

DESARROLLO DEL TEATRO INDÍGENA LATINOAMERICANO: *EL GÜEGÜENCE* COMO EJEMPLO DE TEATRO CALLEJERO

Antonio Velásquez

RESUMEN

En este artículo rastreo el desarrollo del teatro como género que a pesar de las definiciones sobre el mismo que la cultura invasora trajo consigo, ya existía en tiempos pre-hispánicos. Después de delinear el contexto en que el teatro fue producido en el ambiente cultural de lo que fue llamado Latinoamérica, enfoco mi estudio en el "teatro callejero" tal como es practicado hoy en día en regiones diversas por grandes poblaciones. Sostengo que el teatro callejero propició las herramientas y la oportunidad para que la cultura invadida pudiera expresar sus profundos sentimientos acerca de lo que estaba ocurriendo en sus comunidades. En este sentido, dicho tipo de representaciones dramáticas eran medios revolucionarios que se desviaban de las reglas, costumbres y sistemas culturales impuestos a la gente.

Finalmente, presento un breve estudio de *El Güegüence*, una pieza dramática auténtica escrita anónimamente en el siglo XVII en Nicaragua. Es el trabajo mejor preservado del período colonial en Centroamérica y es, sobre todo, un documento que claramente retrata el sincretismo biológico y espiritual que llevó a los países latinoamericanos a desarrollarse en un plano bidimensional. El propósito general de este artículo es traer a colación nuevos modos de interpretar una obra que logró colarse por los momentos más difíciles en la historia de la región y pudo sobrevivir la prueba de los tiempos.

ABSTRACT

In this article, I trace the development of theater as a genre which already existed in pre Hispanic times, regardless of the definitions brought by the invading culture. After delineating the context in which theater was produced in the cultural setting of what came to be called Latin America, I concentrate on "Street Theater" as it is still practiced in diverse regions by large numbers of populations. I maintain that "teatro callejero" provided the tools and the opportunity for the invaded culture to still express their innermost feelings about what was going on in their communities. In this sense such type of dramatic representations were revolutionary means to deviate from rules, customs and cultural systems violently imposed on the people.

Finally, I present a brief study of *El Güegüence*, an authentic dramatic piece anonymously written in the XVII century in Nicaragua. It is the best preserved work from the colonial period in Central America and it is above all, a document which clearly portrays the spiritual and biological syncretism which took the Latin American countries to develop in a bi-dimensional plane. The overall purpose of this article is to bring forward new ways of interpreting a work which survived through very difficult moments in the history of the region and yet managed to survive.

Para emprender el estudio de vestigios teatrales en Latinoamérica es conveniente tener en cuenta una serie de observaciones. En primer lugar, existe un debate entre lo que debe o no llamarse "teatro". En segundo lugar, hay que tener presente que, aunque se llegue a una definición, ésta tendrá sus orígenes en las indagaciones del intelecto occidental y no necesariamente en acuerdo con la evidencia empírica legada por los primeros practicantes del género en América. Por lo tanto, es importante notar que al hablar del teatro ancestral en Latinoamérica hay que reconocer sus méritos, arcaicos pero propios, antes de la llegada de los conquistadores europeos.

En este trabajo intento delinear algunos aspectos del género teatral en sus dimensiones ancestrales y contextualizo el medio socio-cultural en que evolucionó en América Latina. Seguidamente, hago un estudio hermenéutico de *El Güegüence*, obra dramática nicaragüense del siglo XVII, que, aunque contaminada por la influencia española, aún conserva sus rasgos prehispánicos.

1. Reseña histórica del teatro como género

Como se hará evidente en el estudio, el teatro fuera del *theatron* griego (lugar para contemplar) ha existido desde el pasado primitivo, cuando las teorías sobre lo que debe ser teatro aún eran insospechadas. Las ceremonias religiosas de las grandes civilizaciones americanas han sido clasificadas por la crítica como representaciones teatrales por poseer entre sus características componentes dramáticos al son del tambor, por la indumentaria y por las máscaras especiales utilizadas para llevar a cabo dichos actos. Sin embargo, aunque la evolución del teatro europeo tuvo un similar desarrollo, la llegada de los teóricos desplazó el concepto que se tenía de teatro y se fueron perfilando las nuevas normas que los misioneros importarían a la América indígena. De ahí que las ceremonias y bailes dramatizados del autóctono hayan servido como marcos dentro de los cuales los españoles encajarían las obras de teatro peninsular con matices de la influencia aristotélica y de otros forjadores del género y de la teoría sobre este¹. No debemos olvidar que en el mundo occidental fue Aristóteles el primero en teorizar seriamente sobre el género teatral y, subsecuentemente, fueron sus teorías las que sirvieron de base para desarrollar o introducir nuevos elementos al repertorio de normas establecidas. Con dichas normas el teatro precolombino siguió un proceso de transformación, ya desplazando o alterando lo auténticamente nativo.

Por lo general se emplea el término "teatro" para hacer referencia al arte de la representación dramática en algún escenario. El problema está en que al enunciar la palabra "escenario," automáticamente pensamos en el conjunto convencional de los decorados que representan el lugar donde pasa la acción. No obstante, no es imprescindible un tablado para categorizar al género dramático como teatro. Antes de que tuvieran los grandes coliseos y los grandes escenarios para representar sus comedias, los egipcios, los griegos y los romanos lo hacían en espacios abiertos y en cualquier lugar como los indígenas de América antes que llegaran los españoles. El énfasis pesaba en lo ceremonial, ya haciendo homenajes o celebrando festividades en honor a las divinidades y figuras mitológicas. Claro está que con los avances tecnológicos y con las múltiples nuevas técnicas y direcciones que ha tomado el teatro a través de los siglos, las percepciones han cambiado y es más difícil hoy en día aceptar una ceremonia religiosa como especie de teatro².

Otro dato relevante es que antes de que existieran los manuscritos, en Grecia por ejemplo, anterior al siglo V de la era cristiana, las formas de expresión populares eran a través del medio oral y ceremonioso en que todo el pueblo era partícipe. Durante las ceremonias, los participantes recitaban las oraciones o peticiones, memorizadas *a priori* y elaboraban historias lógicas acomodándolas al ritmo de los tambores y movimientos físicos. Obviamente, antes de que existiera el medio escrito, tuvo que haber existido el medio oral como un proceso evolutivo. En América, por otro lado, dice Marcial Armas Lara que “no hay baile que no represente algo” (19) y si el elemento principal del género teatral es la representación, que sea baile, oración, o canto no disminuye la lógica de pensar que los antepasados ejercitaban el género teatral. No se puede negar que era teatro netamente rudimentario, pero, de igual modo, representaban historias con elencos necesarios para lograr entretener a los espectadores y a la vez festejar siguiendo los patrones de sus propias tradiciones.

En Grecia no fue hasta la última tercera parte del mismo siglo que el medio escrito tomó el lugar del incipiente desarrollo teatral, tal como sucedió en América dos milenios después de llegar los conquistadores³. Dice J. R. Green que “In the fifth century one is dealing with a society (Greek) which was still used to a great deal of its information storage being in people’s heads, not on paper or in books” (1994:5). El caso en América siguió pautas similares, ya que, por ejemplo, la obra más antigua del teatro, *Rabinal Achí* (gestada en Guatemala), fue rescatada del cerebro de un anciano en el siglo XIX; éste le expuso al transcriptor francés Charles Etienne Brasseur de Bourbourg que el drama “lo había aprendido por tradición, por orden de su padre, quien a la vez lo había recibido del suyo en su oportunidad” (Díaz Vasconcelos 1942:112).

