

El Güegüense: patrimonio cultural de Nicaragua

RESUMEN

Este artículo explora en qué medida *El Güegüense*, obra teatral nicaragüense creada y representada por indígenas y mestizos durante la era colonial, ha perdido sus rasgos subversivos al ser “rescatado” e incorporado al patrimonio cultural de la nación. La abundante literatura escrita acerca de *El Güegüense* ha tenido efectos sobre la recepción del público. El artículo cuestiona, además, las categorías binarias tales como cultura de elite versus cultura popular, y el rol del Estado como instancia central que homogeniza e invisibiliza las diferencias sociales.

Palabras claves: El Güegüense, teatro colonial latinoamericano, patrimonio nacional

ABSTRACT

This article explores to which degree *El Güegüense*, a Nicaraguan play created and performed by natives and mestizos during the Spanish colonial period, lost its subversive characteristics when it was “rescued” and incorporated into the national cultural patrimony. The abundant literature written about *El Güegüense* has had effects on its reception by the public. The article also questions binary categories such as elitist culture versus popular culture, and the role of the State as a central entity that homogenizes and erases social differences.

Keywords: El Güegüense, Latin American colonial theater, national patrimony.

Deborah Singer

Pianista chilena. Realizó estudios en la Universidad Católica de Chile, posgrado en interpretación musical en la Academia Superior de Música de Friburgo, Alemania. Ha realizado recitales en Chile, Costa Rica, Alemania, Estados Unidos, Rusia e Israel. Actualmente es profesora de música en la Universidad Nacional.

La obra teatral *El Güegüence* es considerada una de las primeras piezas escénicas de carácter profano aparecidas en Centroamérica. Según se sabe, su origen se remonta a las postrimerías del siglo XVII en la zona sur-occidental de Nicaragua, entre los lagos y el Pacífico. *El Güegüence* integra diálogos, música y danza para expresar en dialecto hispano-náhuatl el punto de vista del pueblo, que no teme denunciar la corrupción de las autoridades locales mediante la burla abierta o solapada.

La obra se transmitió oralmente de generación en generación en los llamados *pueblos de indios*. No obstante, la existencia de algunos manuscritos encontrados durante la segunda mitad del siglo XIX demuestra cierto interés por preservar su formato y salvarla del olvido. La primera publicación del texto dramático se llevó a cabo en Filadelfia en el año 1883 y estuvo a cargo del investigador y lingüista norteamericano Daniel Brinton. Tiempo después, en 1909, el investigador alemán Walter Lehman realizó una segunda publicación en Alemania, basada en unos manuscritos encontrados en Masatepe. *El Güegüence* apareció en español por primera vez en el año 1942, publicado por el grupo de escritores vanguardistas nicaragüenses liderados por Pablo Antonio Cuadra, que integraban la cofradía del Taller San Lucas. Desde entonces, las ediciones han proliferado, siendo acompañadas por numerosos estudios, comentarios críticos y reflexiones acerca de la obra y sus múltiples significados.

Este artículo intenta explorar en qué medida *El Güegüence*, surgido originalmente como válvula de escape al descontento social, ha perdido gradualmente los rasgos subversivos que justificaron su origen al ser "rescatado" como pieza fundadora de la identidad nacional y pasar así a formar parte del patrimonio de la nación. El Estado asumió un rol clave en el proceso puesto que instituyó a la cultura letrada como baluarte nacional, en contraposición a la producción cultural del pueblo que "vive" en carne propia sus prácticas tradicionales. Como resultado, se creó un abismo entre la población que preparaba durante meses la representación de *El Güegüence* (involucrando la participación de todos los promesantes: artesanos, decoradores, músicos, actores y danzantes) para escenificarlo durante la fiesta patronal, y los "expertos" letrados que estudiaban el texto dramático según los criterios de análisis que ha impuesto la academia. ¿Qué visión es la que se privilegia oficialmente? A fin de contestar esta pregunta y comprender mejor la dicotomía generada en torno a la obra, es necesario contextualizar *El Güegüence* de acuerdo con las condiciones que favorecieron su aparición, en la segunda mitad del siglo XVII.

Orígenes de *El Güegüence*

El origen de *El Güegüence* se explica por la coyuntura de dominación de un grupo humano foráneo sobre la población autóctona, con todos los efectos desestabilizadores (y devastadores) que eso conlleva. Durante el siglo XVI, el proceso de conquista y colonización española provocó la expansión del capitalismo, y los pueblos indígenas subyugados fueron forzados a enfrentar y

adoptar patrones de existencia que les resultaban completamente ajenos. La dominación externa quebró la cohesión de las comunidades nativas, transformando el sentido y significado de los objetos y las prácticas locales (Lothrop, 2003). Como resultado, desapareció la propiedad comunal de la tierra, se impuso la privatización, y se intentó borrar el sistema local de creencias mediante la imposición del cristianismo. A pesar de la transculturación sistemática, las prácticas ancestrales lograron sobrevivir, en gran medida gracias a la capacidad de los indígenas para simular la europeización. Esta simulación y el constante (des)enmascaramiento de los vicios del sistema son piedras angulares de la obra teatral *El Güegüence*.

