que permitió que una obra como *Ollantay*, representada en 1780 durante la rebelión de Tupac Amaru, pudiera jugar un nuevo rol histórico-estético, y aparecer ahora como una obra "contestataria" o de protesta contra la ideología y la cultura coloniales dominantes.

La **Tragedia del fin de Atau Wallpa** iba, con respecto a la anterior, un paso más allá en la búsqueda de una voz propia en el teatro de la nueva América, al representar, desde la óptica de los conquistados, el trágico enfrentamiento que llevó a la destrucción de la cultura indígena por la cultura del conquistador español. Sin embargo, esta óptica no era una óptica **popular**, era la óptica de la antigua clase dominante, de los "señores" incas, y sólo la situación histórica, que igualaba bajo el común denominador de **pueblo conquistado a todos** los indígenas, podía hacer que la obra cumpliera una función de rebelión o protesta contra la nueva cultura oficial. Aquel rasgo puede explicar también el género escogido para representar ese conflicto: la tragedia. La tragedia implica siempre el choque de dos voces "monológicas" —en el sentido bajtiniano (1)— dos concepciones antagónicas, autocentradas y cerradas sobre sí mismas, cuya relación sólo puede ser de lucha y enfrentamiento, sólo puede conducir a la afirmación de una mediante la destrucción o la negación de la otra.

Una visión totalmente distinta representa la comedia. Se sabe por referencia que en el teatro quechua existía también la comedia. Desafortunadamente ninguna llegó hasta nosotros, y es imposible saber cuál hubiera sido su función en la nueva situación histórica que se produjo con la conquista, o seguir las transformaciones de ese género bajo el mestizaje cultural que se inició con la colonia. Es aquí, creemos, donde **El Güegüence** nos puede servir de complemento para redondear las reflexiones anteriores.

La comedia como género literario nace más bien del "diálogo" —en el sentido bajtiniano—: de la hibridez y la asimilación de voces, lenguajes y estilos; de la reorientación desinhibida y paródica de los discursos y prácticas sociales establecidos y consagrados por la autoridad oficial. En **El Güegüence** parecieran manifestarse, aunque duplicadas por el mestizaje cultural indígena-español, los principales rasgos que Bajtín señalaba como característicos de la cultura popular del carnaval(2). Sólo que si bien en Europa esta cultura tenía en general un común denominador étnico, era la cultura de un pueblo, de una nación; en Latinoamérica una obra como **El Güegüence** muestra la confluencia de dos culturas populares, de

dos naciones distintas, que se unen en su común rechazo burlesco de la verdad oficial y la cultura dominante —tanto la antigua indígena como la colonial española— e inician así la gestación de una nueva cultura popular mestiza. Coincidimos en este sentido con Manuel Galich cuando afirma que **El Güegüence** es "la primera obra cronológicamente hablando del teatro latinoamericano. Sus orígenes se remontan por una parte, al teatro precolombino y por la otra, se complementan con el injerto hispánico, en el primer siglo colonial, el XVI muy probablemente, o en cualquier otro momento de aquel período" (3) Uno de los más brillantes comentaristas nicaragüenses de la obra, el poeta Pablo Antonio Cuadra describía **El Güegüence** como "el primer abrazo en Nicaragua, del patio arcaico de los mitotes naachu y areitos con el tinglado de Lope de Rueda y Juan del Encina" (4).

Ese doble carácter —popular y mestizo— se expresa en todos los aspectos de la obra: el género, el lenguaje, los personajes, los contenidos, el espíritu y el sentido del espectáculo como práctica significante.

El texto está concebido en un abigarrado dialecto de náhuatl y castellano: "una mezcla de español y náhuatl, **lingua franca** que sólo entendían los indios y los mestizos" (5), en palabras de Jorge Eduardo Arellano. Por otra parte, la obra recurre constantemente al **calembour** etimológico que resulta del doble significado (náhuatl-castellano) que sugieren los signos empleados. El mismo título de **Güegüence** sugería la alusión a la palabra indígena **huehuentzin** (viejo), la alusión al conocido baile de los huesos o de los viejitos, y también la alusión a la palabra **cuencuentzin** (pícaro), lo que al mismo tiempo señalaba su relación con el género **picaresco** español, una de las manifestaciones más fértiles y ricas, como es bien sabido, de la cultura popular en la literatura española.

El personaje mismo del **Güegüence** bien podría considerarse un descendiente de los "pícaros" españoles aclimatizado al trópico indígena, o bien un descendiente de ciertos géneros de la cultura popular indígena, como los **cuecucuatl** o "cantoquisquillosos", forma "picaresca" indígena, que podía asimilarse sin dificultad con la picaresca española y los géneros "carnavalescos" europeos.