Los indígenas americanos estaban acostumbrados a archivar las ocurrencias en sus cerebros, tal como lo indica la historia detrás del descubrimiento del Rabinal Achí. En otras palabras, se memorizaban las historias de sus descendientes a través de los siglos y en algunos casos las grababan mediante el uso de símbolos e imágenes jeroglíficas que sólo ellos sabían descifrar. El papiro occidental y oriental en que escribían los europeos se vio de igual manera entre los indígenas que supieron fabricar pliegos de la corteza del árbol de Amate y escribir historias que los españoles destruyeron en nombre de la fe que promulgaban. El paralelo entre lo que estaba sucediendo en los dos mundos es claramente visible; por ende, si se le puede llamar teatro a las iniciaciones de los egipcios, romanos o griegos, entonces era teatro lo que encontraron los españoles cuando llegaron a tierras americanas⁴.

Por otra parte, “los siglos coloniales no fueron, en la historia del teatro, un triste desierto” (214), como afirma el estudioso José Juan Arrom en su obra *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. La presencia del Rabinal Achí demuestra que tampoco lo fueron los siglos anteriores a la Colonia. En la América Central, existió una marcada labor cultural auténticamente indígena que, con la llegada de los españoles, fue truncada y dirigida hacia otras direcciones. Los vestigios teatrales y de otra índole que han podido recuperarse tanto en Centroamérica como en otros lugares del continente americano, son pruebas fehacientes de un pasado en cuyo seno se iban desarrollando culturas altamente ricas y de variados niveles.

La evidencia arqueológica demuestra que los primeros indicios teatrales tienen sus raíces en las danzas y en los bailes antiguos de los indígenas. A propósito, cito in extenso a Luis Antonio Díaz Vasconcelos (1942: 106) quien, en su trabajo de historia sobre la literatura guatemalteca, sostiene que,

Todos los pueblos en sus momentos de iniciación, tienen danzas individuales de una finalidad religiosa o heriática, en donde el gesto suplente al vocablo para la imprecación o la misericordia solicitada de la divinidad, fetiche o totem. Viene posteriormente el baile no individual, sino que ya en forma colectiva, siempre con una finalidad sagrada, pero la ofrenda en esta ocasión es de interés general; pasando el tiempo, la danza pierde su carácter religioso y se profana transformándose en oportunidades en una actividad a veces recreativa, en otras, simbólica con relación a los usos y costumbres de la guerra. De estos bailes profanos que no tienen nada más que un objeto de distracción, se ha querido decir que nace el drama, tal vez haya razón en afirmarse tal cosa, pues en todos los pueblos primitivos se observa que las primeras manifestaciones de recitación melopéyicas, están monologadas al compás de movimientos del declamador; existe, pues, claramente, una correlación directa del movimiento rítmico avanzado y el diálogo o monólogo iniciado, que puede tomarse como la iniciación del teatro.

Los indígenas practicaban los bailes y danzas con múltiples propósitos, entre ellos, celebrar fiestas zoológicas y de agricultura, festejar victorias guerreras de sus pueblos y también divertir a los concurrentes que se reunían al aire libre. Toda esta expresión cultural demuestra claramente el nacimiento de actividades sofisticadas que se venían practicando sin la ayuda "civilizante" española, desde las épocas más remotas. Tanto *El Popol Vuh* y los libros del *Chilam Balam* como el *Rabinal Achí* son fuentes culturales que revocan todo argumento en favor de que los indios eran gente bárbara y atrasada que obstaculizaba el progreso.

Cuando los europeos llegaron a México y a Centroamérica constataron que las costumbres ceremoniosas de los indígenas eran material propicio para la misión que ellos querían desempeñar, es decir, catequizar a través de la destitución y sustitución. Sabían que el teatro rudimentario que evidenciaban los ritos ceremoniales autóctonos era el vehículo más apropiado para enseñarles a hablar para que siguieran los caminos del catolicismo. Pero también se habían percatado de que dichas ceremonias estaban alejadas de la verdad de Cristo y de la Iglesia Católica; por lo tanto, tenían que ir las destituyendo paulatinamente para sustituirlas con las vigentes o acostumbradas en España, con el fin de alabar a un solo Dios. Los indígenas adoraban a sus propios dioses, pero éstos eran considerados diabólicos y obreros del demonio. Por ende, como escribe Hugo Carrillo (1971: 41), los conquistadores "destruyeron, quemaron y borraron hasta donde alcanzó su poder, toda traza de espíritu pagano, todo signo del demonio, toda expresión del infierno".

Una vez hecha la limpieza, los misioneros comienzan la misión de aculturación preparando actividades religiosas, representaciones teatrales, canciones y pantomimas que los indígenas podían emular fácilmente. Naturalmente existía la barrera del idioma para llevar a cabo el proceso educativo, pero los interesados no desistieron. Para los indígenas era más difícil aprender el español que para los españoles aprender las lenguas amerindias; por eso los misioneros se vieron obligados a instruirse en las diferentes lenguas y, así, dieron comienzo a la evangelización semi-total.

Interesantemente, por una parte, se cristianizaron los bailes indígenas y, por otra, los indígenas transformaron los bailes españoles, adaptándolos a su propia estética y conformándolos según sus creencias religiosas a pesar de los obstáculos en contra de ellas. Dice Carroll Mace (1971: 41) que

“...in spite of Church decrees, new *bailes* and *cantares*, *moros*, threats, and even whippings the Indians were clinging tenaciously to their old *cantares* and, by reciting them in secret, or mixing them with new Catholic stanzas and then delivering them so fast that the friars could understand only the Catholic references, were keeping them partially intact”.

Los pueblos amerindios, forzosamente, asimilaron la cultura extranjera pero nunca abandonaron completamente sus costumbres; todavía adoraban a sus dioses en secreto, ejecutaban sus danzas y rituales y, más importante aún, transmitían de generación en generación, como siempre lo habían hecho sus ancestros oralmente, el folklor y la sabiduría de la raza. Gracias a este espíritu de proteccionismo de la cultura, hoy en día podemos adentrarnos en su pasado para ver más de cerca algunos aspectos de la vida cotidiana y, a la vez, aprender sobre la cultura aún no contaminada por la influencia española⁵.

La exigüidad de las obras producidas obstaculiza una versión más amplia del pasado indígena, pero lo que se pudo conservar coadyuvo a recuperar parte de él. Las prohibiciones y las amenazas no pudieron impedir que los vencidos se mantuvieran adeptos a las creencias de sus antepasados y, así, lograron crear una especie de teatro que, aunque diseñado para celebrar las fiestas religiosas católicas, les servía para rendir homenaje a sus propios ídolos. Y más que esto, les servía para protestar solapadamente en contra del sistema colonial. El teatro fue para los religiosos el medio ideológico más importante para el fomento de la dominación cultural, pero también fue el medio que sirvió para solidificar y sincretizar características inherentes en lo que popularmente se conoció como teatro callejero.

2. Teatro callejero o el medio revolucionario de expresión popular

El teatro callejero se hizo popular durante la Colonia porque ofrecía ventajas a los misioneros, cuyo interés era divulgar la palabra de Dios a través de medios básicos y fáciles para los subordinados. Tomaba lugar en campos abiertos, en las calles o en las plazas de la ciudad o el pueblo, fuera del escenario convencional. Es más, como dice Germán Arciniegas (1965: 181), “España, en vez de escuelas para el pueblo, hizo plazas. Y en la plaza, el pueblo adquirió la educación que tiene y encontró el gran teatro para su cultura”. Fue particularmente en las plazas en donde los indígenas eran forzados a aceptar los nuevos valores de la cultura que se injertaba, y fue allí mismo donde el teatro callejero, antes practicado en las montañas, al pie de los ídolos o a la orilla de los ríos, tomó nuevas direcciones ya controladas por los misioneros.