Años después, al producirse la independencia de España y la creación del Estado de Nicaragua, los dirigentes criollos que asumieron las riendas del país favorecieron la creación de una cultura de elite que buscaba enterrar el pasado colonial. Los ojos fueron puestos en Francia y los Estados Unidos, adoptados como modelos políticos y culturales apropiados para alcanzar la modernidad, desde la perspectiva occidental. El proyecto unificador se sentó sobre la base de un perfecto mestizaje (Gould, 1997), lo que tuvo por efecto la invisibilización de las diferencias étnicas en la región. Pero el pueblo permaneció ajeno a esos avatares y mantuvo viva la herencia cultural híbrida que se había desarrollado desde los tiempos de la Colonia. La masa popular de extracción indígena se resistió a renunciar al pasado, optó por la conservación de su patrimonio y generó un discurso contra-hegemónico que contribuyó a reafirmar la unidad comunitaria.

La religión cristiana tuvo un rol fundamental en la consolidación de las culturas populares en Latinoamérica. La Iglesia siempre estimuló las celebraciones de las fiestas del santoral católico con el propósito de fortalecer efectivamente la colonización cultural (Arellano, 1992). Consecuentemente, el orden impuesto por el colonizador logró perpetuarse exitosamente gracias al ritual religioso que cobraba especial significado durante los festejos patronales. Pero, como tantas otras contradicciones presentes en nuestro continente, era precisamente en el marco de la fiesta patronal que se daba curso a la protesta y a la irreverencia porque la fiesta ofrecía (aunque fuera por tiempo limitado) una válvula de escape al descontento popular. Las prácticas culturales del pueblo expresaban su realidad cotidiana, y una de las prácticas más exitosas fue el teatro callejero, que durante siglos logró crear un espacio y un tiempo escénicos marcados por la relación conflictiva entre los diferentes grupos sociales.

El teatro popular es una forma colectiva de creación cultural que pone en juego las relaciones de clase, de etnia o de género, teniendo como trasfondo la apropiación de elementos tradicionales y foráneos. En nuestro continente, el teatro popular emergió como efecto de una convergencia de numerosas formas: teatro clásico, teatro misionero, danzas rituales indígenas, mascaradas, loas y entremeses. Si bien la Corona española estableció en sus colonias de ultramar un sistema de clases altamente jerarquizado, las festividades religiosas y civiles ofrecían una suerte de democratización al permitir la

participación de la sociedad en pleno; de hecho, las autoridades coloniales favorecieron la escenificación teatral como una forma de diversión accesible a todos por igual.

El Güegüence surgió del sincretismo de elementos heredados del pasado precolombino y de aquellos que fueron impuestos por los conquistadores hispanos. La fusión de las tradiciones dramáticas indígena y europea dio origen, en Latinoamérica, a un modo diferente de hacer teatro, aunque es importante destacar que el concepto de "fusión" debe ser comprendido, no como una amalgama perfecta, sino como el efecto de la hegemonía de una cultura sobre la otra, en donde -en este caso- los hispanos lograron imponer sus estructuras políticas, económicas y culturales. No obstante, los vencidos han expresado su inconformidad cada vez que logran revertir y refuncionalizar el sistema de signos que impone el conquistador. En ese sentido, el teatro permitió a los sectores populares escenificar su condición subordinada y liberar temporalmente las energías reprimidas.

La persistencia de *El Güegüence* fue favorecida por el carácter relativamente conservador de los antiguos pueblos de indios, que lograron mantenerlo vivo hasta muy entrado el siglo veinte. La estrecha relación de aquellas comunidades con la iglesia local, unida a la escasa influencia foránea y al fuerte sentido de identidad y tradición, incidieron en la permanencia de la obra como hecho cultural propio del pueblo, transmitido en forma oral de generación en generación.

El largo camino hacia el reconocimiento mundial

En el mes de noviembre del año 2002, el Gobierno de Nicaragua presentó oficialmente la candidatura de *El Güegüence*, ante la UNESCO, para que fuese incorporada a la lista de patrimonios mundiales. El documento de candidatura fue elaborado por artistas e investigadores que destacaron el valor de la obra como ejemplo de tradición popular que ha logrado sobrevivir oralmente desde la época de la Colonia, que como hecho cultural constituye una pieza clave para la formación de la identidad nacional nicaragüense, y por ser *El Güegüence* único en el mundo, tiene un valor que puede ser entendido como universal (Prego, 2005).

Tres años después, el 25 de noviembre de 2005, *El Güegüence* fue declarado "Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad". Ante ello, las reacciones de las autoridades de Gobierno fueron extremadamente entusiastas, según puede apreciarse en las ediciones de aquella época de los periódicos *La Prensa* y *El Nuevo Diario*. En la mayor parte de los comentarios subyace ciertas nociones relativas a la obra que parecen estar bastante ancladas en el imaginario nacional, al menos en el nivel del sector social que define la cultura y tiene acceso a los medios de comunicación. Entre esas nociones quisiera destacar: "valores culturales primigenios" (<http://www.elnuevodiario.com.ni/2005/11/26/nacionales>), "ingeniosidad y picardía nicaragüense" (<http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/diciembre/03/literaria/comentario>), "carácter nicaragüense", "crítica al poderoso" y "todos somos güegüenses" (<http://>

www.laprensa.com.ni /archivo/2005/noviembre/26/nacionales). Según parece, se ha logrado imponer la lectura de *El Güegüence* que equipara la obra con la identidad nicaragüense, y esa visión exalta el carácter nacional con base en los rasgos del personaje principal que -según los analistas del texto- representaría los “valores culturales” del nicaragüense típico:

“Pero, además, nuestro personaje es el símbolo –y como tal, desmesurado– del modo de ser del pueblo de Nicaragua; el pueblo de más perfecto mestizaje entre los de Hispanoamérica, y que parece escapado de nuestra literatura oral” (Zepeda Henríquez, 1987, 133).