Los comentaristas de la obra llamaban la atención hacia la semejanza de **El Güegüence** con un género teatral difundido en el México antiguo, y al que hacía referencia una crónica de la época: "otro baile había de viejos que con máscaras de viejos corcobados se bailaba que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa a su modo... había un baile y canto de truhanes en el cual introducían un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba trastrocándole las palabras..." (6) Por otra parte, el segundo título de **Macho Ratón** podía entenderse como una alusión al término náhuatl **macehuaton**: literalmente "bailecito" o "bailete". Igualmente, la figura del Gobernador **Tastuanes** podía interpretarse como una alusión al Gobernador español, o también al **tlatoani**, autoridad política azteca: de esa manera el Gobernador **Tastuanes** aparecía como la representación satírica y amestizada de la cultura oficial, de las autoridades políticas de las clases dominantes, indígenas o españolas.

Por otra parte, no es nada difícil descubrir en esta pieza la huella de los géneros, el espíritu y la peculiar visión del mundo, que surgieron de la asimilación literaria de ciertos discursos y prácticas significantes de rai-

gambre popular: lo que Bajtín denominaba la "cultura carnavalesca" de la Edad Media y el Renacimiento europeos. En este sentido también Franco Cerutti, comentarista y traductor de la obra al italiano, reconocía "el parentesco inconsciente pero no por ello menos real, que une el **Güegüence** a la **commedia dell'arte** italiana del siglo XVI" (7).

El **Güegüence** se construye como una múltiple parodia de las ceremonias serias y oficiales del estado, la familia, la iglesia y los "negocios" cotidianos. El principio de lo cómico, la risa como afirmación positiva del mundo, que preside los ritos y representaciones carnavalescas, satura con su espíritu crítico toda la obra como sistema de prácticas significantes, y la libera, al mismo tiempo, de todo dogmatismo autoritario o "monológico". Arellano señalaba la presencia en el texto de múltiples alusiones que podían interpretarse como una protesta contra la explotación y la dominación de peninsulares y criollos sobre indios y mestizos, aunque "por lo demás no concientizaba a los únicos que podían comprenderla, sino que servía de desahogo colectivo" (8). Toda la representación se construye como una burla bufonesca de las jerarquías establecidas, de las fórmulas y tratamientos solidificados.

"(..)

GÜEGÜENCE: pues enséñeme

ALGUACIL: Pues aprenda.

GÜEGÜENCE: ' Pues muéstrame cómo...

ALGUACIL: (A manera de lección) Dios te guarde, Señor Gobernador Tastuanes

GÜEGÜENCE: Dios te muerda, Tastuanes, animal con cuernos.

ALGUACIL: Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENCE: Dios lo confunda apestoso Tastuanes.

ALGUACIL: Es usted porfiado Güegüence. lo que usted necesita es una docena de cuerazos.

GÜEGÜENCE: ¿Docena de cueros? ¿Ah muchachos, nos faltan reata o cobijones? Aquí el Amigo Capitán Alguacil Mayor, nos ofrece una docena de cueros (...)

Amigo Capitán Alguacil Mayor, de balde le he pagado; si este ha de ser mi lenguaje, acaso fuera mejor (conseguirme) un libro de romance y me baste, hombre, recitárselo ahí mismo, yo solito en su presencia, donde vive Tastuanes" (9)

Ese mismo espíritu licencioso, festivo y paródico, se aplica a las leyes, reglamentos y prohibiciones del gobierno colonial:

GOBERNADOR: ¿Pues, Güegüence, quién le ha dado permiso para entrar en la Provincia Real?

GÜEGÜENCE: Válgame Dios, Señor gobernador Tastuanes, ¿pues es necesario permiso?

GOBERNADOR: Es menester licencia, Güegüence.

GÜEGÜENCE: ¡Válgame Dios! Señor Gobernador Tastuanes. Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por lacarrera de México, por Veracruz, por Verapaz, por Antepeque, arriando

mi recua, guiando a mis muchachos; opa que Don Forcico llega donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; vamos comiendo y descargando y vuelta a cargar y me voy de paso; y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR: Pues aquí sí necesita permiso para ello, Güegüence.

GÜEGÜENCE: Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes.

