

como lo indica el venezolano Mariano Picón Salas ⁴⁶. Este mestizaje lo representa el sutil ingenio del nativo colonial que aparece en esa nueva dimensión de vida engendrada por el mundo peregrino del colonizador y el mundo declinante del indígena, e ilustrada por el protagonista mestizo, *actor de agudeza*, según la definición del argentino Dardo Cúneo ⁴⁷.

Cúneo ha escrito estas líneas que parecen inspiradas en *El Güegüence*: «El mestizo es una energía contenida. En ése su drama de energía contenida surge en él una medida estricta. Y esa medida estricta es clave de su agudeza. En el laboreo de toda agudeza hay materiales dramáticos. No hay agudeza que no se halla mirado en ellos, que en ellos no se halla probado... La agudeza —además— derivará siempre en lucha» ⁴⁸. *Energía, medida estricta, agudeza, materiales dramáticos, lucha*; todas estas consecuencias mestizas se traducen sorprendentemente en *El Güegüence*.

El personaje del mismo nombre, y su agudeza dramática, no se hubieran dado enteramente sin el choque del mundo español y el mundo indígena; por consiguiente, este hombre mestizo no pertenece a un sólo tiempo, a un exclusivo mundo, sino que es hombre de dos mundos, de transición, *nuevo*. De ahí dimana, como en el ilustre caso del inca Garcilaso, la complejidad y riqueza de su poder creador.

No vamos a insistir en esta esencia del personaje. Basta agregar que su innegable primitivismo hace posible el refinamiento. «En su primitivismo son refinados como el que más», apunta Cúneo del hombre mestizo, popular, que se ejercita en la imaginación, creando mundos, realidades imagineras como las de *El Güegüence*. Recordemos la del parlamento 123 (la de la «niña» otorgando licencia al protagonista) que constituye, de acuerdo a Salomón de la Selva, una de sus *escenas de purísimo lirismo* ⁴⁹. ¿No está allí obtenida toda una finura, un refinamiento, a través de una audaz imaginación? Porque, como se habrá supuesto, la «niña» en cuestión era precisamente lo contrario de una niña.

VIII. Valoraciones literarias

Ahora que vamos entrando a la esencia de la obra, y antes de pasar a las definiciones del protagonista, valdría la pena traer a colación las valoraciones literarias que han formulado de *El Güegüence* algunas importantes plumas americanas. «Comedia maestra», la denomina el apóstol cubano José Martí ⁵⁰. Rubén Darío, por su parte, conoció la obra en la edición de Brinton y llegó a citar sus parlamentos en dos ocasiones, en 1892 y en 1896 ⁵¹. Por ello advirtió su carácter festivo y sus elementos

⁴⁶ Citado en JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense*. Epoca anterior a Darío (1503-1881). Managua, Editorial Alemana, 1981, pág. 27.

⁴⁷ DARDO CÚNEO: *Aventura y letra de América Latina*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1946, pág. 23.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», en *Repertorio Americano*, vol. 21, núm. 12, septiembre 1931, pág. 188.

⁵⁰ JOSÉ MARTÍ: *El Güegüence*, en *La América*, Nueva York, 1884; reproducido en *La Prensa Literaria*, 28 de mayo de 1977.

⁵¹ RUBÉN DARÍO: «Estética de los primitivos nicaragüenses», en *El Centenario*, Madrid, vol. III,

poéticos —ambos superficiales—; pero no comprendió al personaje central. Quizás influido por Martí, Darío creía que el protagonista representaba «la humildad del indio conquistado, delante de la autoridad»⁵². Sin embargo, es todo lo opuesto: el mestizo se muestra audaz y pícaro, irónico e irrespetuoso.

Salomón de la Selva, en cambio, afirma algo muy valioso y aparentemente insólito: que nuestra obra *supera a cuanto conocemos de la comedia griega anterior a Aristófanes*⁵³. Mas al contestar la siguiente pregunta: ¿qué hubo en Grecia antes de Aristófanes?, concluiremos que estaba en lo cierto. Ya que cualquiera puede consultar el manual del inglés C. M. Bowra y responder —guardando las distancias— que, con la excepción de la tragedia ática, existía en Grecia antes de Aristófanes lo mismo que en Nicaragua antes de *El Güegüence*: unos ritos relativos a la fertilidad y recreación, combinados con burlas poco finas y regocijadas mojigangas, e igualmente ciertas representaciones durante festivales fijos, sin mayores estructuraciones definidas. Asimismo, de los lapsos anteriores al comediante griego y al Güegüence no quedó ningún texto. Y *El Güegüence*, sin discusión, supera ambos lapsos.

Insistiendo en el valor literario de nuestra obra, hay que especificar cinco cosas. *Primero*: que el buen uso del castellano —seguido o precedido por el náhuatl, o *náhuatl* como denominan los etnólogos a la lengua aborígen nicaragüense— hizo de la obra lo que es, dentro de una conformación reconocible por su unidad y tendencia satírica, pues *El Güegüence* posee una completa unidad y es un ejemplo efectivo de sátira⁵⁴. *Segundo*: que la acción de esa unidad se distribuye en escenas separadas por las partituras musicales, ya que se trata de un teatro bailete. («Además —indica Pérez Estrada— existe lo que el pueblo llama *parada*, y es la representación de una parte de la obra. Esta, generalmente, se representa en varias *paradas*: una en el atrio de la iglesia, otra en casa de la mayordoma del baile, y otra en casa de algún promesante o miembro de la confradía o autoridades encargadas de la fiesta»⁵⁵).