La declaratoria de *Patrimonio Cultural de la Humanidad* suscitó una alegría generalizada en los círculos gubernamentales y, además, tuvo como efecto inmediato que el Estado se hiciera parte en la preservación y difusión de *El Güegüence*. El 31 de enero del año 2006, el parlamento de Nicaragua declaró la obra *Patrimonio Histórico Cultural de la Nación*, y la ciudad de Diriamba fue nombrada “Cuna de *El Güegüense*” (el decreto legislativo fue propuesto por dos diputados oriundos de Diriamba). Un mes después, el presidente Bolaños felicitó a la ciudad de Diriamba por haber mantenido viva la tradición ancestral.

La alusión a la obra por parte de los representantes del Estado y la cultura, indica que las instituciones se han apropiado de un bien cultural que, durante siglos, fue patrimonio del pueblo, para transformarlo en símbolo de la identidad nacional. *El Güegüence* fue analizado y se seleccionaron los significados que fortalecían el discurso de unidad nacional; fue así como se definió el conjunto de características con las que se identificaba al nicaragüense medio. Con ello, por una parte se logró afianzar un imaginario compartido por toda la ciudadanía y, por otra parte, se logró neutralizar las contradicciones entre los grupos sociales en conflicto: la existencia de un bien cultural que es patrimonio de todos por igual constituye una forma de conciliar las diferencias (García Canclini, 1989). Una vez aceptado oficialmente que *El Güegüence* representa la nicaraguanidad y el modo de ser de los nicaragüenses, se impone la necesidad de preservarlo y difundirlo para que no caiga en el olvido ni sea “contaminado” por influencias foráneas.

En resumen, *El Güegüence* superó la frontera de lo popular y se integró al *corpus* de obras que componen el canon (culto) nicaragüense, dando pie a que se originaran nuevos discursos. Solo cabría preguntarse por qué precisamente el Güegüence (como personaje) representaría el prototipo nacional del hombre del pueblo, cuáles son los “valores culturales primigenios” a los que algunos hacen referencia, y en qué medida esos valores se relacionan con la obra. Para aclarar estos y otros aspectos conviene hacer un paréntesis en torno al concepto de *cultura nacional*.

La cultura nacional

La idea de *cultura* generalmente aparece asociada al campo de las producciones simbólicas, pero el concepto moderno de *cultura nacional*, en

Hispanoamérica, se vincula con la emergencia de los Estados Nacionales surgidos con posterioridad a la independencia de España. La consolidación del espíritu de nación fue llevada a cabo por los intelectuales y los escritores que pertenecían a la elite hegemónica, y en el transcurso de las siguientes décadas se abocaron a la tarea de definir e imponer, en Latinoamérica, un modelo de civilización de tipo europeo. Como consecuencia, a mediados del siglo XIX, toda la producción cultural de los grupos humanos subalternos (indígenas, mestizos, campesinos, afrocaribeños, etc.) había sido marginalizada o invisibilizada por la minoría "cultura" eurocentrista. Las subculturas locales no se fusionaron nunca con el sistema simbólico nacional en ciernes, y el proyecto unificador de la elite letrada jamás logró concluirse.

El caso de Nicaragua no es diferente. A pesar de las políticas estatales, las comunidades rurales continuaron desarrollando sus antiguas tradiciones por décadas, hasta que fueron "descubiertas" por la generación de los vanguardistas, aproximadamente entre los años 1925 y 1935. Este grupo de intelectuales, liderados por Pablo Antonio Cuadra y Francisco Pérez Estrada, se dedicó a investigar la herencia folclórica del país con el fin de cimentar un *arte nacional*. Buscaron el patrimonio del pueblo en los ambientes populares rurales para "*sacar a luz toda manifestación artística nicaragüense del pasado que pertenezca a la veta pura de nuestra tradición nacional y del verdadero folklore [sic.] nicaragüense*" (Cuadra y Pérez Estrada, 2004).

El interés por lo nacional se acrecentó con la invasión norteamericana a Nicaragua (Estados Unidos propició la caída de José Santos Zelaya; los marines estuvieron en el país hasta 1925, y regresaron en 1927). A modo de resistencia, se realizó una búsqueda de elementos indohispanos que pusieran de manifiesto la diferencia irreconciliable que existía entre el espíritu nacional nicaragüense y la potencia norteamericana (Blandón, 2003). El grupo de Vanguardia instituyó *El Güegüence* como "*pieza clave del patrimonio nacional*", en la medida en que se seleccionaron los rasgos del personaje que convenía destacar: tendencia a fantasear, irreverencia ante la autoridad, ingeniosidad y carácter burlón. Pero el "rescate" que se hizo de la obra puso sobre el tapete cierta problemática que nunca quedó del todo resuelta. En primer lugar, la defensa de los *rasgos culturales propios* siempre genera un espacio cerrado en el que la comunidad se siente protegida, pero, al mismo tiempo, establece una barrera invisible que la separa de los *otros* externos. ¿Cómo definir esos "otros"? ¿Se trata de los Estados Unidos o también se trata (por ejemplo) de los indígenas misquitos de la región Atlántica de Nicaragua, que poco o nada tienen que ver con el Güegüence? ¿No son también "otros" los habitantes afro-descendientes de la región Atlántica quienes, durante siglos, tuvieron un estrecho contacto con los piratas y los corsarios ingleses? Consecuentemente, no es posible afirmar que *El Güegüence* incorpora al pueblo en su totalidad, de manera que la obra no puede cimentar la mentada "unidad nacional".