El fenómeno se originó con los ofrecimientos rituales y los bailes dedicados a las deidades; pero, con el choque cultural, se fue acomodando a las exigencias circunstanciales y se convirtió en un vehículo al servicio del pueblo. De modo que, a través de este medio oral de comunicación, los marginados y destituidos tenían la oportunidad de liberar sus frustraciones y a la vez comunicarse con sus dioses sin que los verdugos lo notaran. Como postula José Juan Arrom (1956: 118), “no todo era fórmula, genuflexión y conformismo”. Los indígenas tenían sus armas para defenderse a sí mismos y para proteger la cultura de la cual paulatinamente se les iba despojando. Pero la cultura impostora era más fuerte y más sofisticada que la de ellos y de ahí la perseverancia del desbalance que existe y que siempre ha existido.

Es de notar que si los españoles se valían del medio teatral para imponer su voluntad en los amerindios, éstos también utilizaban los medios de aquéllos de manera disfrazada porque, mediante el teatro callejero, lograban despertar conciencia sobre la realidad circundante. El pueblo escuchaba y respondía al mensaje de los hablantes, a veces en códigos secretos, y así, el fenómeno funcionaba bilateralmente, pues se conformaba al propósito de los misioneros y lo mismo al de los indígenas que luchaban por mantener vivas las costumbres de sus antepasados. Las limitaciones que tenían eran vastas porque el control era estricto, pero ellos aprendieron a acomodarse al nuevo estilo de vida y hasta iniciaron la labor de mantener archivos sobre los hechos que afectaron sus vidas.

Por lo expuesto anteriormente, no debe sorprendernos el que la literatura de la época colonial emane temas concernientes a las diversas comunidades que eran subyugadas a obedecer las nuevas leyes, la nueva religión y la gama de costumbres socio-culturales que se les exigía asimilar. En *El Güegüence*, por ejemplo, detrás de toda la comedia, hay una crítica punzante en contra de los explotadores. Toda la obra es un archivo de referencias al ámbito en que fue creada y es, sin duda alguna, la muestra más genuina de teatro callejero.

Es indiscutible que el teatro callejero de Latinoamérica tiene sus orígenes en el pasado prehispánico. Claro está, las nuevas técnicas y métodos modernizantes que los españoles traen con su propio repertorio alteran sus características originales, pero no desaparecen sus elementos esencialmente indígenas. El uso de las máscaras en las representaciones, las danzas ancestrales y la encarnación de animales han quedado intactos. Más importante aún, tampoco ha desaparecido la selección del local en que debía transmitirse a los espectadores. Por ejemplo los mayas, y más tarde los quichés, los cakchiqueles y los zutuhiles, y otras comunidades de menor relieve, celebraban sus ceremonias al aire libre, bajo la luz de la luna, a orilla de los ríos, alrededor del fuego sagrado o frente a los templos dedicados a sus dioses” (Carrillo 1971: 41). Durante la época colonial la escena no difería, pues se instruía a los autóctonos en las calles, en el atrio de las iglesias, en las plazas, en el campo, en general al aire libre. Incluso en el presente, el teatro callejero que se cultiva en América Central se practica siguiendo los patrones de la tradición: se saca de los Teatros, de las Galerías y Estudios para transferirlo libremente en las calles y hacerlo accesible a un público mucho más amplio que lo que permite el teatro convencional, es decir, el Teatro como centro cultural para el privilegiado de la sociedad.

En la Colonia, el teatro callejero era de carácter religioso, evangelizador, y se distinguía del llamado “profano” con el nombre de “teatro culto”, aunque se representara en el mismo atrio o patio de una iglesia. Los frailes eran los que, en su mayoría, se encargaban de redactar manuscritos y escribir canciones en la lengua indígena que ya habían aprendido a dominar. También eran ellos los que recurrían a las cualidades atractivas del verso y de la música para mezclarlas con el castellano y así lograr sus dos propósitos: cristianizar y, poco a poco, enseñar la lengua que serviría como herramienta primordial en el empeño de que desaparecieran las costumbres nativas.

Pero como en toda institución jerárquica, existían disidentes como los copistas que se desviaban de las normas establecidas y no transcribían teatro que inculcara las demandas de los religiosos, sino que se valían de datos relevantes y concretos para escribir obras anónimas de carácter profano. Precisamente esta bifurcación legó a la historia de la literatura colonial obras como *El Güegüence* que, sin duda alguna, se libera del orden social, saliéndose de las normas que regían a otras producciones teatrales como las loas, las pastorelas, los autos, los

coloquios, las historias de moros y cristianos y, desde luego, las creaciones dedicadas especialmente a la Virgen María y a Cristo que se representaban durante las fiestas religiosas, o sea en el día del santo patrono de la respectiva comunidad.

Comenta la antropóloga Milagros Palma (1988: 23) que:

Las procesiones carnavalescas con tropas de danzas y teatro callejero constituyen una especie de sacralización de la identidad popular. Estas manifestaciones son verdaderas revoluciones tranquilas en donde santos, diablos y diablitos y demás personajes del imaginario manejan los valores tradicionales soltando las riendas en una aparente anarquía popular en donde se vive la sensación de verdadera liberación del orden social.

Obviamente, Palma se refiere a las obras de carácter profano como *El Güegüence* y a aquellas que fueron transformadas para que se acomodaran a los intereses de los conquistados; es decir, a las que los frailes habían diseñado para catequizar pero que los indios utilizaban secretamente para consumir sus propósitos. La práctica del teatro callejero ofrece un escape pasajero hacia un orden liberal exento de las presiones instigadas por las convenciones y la actitud de la clase dominante. Dentro de este espacio el oprimido se rebela, expone su visión y desafía a las autoridades e instituciones que lo han despojado de sus derechos básicos. El carácter de rebeldía es comprensible cuando se tienen en mente las atrocidades y las injusticias de las que los indios fueron víctimas. El pueblo se veía retratado en “la imitación de su diario vivir” (Arrom 1956:170) y podía percibir las desventajas en las que se encontraba, pero la única vía abierta era no dejarse vencer totalmente protestando en contra del opresor.

No cabe duda de que el teatro callejero era —y aún lo es— un medio revolucionario de expresión popular. Grupos y artistas profesionales o principiantes se valen de las herramientas que éste les facilita para cuestionar o delatar pero, sobre todo, para revelar el acervo folklórico de una comunidad, de su historicidad y de lo íntimamente relacionado con la cultura dentro de la cual los participantes se encuentran ubicados. Las representaciones callejeras, entonces, son el canal por el cual se reafirma la identidad de dicha cultura. Por ser de carácter popular, el teatro callejero se identifica más con las costumbres, la simpleza de la gente humilde y con el medio discursivo que centra al pueblo dentro de una comunidad con cultura e identidad históricas⁶.

3. Ambiente socio-cultural del mundo prehispánico y colonial en Centroamérica

En los tiempos prehispánicos, el centro de concentración maya se extendía por la Península de Yucatán, Guatemala, Belice, partes de los estados mexicanos de Tabasco y Chiapas y la parte occidental de Honduras y El Salvador. Esta gran civilización, como la azteca y la inca, había florecido en múltiples aspectos sociales y culturales, tal como demuestran los vestigios que se han descubierto en los distintos sitios arqueológicos de la región centroamericana. Pero, como lo transmite el asunto del que trata el *Rabinal Achí*, existían guerras mortales entre las diferentes tribus y éstas, sin duda alguna, contribuyeron a la desintegración del imperio en todos los niveles. Los mayas no sólo fueron objeto de invasiones provenientes de las tribus mexicanas toltecas y aztecas, sino también víctimas de calamidades naturales. De manera que entre guerras tribales, sequía, y hambre,

la gran civilización pasó a la época de decadencia en que la encontraron los españoles en las postrimerías del siglo XV.