Viniendo yo por una calle recta me divisó 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, aquí hay dulce, Güegüence, aquí hay limón. Y como soy un hombre tan agradecido, salté a la calle con una chaqueta de montar, que con tantos adornos no se distinguía qué era, cuajada de oro y plata hasta el suelo, y así una niña me dio la licencia para "aquello", Señor Gobernador Tastuanes

GOBERNADOR: Pues una niña no puede dar licencia, Güegüence..." (10)

Como las representaciones carnavalescas, **El Güegüence** edificaba a la par del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida de libertad y desenfado. Las fórmulas y ritos de las ceremonias y reglamentos oficiales, se ven sometidos a una reorientación paródica de su sentido, que descubre la anormalidad de lo "normal": el lado ridículo, convencional y absurdo, de las relaciones y costumbres que, en circunstancias "normales", aparecían como regulares y necesarias.

En oposición a las ceremonias oficiales, la obra representaba una especie de liberación provisional de las ataduras de la verdad dominante y de las prácticas ideológicas, sociales y políticas establecidas; representaba la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Aquí reina una forma particular de contactos libres, espontáneos y desinhibidos, entre sujetos, separados en su vida cotidiana por barreras infranqueables, determinadas por su condición, su fortuna, su empleo, su edad o su situación en las jerarquías familiares y sociales. Aquí prevalece un nuevo modelo del mundo visto "desde abajo" o "al revés", y un nuevo modelo de comunicación humana, que elaboraba un nuevo lenguaje, distinto del lenguaje convencional de las costumbres y los géneros literarios oficiales, mediante la incorporación de formas particulares del vocabulario, los dobles sentidos, las alusiones a lo bajo y corporal, las máscaras, los gestos y la "contracultura", de las fiestas populares y de la plaza pública.

Así, la obra rompe también con los cánones de la literatura "cult", con la estructura tradicional y la lógica del argumento, con el desarrollo concatenado de la acción y la unidad psicológica del personaje, para pasar a una asociación libre de chistes, danzas, elaboraciones paródicas, música. El diálogo se interrumpe constantemente para intercalar música y danza: "toda la historia —comenta Cerutti— alterna bailes y recitados, y es más, podría afirmarse que estos últimos, en la práctica, están en función de la parte coreográfica" (11). La representación rompía también con la separación entre actor y espectador, entre escenario y butaca, entre teatro y

vida: las representaciones de **El Güegüence** utilizaban como "escenario" las calles, patios y plazas de la vecindad; entre ellos se distribuían las escenas de la pieza, y el pueblo participaba desplazándose con ella de un lugar a otro.

En conclusión, **El Güegüence** puede considerarse un hito significativo en las tradiciones teatrales latinoamericanas; es el primer ejemplo de un teatro autóctono que intenta afirmarse mediante el mestizaje "desde abajo", mediante la asimilación enriquecedora y creativa de la cultura popular indígena y de la cultura popular hispana. Con esto se constituye en un primer esbozo teatral de crítica, paródica y carnavalesca, de la cultura oficial y de las clases dominantes, por un lado; y un primer esbozo de la visión del mundo de una nueva cultura alternativa, popular y mestiza, indohispano-americana, por otro lado.

Su estudio y reincorporación creativa al acervo teatral latinoamericano desde la perspectiva histórica actual, ofrecería, a nuestro parecer, un invaluable aporte para una de las preocupaciones centrales del teatro latinoamericano contemporáneo: la creación y consolidación de un teatro popular; un teatro que incorpore, en diálogo creativo y enriquecedor, las múltiples raíces étnico-culturales de nuestra América, sin renunciar ni excluir a ninguna de ellas.

BIBLIOGRAFIA Y NOTAS

(1) Utilizamos la oposición entre "monólogo" y "diálogo" con el sentido que le asigna Mijail Bajtín en **Problemy poetiki Dostoyevskovo (Problemas de la poética de Dostoyevski)**, Moscú, 1972, 3 ed.; y **Estetica slovesno-vo tvorchestva**, Moscú, 1979 (Edición en español: **Estética de la creación verbal**, México, Siglo XXI, 1982)

(2) M. Bajtín, **Problemy...**, cap. IV; y **Tvorchestvo Francois Rabelais i narodnaya kultura srednevekovia y Renasansa**, Moscú, 1965, cap. I y II. (La obra de Francois Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y Renacimiento).

(3) Manuel Galich, "El primer personaje del teatro latinoamericano", en **Conjunto** No. 31, La Habana, 1977, p. 11.

Pablo Antonio Cuadra, "Notas" a la edición de **El Güegüence**, en: **Cuadernos del Taller San Lucas** No. 1, Managua, 1942, p. 83.

(5) Jorge Eduardo Arellano, "Introducción" a su edición de **El Güegüence o Macho Ratón**, en: **Cuadernos Universitarios** de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua No. 14, 1975, p. 3

(6) Cit. en Galich, op. cit., p. 15.