Existe, además, otro problema ligado al rescate de *El Güegüence*. Cuando el Estado define un conjunto de rasgos identitarios que serían propios de

una comunidad, obliga a ese grupo humano a atarse a un modelo estático y petrificado de herencia cultural, como si el cambio o la evolución constituyeran en sí mismos una amenaza para su supervivencia. De ser así, los pueblos rurales, que presentan el baile de *El Güegüence* en las fiestas patronales, no deberían incorporar elementos “modernos” en la celebración porque eso los apartaría de la tradición ancestral. Pero, ¿es factible imaginar una cultura estática, libre de influencias externas, y cien por ciento fiel al pasado?

La historia ha demostrado que los bienes culturales son incorporados al patrimonio nacional dependiendo de las necesidades de la sociedad. En el caso de Nicaragua, la coyuntura de la invasión norteamericana favoreció la búsqueda y el rescate de fuentes de origen indohispano, de manera que *El Güegüence* fue elevado a la categoría de *texto literario* y la elite letrada lo estudió y lo analizó según sus características semánticas, lingüísticas, de estilo y de forma. Tanto los aspectos conflictivos de origen social como la especificidad regional de la obra fueron obviados; también se intentó reconciliar las diferencias de clase y de cultura por medio de la imposición de una lectura única del texto, la lectura que destaca los “valores primigenios” y “el carácter nacional”. Al ser declarado “bien cultural de la Nación”, como usualmente ocurre con los bienes nacionales, las autoridades tomaron una serie de medidas encaminadas a preservarlo. El fenómeno es analizado críticamente por el sociólogo argentino-mexicano Néstor García Canclini, quien lo expresa de la siguiente forma:

“Este conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles –preservarlo, restaurarlo, difundirlo– son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos” (García Canclini, 1989, 150).

La simulación social a la que hace referencia García Canclini hace disolver lo *étnico* hasta verlo transformado en *nacional*. De esta manera, todas las diferencias y las contradicciones sociales que dieron origen a numerosas piezas (hoy conocidas como folclóricas) fueron obviadas porque se contraponían a la meta de unidad nacional. Tal es el caso -por ejemplo- de la crítica social que subyace en los conocidos bailes llamados *El Toro Huaco* y *Los chinegritos* (Zambrana, 2002). Los investigadores ciertamente rescataron y dignificaron la creación cultural de los grupos subalternos, pero no el trasfondo ideológico que explicaba su origen, ni los procesos mediante los cuales esos grupos interactuaban y participaban en la creación cultural. La identidad nacional es así exaltada a través de la negación (o el olvido) de los elementos contradictorios, y el efecto de ello es que los “productos” de la cultura popular despiertan interés en su carácter de piezas folclóricas estáticas, susceptibles de ser exhibidas y estudiadas, pero no modificadas.

Erick Blandón (2003) enfatiza que ciertos aspectos de *El Güegüence* fueron

legitimados de la misma forma en que otros, los que menos favorecían a la perpetuación del orden social, cayeron en el olvido. Si bien la mayor parte de los autores quienes han escrito acerca de *El Güegüence* comentan con picardía el carácter licencioso del personaje, por lo general no analizan a profundidad (con excepción de Blandón) los indicios que da el texto acerca de las prácticas homosexuales del Güegüence y su hijo don Forcico. Esta omisión es comprensible porque, a diferencia de la "picardía" y la "irreverencia frente a las autoridades", la homosexualidad no cabe dentro de los rasgos que la elite quiere destacar como valor nacional. No representa una cualidad deseable para el pueblo.

La cultura popular: ¿cultura petrificada?

En el libro *Muestrario del folklore nicaragüense*, Pablo Antonio Cuadra y Francisco Pérez Estrada (2004) establecen que para que un bien cultural sea folclórico debe ser tradicional (transmitido oralmente de generación en generación), debe ser aprendido en forma empírica (sin el concurso de la academia) y su autor debe ser anónimo. Estas condiciones fueron encontradas por ambos investigadores en *El Güegüence* pero, en la actualidad, parecen no cumplirse del todo. Para empezar, el texto dramático ya no se transmite oralmente, de modo que la escenificación de la obra hoy día implica un proceso de aprendizaje por parte de los miembros de una compañía estable de teatro. Por otra parte, la intervención de la academia ha dictaminado a lo largo de cien años cómo debe ser interpretado el texto dramático, lo que deja por fuera cualquier lectura que se salga de la convención.