Al penetrar en la América Central, los españoles se vieron frente a un sinnúmero de tribus indígenas dispersas. Dice Héctor Pérez Brignoli (1985: 39) que “la región era un mosaico de pequeñas confederaciones tribales, y la penetración fue difícil, pues no había un centro de poder para dominar, como entre los aztecas y los incas”. Del florecimiento cultural y de la estructura social y política que habían experimentado, sólo quedaban testimonios como los que eran grabados en las cerámicas y en los “cuadernos de papel, hechos de corteza de amatl” (Bátres 1915: 317). Claro está, estos escasos testimonios se hicieron desaparecer por estar en conflicto con los propósitos del dominante español. La ironía es que los españoles jamás lograron borrar y ni siquiera homogeneizar al indio y su modo de vida “ya que en amplios territorios la población indígena logró sobrevivir con sus antiguos patrones de vida y cultura” (Pinto 1993: 9).

Los mayas se desarrollaron en las grandes metrópolis como los incas y los aztecas lo hicieron en las suyas. Hacían intercambios culturales con indígenas de otras regiones a cambio de alimentos básicos. Es cierto que la geografía y los medios de transporte no eran favorables para ellos pero la comunicación que mantenían con otras comunidades era bien organizada. Afirma Albizúres (1981: 16) que “contaban no sólo con una red de caminos bien contruidos, sino con un sistema de relación complejo y variado, por lo cual se mantenía contacto con los habitantes de lo que hoy es México, Centroamérica y Suramérica”.

La actividad cultural en la época prehispánica era multiforme. Los indígenas cultivaban con asiduidad un arte propio y tenían escritores que, si bien no conocían un sistema alfabético, “por medio de ciertas figuras o signos expresaban todo lo que querían, y lo leían corrientemente los que aprendían a hacerlo” (Milla 1976: 46). *Rabinal Achí* es producto de esa época y de ese ambiente rudimentario en que las costumbres característicamente nativas eran fielmente transmitidas de generación en generación mediante la palabra memorizada. Fue así como esta obra dramática sobrevivió por más de seiscientos años ya que su contenido “se remonta aproximadamente a los siglos XII y XIII” (Arellano 1987: 69), y no se transcribe hasta mediados del siglo XIX. En pocas palabras, el período prehispánico fue un recinto de agitación cultural en donde siempre existieron miras hacia futuros mejores.

En cuanto a la época colonial hay que poner de manifiesto que el siglo XVII fue particularmente un período de prosperidad cultural en el Reino de Guatemala. Tanto en el campo de la literatura como en otras áreas, la metrópoli centroamericana estaba alineándose al nivel de la metrópoli en Nueva España. México era el foco cultural más importante y más rico de la región. El Reino de Guatemala no estaba lejos de las fronteras mexicanas, por eso gran parte de la cultura centroamericana se nutrió de la influencia que provenía de dicho país.

Vale destacar también que el Reino de Guatemala era entonces una unión de inmensas riquezas materiales que, sin duda, tuvo influjo en los diversos aspectos de la vida cultural. El desertado fraile dominico de origen irlandés, Thomas Gage (1987: 307), escribió en el siglo XVII que en Guatemala “la gran abundancia y riqueza han hecho a sus habitantes tan orgullosos y viciosos como los de México. Aquí no hay sólo idolatría, sino también fornicación e inmoralidad tan pública como en cualquier parte de las Indias(...)”. Aparte de ésto, también hubo en el mismo siglo períodos de desgracias naturales, hambre y enfermedades. Había descontento en contra del régimen español por sus estrictas imposiciones político-sociales en la

población. *El Güegüence*, por ejemplo, es una obra que demuestra las causas de este descontento y cómo reacciona el sector de los afectados.

Las inquietudes culturales iban creciendo en el Reino de Guatemala como consecuencia de la dualidad tanto biológica como creativa, que se desarrollaban paralelamente. Por un lado estaba la presencia no sólo de los cronistas que muy minuciosamente redactaban los eventos históricos y los hacían públicos más allá del límite de las fronteras, sino también la de los poetas de origen español que se habían radicado en el área como el andaluz Juan de Mestanza a quien Cervantes elogió en su *Viaje al parnaso* con estos versos:

Llegó Juan de Mestanza, cifra y suma
de tanta erudición, donaire y gala,
que no hay muerte ni edad que la consuma.
Apolo le arrancó de Guatimala
y le trujo en su ayuda para ofensa
de la canalla en todo extremo mala.

Pero por otro lado, estaban los historiadores nacidos en Guatemala, como el criollo Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, famoso por su obra *Recordación Florida*. También estaban los poetas nacidos en el Reino como Sor Juana de Maldonado y Paz quien, según Francisco Albizúrez Palma (1981: 115-6), fue “la primera monja poetisa de América [que] nació en Santiago de los Caballeros de Guatemala en 1598... [y] falleció en la misma ciudad, en el año 1666, a la edad de 65 años, más o menos cuando Sor Juana Inés de la Cruz contaba quince años de edad”. Desafortunadamente es limitado lo que se sabe de la poeta y lo que se ha recuperado de sus escritos es muy poco para llegar a definir las características de su obra poética. Sin embargo, se advierte que los temas eran en su mayoría religiosos como los acostumbrados en la época por otros sectores del intelecto literario. Sobre su vida en el Convento de la Concepción en Guatemala, el primer historiador de la época que da noticias es Thomas Gage (1987: 306). Este informa que cuando él estuvo en Guatemala ella tendría más o menos veinte años, y que “doña Juana de Maldonado y Paz era la maravilla de todo el claustro y también de toda la ciudad por su excelente voz y su arte musical; en su porte y educación no envidiaba a nadie de fuera o de dentro del claustro; era ingeniosa, bien hablada y sobre todo una calíope o musa para los versos ingeniosos y espontáneos”.

Todos los datos ofrecidos por Gage sobre la poeta fueron por mucho tiempo considerados como una leyenda mítica que hasta resultó en una novela del escritor guatemalteco Máximo Soto Hall, *La divina reclusa*. Pero investigaciones más recientes, patrocinadas por el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, han logrado demostrar que Sor Juana de Maldonado y Paz, existió y escribió en el ámbito del siglo XVII.

Es importante destacar que el sofisticado auge cultural al que se llegó en el Reino de Guatemala en el siglo XVII tuvo mucho que ver con la implantación de instituciones claves para la difusión de la cultura. En 1660, por ejemplo, llega la imprenta al Reino, la Universidad se funda en 1676 y la Nueva Catedral en 1680. Los conventos también eran de gran importancia porque, como dice Arellano (1967: 23), “donde había conventos abundaban los libros” (1967: 23), y era precisamente a través de los libros que se estimulaba el intelecto y se mantenía contacto con el mundo transoceánico. El ejemplo americano de más relevancia es el de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, quien, por sí misma y con la ayuda de los libros que

logró adquirir, llegó a ser la intelectual más destacada de su época. Son verdaderamente las actividades culturales que estaban gestándose durante esta época, tanto en México como en Centroamérica, las que logran entablar el camino para las futuras generaciones cuyas producciones artísticas, literarias y de otra índole se han venido manifestando hasta el presente.