Tercero: que logra perfectamente el protagonista. Las obras narrativas y dramáticas deben crear personajes y de la medida que los perfilan depende en parte su calidad. En el caso de *El Güegüence*, la creación del personaje central es definitiva y trasciende hasta el grado de identificarse con toda la obra, a la que titula. Lo mismo sucede con el poema de *Fernán González* del siglo XIII y el *Caballero Cifar* del XIV, con las coplas de *Mingo Revulgo* del XV y *Pedro de Urdemales* del XVII, obras españolas que seguramente le preceden⁵⁶.

Cuarto: que su autor, con menos posibilidad y talento teatral, realiza dos tareas comunes a Aristófanes: una estructura creadora y la incorporación, a la misma, de

número 25, 1892, págs. 197-202 y «Folklore de la América Central. Bailes y danzas populares de Nicaragua», en *La Biblioteca*, Buenos Aires, año I, tomo I, núm. 3, agosto de 1896, págs. 404-409.

⁵² RUBÉN DARÍO: «Folklore de la América Central...», art. cit., pág. 404.

⁵³ SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit., pág. 188.

⁵⁴ JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense*. (3.ª ed.), op. cit., pág. 125 («El teatro y sus intentos»).

⁵⁵ FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: «Historia y geografía de El Güegüence», en *Cuatro estudios sobre folklore* (Managua, Editorial Novedades, 1954, pág. 39).

⁵⁶ JORGE EDUARDO ARELLANO: «El Güegüence: esencia e interpretación del Güegüence» (*La Prensa Literaria*, Managua, 9 de agosto de 1975).

elementos tradicionales. *Quinto*: que *El Güegüence* —ya lo dijeron Darío y De la Selva— alcanza vuelos líricos. Estos, según el folklorista formado en España Francisco Pérez Estrada, *no tienen nada que envidiar a los mejores escritores castellanos* ⁵⁷. Al respecto, José Coronel Urtecho nos comunicó en 1966 que el aludido y transcrito parlamento 123 no es inferior a los de *Pedro de Urdemales*, una de las mejores piezas del teatro cervantino ⁵⁸.

Es oportuno presentar otros dos ejemplos de tal naturaleza, reveladores de una superioridad expresiva: la mayor parte del parlamento 153 y el parlamento 297. Transcrita y valorada por Darío, la primera asombra por la frase final —eficaz a causa de su imagen alusiva a la inmensidad— que, ciertamente, tiene un *vago reflejo lírico* y se entrelaza con la frase inicial, apresando media docena de enumeraciones en vueltas por la magia de la poesía:

«(Güegüence): ...Alzen, muchachos; miren cuánta hermosura. En primer lugar, cajonería de oro; cajonería de plata, guipil de pecho, guipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombrero de castor, estriberas de lazos de oro y plata, muchintes hermosuras, Señor Gobernador Tastuahec, asaneganeme ese lucero de la mañana que relumbra del otro lado del mar...» ⁵⁹.

Como se ve, este fragmento posee dos palabras no españolas (*muchintes*: derivada del náhuatl *muchintin*, muchos) y *asaneganeme* (también del náhuatl que significa, más o menos, *puedo ofrecerle*) que, por su ubicación sintáctica, no estropean la belleza del conjunto.

Por su parte, el parlamento 267 tiene una rica connotación semántica que ha motivado variadas disquisiciones. Hablamos del parlamento en que se nombra «el hilo azul», impregnado de emoción y nostalgia; dice:

«(Güegüence): Ah, mi tiempo cuando fui muchacho. El tiempo del hilo azul...; cuando me veí en aquellos campos de los Diríomos alzando aquellos fardos de guayabas. No, muchachos» ⁶⁰.

Partiendo de un hecho histórico concreto (el trabajo de teñir hilo), este parlamento implica una distancia temporal o alusión pretérita (reflejada en los verbos y adverbios: *Cuando fui...; cuando me veí....*) en aquellos campos alzando aquellos fardos... y sobresale en la obra por su carga poética, constituyendo un remoto antecedente del color rubendariano. Pero ya nos ocuparemos de su repercusión en Nicaragua. Lo que importa ahora es concluir las valoraciones literarias de *El Güegüence*, calificada también por Salomón de la Selva de *singular y preciosa* ⁶¹ recordando que, por su escenografía colectiva, música y «ballet», vestuario y diálogos con argumento definido y completo, tiende a configurar un arte total. Esto es lo que ha inducido a los norteamericanos Brinton y Lothrop a considerarla una pieza única de los nahuas nicaragüenses» ⁶².

⁵⁷ FRANCISCO PÉREZ ESTRADA: «Historia y geografía del Güegüence», art. cit., pág. 40.

⁵⁸ Nosotros recibimos un curso en la Universidad Complutense de Madrid con Francisco Yndurain sobre dicho teatro y aseguramos que *Pedro Urdemales* posee menos flexibilidad y poesía interna que *El Güegüence*.

⁵⁹ Fragmento tomado del manuscrito de Berendt, alterado únicamente en su puntuación.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ SALOMÓN DE LA SELVA: «El Macho-Ratón», art. cit., pág. 188.

⁶² SAMUEL KIRTLAND LOTHROP: «Las culturas indígenas prehispánicas de Nicaragua y Costa Rica», en *El Pez y la Serpiente*. Núm. 5, enero 1964, págs. 103-104. La obra de Lothrop, en inglés, data de 1926 y en