Cabe destacar que el concepto de *folclore* fue creado por la elite cultural para denotar las prácticas culturales populares; es decir, se trata de la perspectiva "cultura" del sector privilegiado que se formó académicamente en la estética occidental. La mirada es paternalista y se da "desde las alturas". Si bien existe un bien intencionado intento de salvar la herencia del pueblo y destacar la dignidad de lo arcaico, el efecto de la folclorización de lo autóctono siempre implica una condena a la comunidad a mantener, además de la petrificación de sus prácticas, su posición subalterna frente a la cultura hegemónica europeizante; se obliga al grupo a asumir el rol de objeto pasivo y se le impone una rigidez artificial que le impide evolucionar y adoptar nuevos rumbos. Sin embargo, la experiencia humana ha demostrado que es inútil esperar que una comunidad reproduzca sus bienes culturales sin que estos sufran alteración alguna.

Aparte de *El Güegüence*, existen muchas otras obras de origen colonial y raíces prehispánicas que los campesinos de Centroamérica todavía conservan. Algunas solo se mantienen en tanto "danza" (el texto dramático se ha perdido), pero cada montaje implica la reinterpretación y la adaptación de ellas a las condiciones actuales. Se ha visto que las fiestas patronales de las comunidades rurales ceden el paso a los modelos de celebración de carácter urbano; el bien cultural se aleja de su espacio nativo (el pueblo, la fiesta patronal) y se desplaza a otra escena, la cultura burguesa, la sala de teatro. Este fenómeno se manifiesta en las numerosas coreografías que los grupos

profesionales de danza han creado inspirados en los bailes populares ("*El Güegüence*", "*Las inditas*", "*El Toro Venado*", etc.) para ser presentados en escenarios teatrales. Por su parte, la producción campesina se ha ido adaptando al mundo capitalista del espectáculo y la diversión, por eso es usual encontrar en las fiestas patronales juegos electrónicos, espectáculos musicales y ventas callejeras de productos manufacturados en China. Este es un proceso inevitable y los elementos "modernos" no deberían ser rechazados como si se tratasen de una degeneración del sentido original de la fiesta. Los procesos de modernización se imponen en América Latina de manera inevitable y deben ser comprendidos como la prueba misma de la hibridez y dinamismo de nuestro continente.

Néstor García Canclini (1982) sostiene que la decoración, la presencia de juegos mecánicos y los espectáculos masivos de grupos de *rock* en las fiestas patronales, representan el vínculo del pasado con las contradicciones del presente. La fiesta del pueblo se integra en el orden externo pero al mismo tiempo consolida las relaciones afectivas comunitarias (los festejos suelen prolongarse por varios días, y la preparación de ellos supone un trabajo comunitario que puede durar meses); la fiesta constituye un esfuerzo por intervenir en la regulación de las estructuras sociales locales y, al mismo tiempo, contribuye en el mantenimiento y restauración del orden (García Canclini, 1982). Además, se activan las transacciones económicas, sociales, políticas y religiosas; de hecho, antiguamente, la fiesta favorecía el intercambio de productos entre lugareños y forasteros (Serrano Mena, 1992).

El juego de subversión y acatamiento que está presente en la fiesta patronal, se manifiesta con mayor fuerza en las escenificaciones teatrales que los grupos subalternos representan para su comunidad. Es interesante notar que, en la mayor parte de los casos, los personajes son de extracción popular y se burlan del representante de la autoridad; este último parece no comprender los mensajes ocultos en cada parlamento, que sí son comprendidos y celebrados por el público asistente. Con ello se genera una suerte de complicidad entre la audiencia y los personajes, todos de la misma condición socio-económica. Este fenómeno explica la popularidad de *El Güegüence* y su vigencia hasta el día de hoy.

Las escenificaciones de *El Güegüence*

En los últimos treinta años, en las fiestas patronales solo ha sido posible presenciar el baile de *El Güegüence*; el texto dramático solo se ha presentado en forma fragmentaria, o bien, ha estado del todo ausente. Para mantenerlo vivo y evitar su desaparición, diferentes compañías teatrales han realizado montajes de la obra, las cuales han suscitado las más variadas críticas. Entre ellas destaque, como generadora de polémica, la propuesta del artista y dramaturgo Alberto Ycaza, quien sitúa la obra en un contexto indígena prehispánico, utilizando, a la vez, recursos técnicos modernos (juegos de luces, humo, efectos de sonido). Muchos críticos lo acusaron de tergiversar el significado auténtico de la obra. Al respecto se podría argumentar que, si bien es cierto que el texto

tiene una forma definitiva e invariable, su escenificación se produce en un campo que permite la creatividad y la transformación; dicho en otras palabras, aunque el texto dramático de *El Güegüence* esté cerrado formalmente, su aspecto semántico siempre permanecerá abierto y eso incidirá en los montajes que se hagan de él. Los críticos suelen basar sus apreciaciones en un sistema de normas que sirve para señalar errores y aciertos, de manera que si la norma indica que no deben utilizarse elementos modernos en la puesta en escena de una obra de origen colonial, es probable que hacerlo traiga como consecuencia el rechazo y la descalificación. Sin embargo, el signo teatral tiene valor en sí mismo, y ese valor no necesita depender de los convencionalismos que, de por sí, están estrechamente ligados al gusto en boga y a cánones estéticos pasajeros. Las variantes en la representación no afectan al texto dramático que sirve de punto de partida (Bobes, 1997), aunque este sea presentado ante el público de manera diferente a la acostumbrada. En el caso de *El Güegüence*, las adaptaciones y las reinterpretaciones seguirán dando de qué hablar y no dejarán a nadie indiferente.