4. *El Güegüence: símbolo rebelde del mestizo nicaragüense/americano.*

El Güegüence es, como apuntó José Martí hace más de cien años, la “comedia maestra escrita después de la conquista” (1977: 12). Su nacimiento y desarrollo se dio en los tiempos más difíciles para la población de Centroamérica, especialmente para la casta de los mestizos que eran aborrecidos tanto por los indios como por los criollos y los peninsulares. Su contenido esquemático es revelador de un ambiente pretérito basado en la realidad. De acuerdo con José Eduardo Arellano (1978:8), “toda obra literaria es un producto social, y, en consecuencia, proyecta el trasfondo de la estratificación de su tiempo”. *El Güegüence*, más que proyectar ese trasfondo del que habla Arellano, lo define y lo evoca de tal manera que explica no sólo el contexto en que germinó, sino también los detalles referenciales de su historicidad que en torno le dan significado al texto.

Se ha dicho que *El Güegüence* es “la pieza magistral del teatro callejero” (Palma 1988: 218), que, aunque contaminada por el influjo foráneo, conserva cualidades prehispánicas. Los personajes centrales son el Alguacil Mayor, el Gobernador, el Güegüence, que es un viejito, don Ambrocio y don Forcico, hijos del viejito, el Escribano, la Suche Malinche, el Arriero y el Regidor. La obra originalmente estaba escrita en español-náhua y su representación consistía en la mezcla de música y canto en ambos idiomas. Rubén Darío la resumió diciendo que “es obra de una simplicidad primitiva. No hay casi argumento en ella. Alternan los diálogos en una monotonía no exenta de lo pintoresco. *El Güegüence* habla por el pueblo. Es la voz del indio conquistado, delante de la autoridad, es la voz de la raza que se despide” (116). Estructuralmente la obra se divide en 314 parlamentos que se alternan con bailes y música de fondo. Todos los personajes que recitan son hombres. Suche Malinche, que es el único personaje femenino, aparece muda. Esta es una característica puramente del teatro aborigen, ya que aunque haya mujeres son los hombres los que siempre juegan sus papeles. Sin embargo, existen reservas al aceptar esta premisa porque no está claro por qué la sociedad indígena silenciaría a la mujer en pilares de la cultura cuando su estado era de menos encerramiento y más liberado que el de la sociedad española.

La trama gira alrededor de la actitud burlesca del Güegüence en contra de la autoridad española. Este, como comerciante, quiere evadir los impuestos de las cajas reales que la autoridad española ha incrementado sin pensar en las consecuencias que tal hecho tendría en la población que brega por sobrevivir. Para lograr su propósito, Güegüence se vale de su ingenio y trata por todos los medios de desacreditar a representantes del gobierno como el Alguacil que lo va a buscar por orden del Gobernador. Pretende sordera o transforma las palabras para ponerlos en ridículo tanto a ellos como a las instituciones que representan. Por ejemplo, en el parlamento 53, Güegüence le dice,

53. **Güegüence:** Capitán Alguacil Mayor: ¿por qué no me enseña los modos galantes y cortesías para entrar y salir ante la presencia real del Señor Gobernador Tastuanes?

54. **Alguacil:** ¡Cómo no!, Güegüence; pero no de balde. Primero debo recibir mi salario.
55. **Güegüence:** ¿Pescados salados? ¡Ah!, muchachos, ¿allí están las redes de pescados salados que trajimos de la Conchagua?

Y así continuamente cuando el Alguacil le pide Reales de plata, el Güegüence pretende haber oído “redes de plato;” cuando le dice que “pesos duros,” él repite “quesos duros.” Después de una serie de enredos, insultos y malentendidos, la obra culmina con la boda de don Forcico y doña Suche Malinche, que en todo el desarrollo permaneció muda mientras que las decisiones se hacían por ella. Su padre, a quien otros personajes y Güegüence se refieren como “chupasangre,” “hábil” y “astuto”, está dispuesto a cambiarla por “una yunta de vino de Castilla” (Parlamento 240). La obra termina con la entrega de Suche Malinche a don Forcico que se las ingenió para conseguir el vino.

La estructura y las características de la obra pertenecen a aquellas acuñadas al teatro aborigen, que, como ya mencioné, no desaparecieron con el choque cultural. Los aspectos netamente coloniales son la temática y la influencia del lenguaje. Jorge Eduardo Arellano (1978: 6-14) encuentra una serie de elementos que aparecen en la obra y que tienen su descendencia en el teatro ancestral. En primer lugar menciona el ámbito escénico: *El Güegüence*, como las manifestaciones teatrales primitivas, se representa al aire libre. En Nicaragua se practica la costumbre de representar la obra en honor al santo patrono de algunos pueblos. Por ejemplo, en Piriamba se representa anualmente, cada 20 de enero, y el pueblo entero se une a las diversas etapas de la celebración festiva. En pueblos diferentes del país centroamericano se representa en distintas fechas todos los años de acuerdo con el día de la santa o el santo patrono de la región.

Representándose en las calles desde los tiempos de dominación extranjera, la obra ha adquirido una especie de actualidad en cada época. Prueba de ésto es que, para reflejar los años de la dominación estadounidense en Nicaragua, el escritor Julio Valle escribió *Coloquio del Güegüence y el Señor Embajador*. El autor dice que “para mí el Güegüence aquí es el nicaragüense. Es decir, el lenguaje nicaragüense, argumentando, impugnando, rechazando, burlando y lanzándose hacia la guerra en contra de la intervención de los Estados Unidos” (1982: 36). El tiempo ha transcurrido consumiendo generaciones, pero las ideas de dominación aún no han sido extinguidas y las problemáticas que el personaje de la obra exponía abiertamente en la calle siguen siendo las mismas aunque en un ambiente y en una época diferente.

En *El Güegüence* se repiten los diálogos constantemente, y esta es una característica primitiva que se ve más claramente en otras obras como el *Rabinal Achí*. Cuando el Alguacil habla en el primer parlamento, el Gobernador repite la primera o la última oración y así ocurre en otros diálogos del texto. Esto crea una monotonía que no está en línea con el gusto occidental implantado en el Nuevo Mundo, pero los indígenas mantenían la consistencia aparente en sus ritos ceremoniales del pasado. A veces el proceso de lectura es tedioso e insípido y, sin embargo, otras veces aparece como un elemento cómico que pone de manifiesto el alma del indio violado pero no vencido y aún con ánimos para reírse hasta de sus propias desgracias.

En el teatro aborigen no había división entre pueblo y espectáculo de la misma manera que no la hay en la representación de *El Güegüence*. El distanciamiento que existe entre público y actores en una obra de teatro convencional está ausente en esta obra. En ella todo el pueblo participa porque el medio y las circunstancias en que se representa lo permiten. Así, la autoría es colectiva porque en cada representación el pueblo va improvisando nuevas escenas

que corresponden a las necesidades de la época. Argumenta Arellano que, "en realidad, como obra surgida del pueblo y para representarse entre el pueblo, *El Güegüence* no tuvo un autor único y completamente autónomo. Es decir, alguien que lo haya redactado desde el principio hasta el fin, sin antecedente alguno, concibiéndolo como original y completamente suyo" (1978: 43).

El pueblo se identifica con los sucesos históricos discernidos en *El Güegüence*, ya que pueden reinterpretarse y acomodarse con las experiencias de cada época. En otras palabras, el público se apropia del medio discursivo original pero lo modifica para actualizarlo y es ésa su mayor contribución dentro del elenco que organiza y se lanza a las calles a representar el drama. Los actores tienen un contacto estrecho con las personas que marchan entre ellos durante la acción.