(7) Franco Cerutti, **El Güegüence**, Bulzoni, Roma, 1983, p. 17.

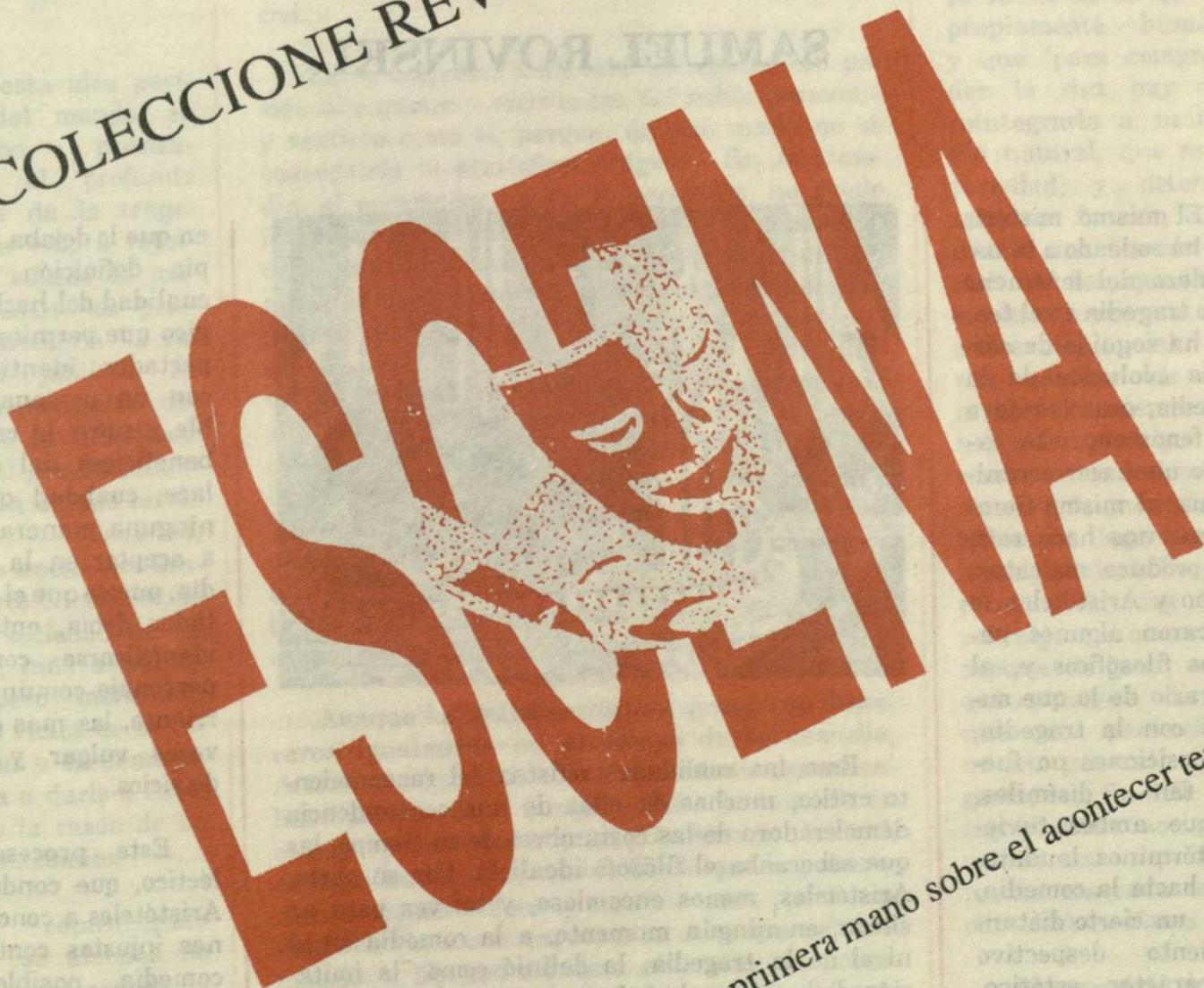
(8) Arellano, op. cit., p. 3-4.

(9) **Bailete del Güegüence o Macho Ratón**, Traducción directa del náhuatl por Carlos Mántica, en : **Conjunto N. 31**, La Habana, 1977, p. 25-26.

(10) Idem, p. 26.

(11) Cerutti, op. cit., p. 18.

COLECCIONE REVISTA TEATRAL



Publicación semestral con información de primera mano sobre el acontecer teatral