Proyección de *El Güegüence*

En los últimos años, sobre todo después de la declaratoria de *Patrimonio Intangible de la Humanidad*, el interés por *El Güegüence* ha ido en aumento y cada vez se involucran más personas (e instituciones) en su conservación y difusión. Hace poco tiempo se distribuyeron cinco mil cartillas en los colegios de Nicaragua con el objeto de que los muchachos conocieran la historia de *El Güegüence* y se familiarizaran con la obra, incluso se publicó una versión para niños titulada "*Historia del Muy Bandido, Igualado, Rebelde, Astuto, Pícaro y Siempre Bailador Güegüense*", creada por María López Vigil. También se han llevado a cabo grabaciones de las danzas que forman parte de la obra; como ejemplo cito la versión creada por la coreógrafa Irene López (accesible en DVD), y la propuesta del Ballet Nacional de Nicaragua dirigido por Rónald Abud. También se han realizado exposiciones plásticas inspiradas en *El Güegüence* y sus personajes, tal es el caso de la exposición realizada en la galería Tagüe, en 1976, en la cual participaron pintores de la talla de Alberto Ycaza, Omar D'León, Leoncio Sáenz y Carlos Montenegro. La ciudad de Managua también le rindió un homenaje a la obra al encomendarle al escultor Noel Flores la construcción de la ronda de esculturas alusivas a los personajes, que se puede apreciar en la rotonda de la Plaza España, hoy llamada *Rotonda del Güegüense*.

La producción artística surgida con base en la obra es variada y a veces polémica, pero independientemente de cuán "tergiversadas" o válidas sean las diferentes propuestas, me parece interesante señalar que *El Güegüence* es fuente de inspiración para nuevos lenguajes expresivos que prueban la existencia de un imaginario colectivo ya asentado: se trata de imágenes con las que un sector importante de la población se identifica y percibe como propias.

El público receptor

La transformación de *El Güegüence*, que dejó de ser *hecho cultural del pueblo* para convertirse en *obra de arte*, ha tenido un efecto importante en la percepción que la gente tiene de él. En relación con esto, podemos reconocer dos tipos de público: aquel que asiste a un teatro para presenciar la obra a puerta cerrada, y aquel que la "vive" en el contexto de la fiesta patronal. La representación adquiere un matiz completamente distinto cuando se lleva a cabo en un espacio de dimensiones limitadas aislado del mundo exterior, contando con los recursos tecnológicos modernos. Cuando la obra es presentada en un escenario teatral, pierde el sentido ritual original y adquiere una dimensión diferente: la audiencia ya no es parte "activa" en la representación sino que se ubica en un lugar separado del escenario por la *pared invisible*, y se somete a las convenciones que regulan el comportamiento en una sala de teatro (se debe saber cuándo tomar asiento, cuándo hacer silencio, cuándo aplaudir). Además, hay que agregar que el espectador actual de la sala de teatro se relaciona con la obra por medio de múltiples mensajes que recibe fuera del ámbito teatral (arte, publicidad, escuela, medios de comunicación masiva), de manera que el nexo que establece con *El Güegüence* está en constante transformación y siempre permanecerá en el campo de lo incierto.

Cuando se trata del público en el contexto de la fiesta patronal (excluyo a los turistas), la relación con la obra es diferente. En este caso, el público ha sido testigo y protagonista de la preparación del evento, forma parte de la comunidad involucrada en el festejo y por lo mismo percibe la representación como parte de su historia, su razón de ser. La fiesta patronal, con todas las actividades que la acompañan, representa el tiempo en que la comunidad en pleno interrumpe el trabajo habitual para volcarse hacia sí misma y restaurarse. De hecho, el valor afectivo del festejo es tan importante que en los poblados más pobres no escatiman en gastos para compensar simbólicamente las carencias materiales que sufren durante el resto del año.

Excluyo al turista de esta consideración porque los motivos que lo impulsan a trasladarse a una localidad para presenciar su fiesta patronal, es de naturaleza diferente. El turista no comparte la noción de ritual que prima durante la fiesta porque él no forma parte de la comunidad. Su asistencia no se debe a la promesa hecha a un santo, sino a la curiosidad que despierta la concretización de rituales antiguos. Los visitantes externos traen sus propias expectativas en relación con el "exotismo" que conlleva la celebración, y es inevitable que, en la medida en que su presencia se vaya sintiendo más y más, incidan en la forma en que se realizan los bailes (por ejemplo, que los danzantes opten por utilizar un vestuario más colorido y vistoso para hacer su presentación más atractiva). Por su parte, el público local puede llegar a demandar cambios a medida que vaya adoptando los gustos traídos desde afuera, lo que tendría implicaciones que modificarían los sentidos de la fiesta. El efecto es aun mayor si se trata de tradiciones

orales; estas son más flexibles y absorben con mayor facilidad las variantes externas. Tendremos así un efecto directo sobre los trajes, sobre la cantidad de músicos (para que los sones se escuchen con mayor volumen), y sobre la producción de *souvenirs* (máscaras y reproducciones de los personajes de la obra). Todo eso se traduce en un aporte cada vez mayor de divisas, lo que siempre tiene repercusiones en la relación de la comunidad con su propia fiesta. Es un proceso inevitable y de nada sirve lamentarlo como la "pérdida de los valores tradicionales".