La acción es interrumpida solamente por los bailes que van acompañados por ruidos y mugidos ininteligibles y, sin embargo, los gestos y ademanes incorporados simbolizan más de lo que pesa en el significado de las palabras. Otro aspecto importante de descendencia nativa en *El Güegüence* es el papel central desarrollado por un personaje senil que por naturaleza causa comicidad en el transcurso de la acción. El papel que Güegüence desempeña corresponde directamente al gracioso español, muy común en las obras literarias del Siglo de Oro. Pero, como dice el folklorista Francisco Pérez Estrada (1981: 11), "este personaje imprescindible ya existía en América cuando vinieron los conquistadores", de modo que no era novedad para la nueva cultura que emergía. El origen de Güegüence, como sugiere José Cid Pérez (1964: 157), viene del náhuatl *huehuentzin*, que significa 'viejito'. El viejo es un personaje muy común en el folklore precolombino de esta parte de América. Tan común que existe hasta el "Baile de los Huehues," o sea, de los viejos.

La fórmula técnica que el viejo emplea para incitar la risa de los concurrentes es aparentar la sordera. Güegüence, como vimos anteriormente, lo hace a menudo para humillar a las autoridades españolas, por las cuales el pueblo entero se siente oprimido. De modo que entre trucos de sordera y la ingeniosa sustitución de unas palabras por otras, Güegüence, como representante del pueblo, descarga su furor y rescata la realidad histórica que el opresor trata de ocultar. En la época prehispánica el recurso de la sordera era utilizado únicamente para hacer reír, pero en los tiempos coloniales aquella sencillez humorística del indio se mezcla con otro capricho del conquistador. Dice Willis Knapp Jones (1956: 139-40) que "aquí la sordera del protagonista servía para enseñar nuevas palabras españolas a un público medianamente castellanizado". Esto nos hace pensar que es de ahí que se origina el bilingüismo presente en la obra (español/náhuatl), tal como nos la legó la época colonial.

Aunque es cierto que en la representación de la obra participan hombres de igual manera que las mujeres, en esencia y manteniéndose adeptos a la tradición indígena, el grupo central de producción consta solamente de hombres que juegan el papel femenino de Suche Malinche. Tiene razón Carlos Miguel Suárez (1981:215-6) al postular que "en el teatro indígena los personajes femeninos o no aparecen o son mudos". Las razones por las cuales la sociedad amerindia no permitía a la mujer participar en actos de esta naturaleza es un enigma. Se dice que la mujer indígena era más liberal que la emigrante de España, pero lo que evidencian las obras teatrales no corresponde a esta suposición. Por un lado están los cronistas que aseguran el carácter matriarcal de algunas comunidades indígenas, pero por otro están aquellos que lo ponen en duda. Fray Bartolomé de las Casas, por ejemplo, escribió que "las doncellas, de que son ya casaderas, tiénenlas dos años encerradas los padres, que ninguno las ve,

y por esa guarda tan estrecha muchos las desean por mujeres” (Negre Cuevas 1992: 15). La explicación lógica sería pensar que, en todas las posibilidades, el indígena simplemente se sentía obligado a guardar precauciones ante la presencia del extranjero que, sin escrúpulos, violaba a sus mujeres, fueran niñas o adultas. Como dice Alejandro Dávila Bolaños (1977:4), “por las buenas o las malas, el soldado español poseyó a la india y la hizo parir un mestizo”.

Por otro lado, en cuanto al teatro concierne, puede ser que al ser transcritas las obras hayan sufrido censura con la intención de no obviar tanto la presencia de la mujer en campos predominantemente masculinos. Díaz Vasconcelos (1942: 106) propone que “cada quien orienta su imaginación con su propia psicología e idiosincrasia y por consiguiente hay una influencia subjetiva en cada traducción”. En la traducción se puede alterar o mal interpretar el contenido, y en este caso, hasta silenciar la voz de la mujer. Es cierto que había actrices españolas que llegaron a lugares como México, pues el hecho de que en 1601 se pasara un decreto prohibiéndoles que se aparecieran en el escenario vestidas con ropas de hombre lo corrobora. No obstante, la mentalidad peninsular de la mayoría era mantener a la mujer bajo el manto del dominio del hombre. Por eso no resulta extraño concluir que en la transcripción las obras hayan perdido gran parte de sus intenciones y que hayan sido reemplazadas con ideologías y posturas españolas con raigambres en los preceptos occidentales.

Es demasiada coincidencia que los indígenas tuvieran reglas con matices occidentales para sus mujeres. Es bien sabido que en Europa se castraba a los jóvenes para que cuando actuaran en un escenario pudieran jugar papeles femeninos sin que la voz los afectara. Las mujeres estaban ausentes porque el hombre impedía su participación y es esa la actitud que llegó a toda América indígena con los españoles. Explicado de otra manera, los españoles, misioneros o copistas, afectaron con su manera de imponer la visión que se tendría acerca del indio y su bagaje cultural en épocas venideras. Tanto el silencio de la mujer en *El Güegüence* como en *Rabinal Achí* resulta cuestionable cuando se sabe que la sociedad estaba estructurada de una manera enteramente distinta a la que introdujeron los españoles.

El Güegüence ha evolucionado positivamente en cuanto refiere al puesto que le pertenece a la mujer en la sociedad. Por ejemplo, como comenta José Cid Pérez (1964: 158), “en versiones más modernas, dice algunos ‘bocadillos’”. Estos pequeños “bocadillos” se han convertido en participación dialógica, ya en contra de situaciones que le afectan a ella como mujer o ya para reivindicar su posición en la sociedad. En la versión escrita por Julio del Valle (1982: 36), la mujer está al lado del hombre, luchando y enfrentando las mismas situaciones. Nadie habla por ella porque tiene su propia voz. El autor expresa que “siempre ha estado presente la mujer en la lucha. Las indias en las guerras civiles eran las que aliñaban los morrales de las tropas. . . las mujeres iban a echarles las tortillas a los maridos”. La nueva mujer del teatro ya no es la sumisa Suche Malinche que aparece en *El Güegüence*, es una mujer que habla, que participa y que se rebela. Ya no es meramente la máscara que la reemplazaba en el cuerpo de un hombre, es ella misma que ha cobrado reconocimiento.

En la versión original de *El Güegüence*, el uso de las máscaras es un elemento primordial para la representación. Los hombres las usan para desempeñar el papel de algún personaje femenino o para representar a los animales. La mención de femenino/animales en la misma frase resulta irónico, pero la ironía se cancela al aludir a la realidad de los tiempos en que la mujer era considerada menos que un animal. Así como los indios eran tratados con menor cortesía que un animal de carga, la mujer era reducida a un estado de servilismo, o acaso, de

esclavitud. En *El Güegüence* las máscaras permiten mantener a la mujer en silencio y su presentación en cuerpo de hombre sólo sirve para ridiculizarla ante los espectadores.

Por otra parte, el uso de las máscaras propiamente indígenas no es tan común como el uso de máscaras españolas ya que a través de los siglos se han venido usando las que los conquistadores obligaron a usar. Afirma Francisco Pérez Estrada (1981: 67) que "las máscaras de personas son de tipo español. Ello se debe a la prohibición de usar máscaras indígenas, dictada por las autoridades eclesiásticas". Pero a pesar de todo, así como el gracioso ya existía en la América que encontraron los españoles, las máscaras también fueron encontradas formando parte esencial del diario vivir en las ceremonias indígenas desde tiempos remotos.