Si a lo anterior unimos la entrada en acción de los medios de comunicación masiva, con el subsiguiente "cobro" de la comunidad por el derecho a grabar, filmar y transmitir la celebración de la fiesta, con mayor razón se producirá una resignificación de la tradición. La fase actual de la globalización se está imponiendo en todos los rincones de Latinoamérica, y me parece comprensible que las comunidades incorporen las nuevas reglas del juego y se hagan parte de un sistema económico en el que todo es comerciable. Además, según señala García Canclini (1982), las fiestas de carácter rural se asemejan cada vez más a las fiestas de carácter urbano y la afluencia de turistas puede llegar a tener efectos desintegradores al convertir la cultura popular en espectáculo.

Los cambios que aporta la modernidad no tienen por qué ser vistos como amenaza apocalíptica, sino como parte del movimiento que trae consigo la renovación y la refuncionalización de la producción cultural de las localidades rurales. Es probable que la fiesta patronal siga ofreciendo un espacio y un tiempo a la participación colectiva, aunque las condiciones no sean las mismas de hace cien años. Solo cabe esperar que las comunidades conserven su patrimonio cultural, independientemente de que los sentidos se mantengan en constante transformación. De esta manera, tal vez se haya perdido la tradición de escenificar el texto dramático de *El Güegüence*, pero la fiesta patronal continuará siendo la ocasión en que la comunidad vive los bailes y los sones de la obra, quizás por mucho tiempo más.

Conclusiones

El Güegüence sigue generando interés en tanto producción cultural del pueblo. Tal vez ello se deba a que las contradicciones sociales y la subversión "camuflada" de los grupos marginados (que son los pilares del texto dramático) todavía persisten en la sociedad latinoamericana. Desde esta perspectiva, se trata de una obra teatral que, si bien data de la era colonial, se mantiene plenamente vigente. *El Güegüence* genera un espacio de lucha simbólica que se desarrolla en el marco de la representación teatral, de modo que ciertos grupos sociales con intereses antagónicos interactúan, se reconocen, escenifican y (re)negocian sus similitudes y diferencias. No es conveniente proponer que la obra en sí constituye un "reflejo" de la realidad latinoamericana, pero podemos aventurar que se trata de la dramatización de la visión de mundo del pueblo, la dramatización de una experiencia colectiva que se ha venido reproduciendo en las comunidades de la región sur-occidental de Nicaragua, desde la era colonial hasta nuestros días.

Es interesante notar que una obra con las características de *El Güegüence* haya sido seleccionada para formar parte del patrimonio cultural de la nación. El texto dramático constituye un ejemplo de resistencia popular y, en su carácter mestizo, socava las normas oficiales y propone una visión de mundo alternativa. Las imágenes de carnaval latentes en la obra denuncian los hechos de corrupción en los que incurren las autoridades locales, y esa denuncia se hace a través de la degradación y la burla. Pero la confluencia de fuerzas opuestas trasciende al texto y se da a cabalidad en el momento en que se produce la escenificación: por una parte está la corriente que perpetúa el orden existente y se manifiesta mediante el intrincado ritual que acompaña la fiesta patronal y, por otro lado, están las fuerzas desestructuradoras que salen a flote en la representación teatral y ponen en tela de juicio a las autoridades locales.

Por extraño que parezca, la incorporación paulatina del texto dramático de *El Güegüence* al canon literario nacional fue de la mano con la desaparición del *hecho escénico* de las calles de los pueblos: mientras más se escribía acerca de *El Güegüence*, menos se lo representaba en las fiestas patronales. El enfoque literario y la dignificación que se le otorgó acentuaron aún más la diferencia entre la sociedad letrada y el pueblo, la primera acostumbrada a una forma intelectualizada de valoración, mientras que el pueblo está más acostumbrado a la comunicación oral y visual de sus experiencias. La canonicación de *El Güegüence* como "pieza fundadora del teatro nicaragüense" dio paso a su dignificación como pieza fundadora de la identidad nacional, lo que trajo su incorporación al patrimonio cultural de Nicaragua y la invisibilización de todas las divisiones sociales y contradicciones de clase que le habían dado origen y lo habían hecho subsistir a lo largo del tiempo.

En los últimos cien años, *El Güegüence* ha interesado sobre todo como producto, dejándose de lado a los grupos sociales que lo generaban y lo consumían; tampoco ha interesado mayormente el proceso y los usos que fueron modificando los sentidos de la obra. De hecho, las relaciones sociales que le dieron origen ya no existen, el pasado rural se ha ido redefiniendo y los factores que interactúan en la vida actual le imprimen un carácter que está lejos de ser petrificado. Si bien se ha privilegiado una lectura que destaca los rasgos "nacionales" del personaje, cada generación ha interpretado la obra de acuerdo con sus propias inquietudes y las condiciones imperantes en el momento. Es imposible pretender, entonces, que los sentidos de *El Güegüence* sean estáticos, porque el campo de discursos dominantes siempre es inestable y en cualquier momento pueden desestructurarse. *El Güegüence* no puede simbolizar el carácter del nicaragüense porque no existe una esencia nacional. Si bien en algún momento los rasgos del personaje resultaron útiles para los proyectos de legitimación y cohesión política, al considerar que las condiciones históricas ya no son las mismas, es previsible que se generen interpretaciones novedosas que continuarán cambiando la percepción de la obra.

Las instituciones estatales y privadas han debido tomar parte en el proceso de preservación y difusión de *El Güegüence* porque su representación,

lamentablemente, dejó de ser tradicional: no se transmite de una generación a otra, no circula oralmente, y no se prepara expresamente para ser presentado en la próxima fiesta patronal de la comunidad (sin embargo, esta situación siempre puede revertirse). También se ha producido un cambio en la forma en que la gente se relaciona con la obra. El montaje de *El Güegüence* en un escenario teatral suprime el ruido callejero y la "comilona" que tradicionalmente seguía a la representación, e inserta a la obra en un solemne ritual de silencio y aplauso que tiene el efecto de distanciar a la audiencia. El espectador actual ya no se vincula con *El Güegüence* únicamente por la relación ceremonial que impone la fiesta del santo patrono, sino que recibe múltiples mensajes desde escenarios diversos, como el teatro, los medios de comunicación, las creaciones artísticas, las creaciones artesanales y la publicidad. De esta manera, el receptor se aleja o se acerca a *El Güegüence* según encuentre en él contenidos que refuerzan su propia visión de mundo. ¿Por qué no proponer entonces que, tal como se configuran y desconfiguran los personajes en el espacio escénico, lo mismo ocurre con los significados y las interpretaciones en el espacio externo de la obra?

América avanza hacia la interculturalidad, lo que obliga a un replanteamiento del concepto de identidad como algo estático e inmutable. El significado de los bienes culturales se modifica, querámoslo o no. *El Güegüence* ya trascendió la frontera de Nicaragua, no solo gracias a la labor del Estado y de la UNESCO, sino también porque circula libremente en internet, y ese es un campo sobre el cual las instituciones no pueden ejercer control. Sería interesante investigar hasta qué punto el pueblo nicaragüense se identifica con las imágenes que los discursos literarios han generado acerca de la obra, y en qué forma las nuevas lecturas modifican el tipo de recepción. Las identidades se fundamentan en discursos, pero una característica clave de los discursos es su historicidad, es decir, la posibilidad de que sean revisados y cuestionados. Esto es de suma importancia para la obra, sobre todo si consideramos que aquellos quienes analizan e intentan preservar *El Güegüence* suelen educarse en Estados Unidos o en Europa y son influenciados por esos entornos.

Aún no se ha escrito lo suficiente acerca de *El Güegüence*. Ya sea como obra fundadora de la identidad nacional nicaragüense, como símbolo de la lucha de las clases desposeídas contra las autoridades explotadoras, o como llana manifestación de la cultura popular, lo cierto es que los estudios rigurosos recién se están iniciando y prometen dar un paso adelante en la búsqueda de nosotros mismos y nuestro pasado colonial. *El Güegüence* puede favorecer el reconocimiento de condiciones de vida similares entre habitantes de zonas muy lejanas, y eso tenderá un puente que (esperamos) ayudará a solidificar la comprensión entre los pueblos de América.

Bibliografía

- ANÓNIMO.
1942 "El Güegüence o Macho Ratón". En: **Cuaderno del Taller San Lucas**. (Pablo Antonio Cuadra ed.). Publicación realizada por la Cofradía de Escritores y Artistas Católicos Nicaragüenses. Granada: Talleres Salesianos.
- ARELLANO, JORGE EDUARDO
1992 **El Güegüense. Bailete dialogado en español-náhuatl de Nicaragua**. Managua: Museo Histórico de Suecia y Museo Nacional de Nicaragua ASDI.
- BLANDÓN, ERICK
2003 **Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua**. Managua: Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense, URACCAN.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN
1997 **Semiología de la obra dramática**. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.
- BRINTON, DANIEL G.
1999 "Historia del Baile de El Güegüence o Macho Ratón". **LENGUA. Boletín de la Academia Nicaragüense de la Lengua**, 21 segunda época, Managua.
- CUADRA, PABLO ANTONIO Y FRANCISCO PÉREZ ESTRADA
2004 **Mustrario del folklore nicaragüense**. Managua: Hispamer.
- El Nuevo Diario**. 2005. [http:// www.elnuevodiario.com.ni/2005/11/26/nacionales](http://www.elnuevodiario.com.ni/2005/11/26/nacionales).
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
1982 **Las culturas populares en el capitalismo**. La Habana: Casa de las Américas.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
1989 **Culturas híbridas**. México: Editorial Grijalbo.
- GOULD, JEFFREY
1997 **El mito de "la Nicaragua mestiza" y la resistencia indígena 1880-1980**. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

La Prensa. 2005 (a). <http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/noviembre/26/nacionales>.

La Prensa. 2005 (b). <http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/diciembre/03/literaria/comentario>.

LOTHROP, SAMUEL KIRKLAND

2003 "Las culturas indígenas prehispanas de Nicaragua y Costa Rica". En: **Culturas indígenas de Nicaragua**. Managua: Hispamer. P. 6-119.

PREGO, PEPE

2005 Conversación personal.

SERRANO MENA, JAIME

1992 "*El Güegüense*: realidad social de cinco siglos". En: **Coloquio Nacional sobre El Güegüense** (J. E. Arellano comp.) Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura. P. 63-68.

ZAMBRANA, ARMANDO

2002 **El ojo del mestizo o la herencia cultural**. Managua: Ediciones PAVSA.

ZEPEDA HENRÍQUEZ, EDUARDO

1987 **Mitología nicaragüense**. Managua: Talleres Litográficos de Maltez Representaciones.