Otro aspecto de las características del teatro aborigen implícito en *El Güegüence* es el final de la obra convertido en una celebración colectiva. En *Rabinal Achí* la celebración es el sacrificio de un ser humano para ofrecerlo a los dioses y en *El Güegüence* se celebra el matrimonio de don Forcico con la hija del Gobernador. En la tradición del teatro callejero, la representación de la obra culmina con la fiesta en donde todo el pueblo participa y es además el final de la festividad que, por lo general, dura como mínimo un día.

Críticos literarios como Arellano y folkloristas como Estrada han sugerido que el protagonista central, o sea Güegüence, pertenece a la clase marginada de los mestizos y que por eso se vale de su ingenio para estar un paso más adelante que los otros. Para contextualizar la obra dentro de este marco social, cito a Octavio Paz (1982: 53-4), quien dice que,

Los mestizos duplicaban la ambigüedad criolla: no eran ni criollos ni indios. Rechazados por ambos grupos, no tenían lugar ni en la estructura social ni en el orden moral. Frente a las dos morales tradicionales —la hispana fundada en la honra y la india fundada en el carácter sacrosanto de la familia— el mestizo era la imagen viva de la ilegitimidad. Del sentimiento de ilegitimidad brotaban su inseguridad, su perpetua inestabilidad, su ir y venir de un extremo al otro, del valor al pánico, de la exaltación a la apatía, de la lealtad a la pasión. Caín y Abel en una misma alma, el resentimiento del mestizo lo llevaba al nihilismo moral y a la abnegación, a burlarse de todo y al fatalismo, al chiste y a la melancolía, al lirismo y al estoicismo. En una sociedad en la que la división del trabajo coincidía más estrictamente que en otras con las jerarquías sociales, el mestizo era, literalmente, un hombre sin oficio ni beneficio. Verdadero paria, su destino eran las profesiones dudosas: de la mendicidad al bandidaje, del vagabundeo a la soldadesca (Sor Juana 53-4).

Octavio Paz ha pintado al mestizo del ámbito mexicano, pero sin proponérselo contextualiza la historicidad de *El Güegüence*, porque Güegüence es el reflejo de esta clase marginada, ambigua. Pero su actitud refleja también el despertar de conciencia y la resolución del pueblo a no seguir sometidos a la voz-látigo del invasor. Güegüence se vale de todas las armas a su disposición para mantenerse a la defensiva cuando éste quiere aprovecharse de él. Y son precisamente las barreras que el mestizo va construyendo a su alrededor las que facilitan el rompimiento con trescientos años de colonización.

De manera más directa, Arellano (1978: 37) complementa el argumento de Octavio Paz escribiendo que lo que se destaca en la pieza es un personaje emergente: el mestizo libre y buhonero; el mercachifle que viajaba por el resto de Centroamérica e incluso hasta México comerciando con lo que estuviese a su alcance, sustituyendo a los *tlamames*, precolombinos, al "pochteca". Indudablemente, al ser representada en las calles, en las plazas públicas, en los atrios conventuales, y al ser expuesta a la clase de marginados que se identificaban con

las experiencias de los personajes, *El Güegüence*, producto de su época, sirvió como el reflejo vivo del mestizaje tanto biológico como cultural que en Nicaragua fue casi total. En resumidas palabras, *El Güegüence* es el archivo de fuentes coloniales reveladoras del ambiente y circunstancias que ocasionaron la rebeldía del mestizo centroamericano.

5. Conclusiones

En nuestro estudio hemos tratado de constatar que el género teatro fue un elemento básico dentro de los parámetros de la cultura indígena en América Latina. Los datos del pasado histriónico que han viajado a través de los tiempos ponen de manifiesto las preocupaciones del hombre porque se mantuviera un nivel cualitativo de educación cultural. Desde luego, la versión y percepción de cultura que trajeron los españoles consigo no coincidía con la dominante en América y, por ende, siempre trataron de disminuir el valor y acabar con todo lo que encontraron. Como hemos tratado de aclarar, definiciones concretas sobre lo que es y no es teatro permanecerán siendo un enigma siempre y cuando se reduzcan a teorías elitistas y pretendan anular los indicios tal como la gente humilde los ponía en práctica.

Es bien sabido que en América, así como en otras partes del mundo occidental, el medio oral era el eje de comunicación entre las diversas sociedades hasta la llegada de un sistema descifrable de escritura. Fue de este medio oral que nacieron las obras literarias que, aunque recuperadas tardíamente por amantes de la literatura, no perdieron su historicidad. El contenido de estas obras ofrece la visión de un mundo distante a nuestro tiempo pero con suficiente espacio abierto para que los lectores puedan interpretarlas de acuerdo con su época de partida. También hemos delineado el surgimiento del teatro callejero, que tiene en *El Güegüence* una de sus muestras más originales, ya que conserva los aspectos aborígenes a pesar de la imposición de aquellos de carácter peninsular. A través del teatro callejero, el hombre de la cultura popular se rebela en contra del orden establecido por la clase dominante y se libera a través de la palabra que le da las bases para increpar y sabotear el medio que lo acosa.

En nuestra discusión hemos hablado del contexto histórico en que surgió el teatro en Latinoamérica. Su importancia es imprescindible para el estudio de *El Güegüence* ya que nos ofrece el trasfondo de donde ha partido su gestación. La obra es producto de un momento dado en la historia y como tal se presta a la interpretación dentro de ese momento histórico. Además, gran parte del significado que la obra emite al lector tiene validez dentro de los parámetros del contexto en que fue escrita o, en este caso, representada. Como postula Mario J. Valdés (1995: 36), "si se despojara a un texto de su historia, también se le privaría de significado". Pero *El Güegüence*, dado su rico bagaje histórico y cultural, no pierde en ningún momento su significado dentro del contexto en que lo he estudiado en este artículo.

El Güegüence ha sido halagada por las figuras más destacadas de los círculos literarios por ser la obra maestra y la mejor conservada del período colonial en Centroamérica. Desde luego, hay otras obras del mismo período como *El baile de la conquista de Guatemala*, *Ystoria de Moros de Dabid y Amón*, *Original del Gigante*, y otras de menos relieve, pero no sin menor peso histórico. En la obra nicaragüense se destacan los elementos básicos para la comprensión de su carácter revolucionario. Y aunque algunos críticos como Julio Escoto, no ven más que un elemento reformista, *El Güegüence* es revolucionario en el sentido de que desafía

a la autoridad española. Es la voz del mestizo que en los primeros años del siglo XIX rompió con las cadenas del imperio español. Y, sobre todo, es el documento más representante del sincretismo espiritual y biológico que llevó a la cultura de las naciones latinoamericanas a desarrollarse en un plano bidimensional. En resumidas palabras, el teatro en América Latina siempre existió y fue practicado por los indígenas a pesar de la intrusión y el trastorno que causó el injerto de una nueva cultura de mentalidad etnocéntrica y destructora.

Notas

1. En España los habitantes tenían un vasto repertorio de obras teatrales y una buena selección de dramaturgos. Muchas de las piezas teatrales a las que ellos estaban acostumbrados seguían preceptos teóricos que estaban muy lejos de lo que los indígenas habían logrado, y, sin embargo, pudieron valerse de lo encontrado para facilitar la evangelización, ya que el concepto, aunque diferente, daba espacio para ser asimilado. Fue así como la convivencia del género, teóricamente europeo con el incipiente teatro autóctono, tuvo una larga duración, por lo menos hasta el surgimiento de escritores que empezaron a escribir obras independientes.
2. No obstante, se debe tener en cuenta que es en esos rituales donde están sentadas las bases del teatro que ha culminado hasta el presente.
3. Son los copistas y los misioneros desvinculados del rígido círculo eclesiástico los que inician la tarea de escribir lo que antes solamente se escuchaba. Claro está, los cronistas ya habían empezado a hacer uso de la semántica y la sintáctica de la lengua a través de lo que expresaban a sus superiores en la Península.
4. Hay un hecho interesante que no deja de perturbarnos. En América no hubo un Aristóteles y los indios jamás habían conocido sus teorías sobre el teatro. Sin embargo, hay estudiosos como Anita L. Padial (véase la bibliografía), que argumentan de manera convincente la similaridad de la obra teatral más antigua, *Rabinal Achí*, con la tragedia clásica griega.
5. La crítica en general cree que la prueba de esta pureza en el nivel del contenido es la obra teatral indígena *par excellence*, el *Rabinal Achí*. Por ejemplo, el literato francés Georges Raynaud escribió que “vertido a la escritura latina desde 1856, no deja aún de ser, según mis conocimientos, la única pieza del antiguo teatro amerindio que haya llegado hasta nosotros, sin que podamos descubrir en ella, sea en la forma, sea en el fondo, la más mínima traza de una palabra, de una idea, de un hecho, de origen europeo. La pieza pertenece —por entero— a los tiempos prehispánicos” (citado en Monteverde 1955: 123). El encuentro de *Rabinal Achí* ofreció al campo de las letras americanas la evidencia empírica del rico pasado en la cultura indígena. La obra fue publicada por primera vez en 1862 por el abate francés Charles Etienne Brasseur de Bourbourg quien, por recomendación del Arzobispo de Guatemala, había llegado en 1855 a la población de Rabinal en calidad de cura.
El cura tenía sus propios intereses personales de investigar la cultura y los antecedentes literarios del indio guatemalteco, pues él mismo era experto en letras y fue esta vocación la que precisamente lo llevó a estar en contacto directo con las experiencias de los pobladores de Rabinal. Brasseur logró establecer comunicación con la única persona que aún conservaba en la memoria el diálogo y música del drama, tal como sus antepasados se lo habían transferido a él. El anciano, Bartolo Ziz, le confesó que “lo había aprendido por tradición, por orden de su padre, quien a la vez lo había aprendido del suyo en su oportunidad” (Díaz Vasconcelos 1942: 112). *Rabinal Achí* había sobrevivido los siglos sin antes haber sido transcrito hasta la llegada del abate, quien con la ayuda de sus sirvientes pudo traducirlo del quiché a la lengua francesa y subsecuentemente apareció en español. El *Rabinal Achí* es una obra paradójicamente

sencilla y compleja a la vez. Consta de cuatro actos con diálogos no exentos de monotonía debido a las duplicaciones comunes en los parlamentos. A pesar del sinnúmero de participantes, sólo hay cinco que hablan y el resto, entre los cuales se encuentran las mujeres y los animales, permanecen mudos. El asunto trata de la rivalidad bélica entre dos tribus y del sacrificio del protagonista en honor a los dioses.

6. Véase Milagros Palma, *Revolución tranquila de santos diablos y diablitos* (1988: 42): "las manifestaciones de la cultura popular han sido objeto de desprecio, rechazo y a veces de persecución por parte de la jerarquía y el poder político". Este conflicto ha existido en todas las épocas, ya que hasta se ha llegado a suprimir la manera de vestir y el lenguaje de los indios tan recientemente como en 1932 en El Salvador. Pero en secreto, los indios han podido escaparse de la rigidez de ese orden y a través del teatro callejero que ahora es más aceptado que antes, pueden sentirse en comunidad con experiencias en común.

Bibliografía

- Albizúrez Palma, Francisco et al. 1981. *Historia de la literatura guatemalteca I*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Anónimo. 1991. *El Güegüence*. Ed. José Manuel Pérez Carrera. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Arciniegas, Germán. 1965. *El continente de siete colores: Historia de la cultura en América Latina*. Buenos Aires: Suramérica.
- Arellano, Jorge Eduardo. 1987. "Los hijos del maíz y de la yuca: introducción a la literatura centroamericana." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 449: 65-80.
1967. *Panorama de la literatura nicaragüense: época anterior a Darío 1503-1881*. Managua: Nicaragüenses de Cultura General.
1978. "Esencia e interpretación. *El Güegüence: comedia-bailete de la época colonial*". Managua: Distribuidora Cultural.
- Armas Lara, Marcial. 1964. *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*. Guatemala: Ibarra.
- Arrom, José Juan. 1956. *El teatro de hispanoamérica en la época colonial*. La Habana: García.
- Bátres Jáuregui, Antonio. 1915. *La América Central ante la historia*. Tomos I & II. Guatemala: Casa Colorada.
- Carrillo, Hugo. 1971. "Orígenes y desarrollo del teatro guatemalteco." *Latin American Theatre Review*. 5 (1): 39-48.
- Cid Pérez, José et al. 1964. *Teatro indio precolombino*. Avila, Spain: Aguilar.

- Darío, Rubén. "Folklore de la América Central." *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Ed. E. K. Mapes.
- Dávila Bolaños, Alejandro. 1977. "¿Quién y en qué época se escribió El Güegüence?" *La Prensa Literaria*. (Septiembre 10): 4-29.
- Díaz Vasconcelos, Luis Antonio. 1942. *Apuntes para la historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Mace Carroll, Edward. 1971. *Two Spanish Quiché Dance-Dramas of Rabinal*. Valencia: Soler.
- Gage, Thomas. 1987. *Viajes por la Nueva España y Guatemala*. Madrid: TEMI.
- Green, J. R. 1994. *Theatre in Ancient Greek Society*. New York: Routledge.
- Knapp Jones, Willis. 1956. *Breve historia del teatro latinoamericano*. México: Andrea.
- Martí, José. 1977. "Una comedia indígena: *El Güegüence*." *La Prensa Literaria*. Nicaragua. (Mayo 28): 1 & 12.
- Milla, José. 1976. *Historia de la América Central*. Guatemala: Piedra Santa.
- Monteverde, Francisco. (Ed.) 1955. *Teatro indígena prehispánico: Rabinal Achí*. México: UNAM.
- Negre Cuevas, Ángeles. 1992. "La imagen de la mujer indígena en algunos cronistas de Indias." *Studi di Letteratura Hispano-Americana*. 23: 7-20.
- Padial, Anita et al. 1983. "Estudio comparativo del *Rabinal Achí* y la tragedia clásica griega." *Cuadernos Americanos*. 42 (4): 159-89.
- Palma, Milagros. 1988. *Revolución tranquila de santos, diablos y diablitos: diario de procesiones, bailes y teatro callejero en Nicaragua*. Bogotá: Nueva América.
- Paz, Octavio. 1982. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Brignoli, Héctor. 1985. *Breve historia de Centroamérica*. Madrid: Alianza.
- Pérez Estrada, Francisco. 1981. "El Güegüence." *Plural*. 116 (mayo): 66-71.
- Pinto Soria, Julio C. (Ed.). 1993. *Historia general de Centroamérica: el régimen colonial (1524-1750) II*. Madrid: Siruela.

Suárez Radillo, Carlos Miguel. 1981. *El teatro barroco hispanoamericano I*. Madrid: Porrúa.

Valdés, Mario J. 1995. *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria*. Amsterdam: Editions Rodopi.

Valle, Julio. Ed. Margaret Randall. 1982. "Julio del Valle habla del *Güegüence*." *Conjunto* 51 (enero-marzo): 35-8.

