

(El Güegüence y su hijo don Forcico), quienes ordenan o piden que se suspendan tales distracciones u ociosidades. El número de veces en que se fija este deseo o necesidad es realmente alto: veintidós, en igual número de parlamentos distribuidos de la siguiente manera:

Personajes	Parlamentos
Alguacil Mayor	10, 14, 47, 141, 140, 152, 162, 169.
Gobernador Tastuanes	5, 9, 130, 139, 151, 168 y 715.
Güegüence	46, 129, 161, 186.
Don Forcico	138, 167.
Escribano	197.

Cabe observar, entonces, que el Alguacil Mayor —encargado de ejecutar órdenes y también de emitirlas en la práctica colonial— encabezaba dichas alusiones o parlamentos con ocho, siguiendo el Gobernador Tastuanes con siete, El Güegüence con cuatro, don Forcico con dos y, por fin, el Escribano —cuyo oficio era dejar constancia de la legalidad colonial— con un solo parlamento que difiere de los anteriores por constar, únicamente, de tres elementos disfrutados por los *señores principales: sones, rujeros y paltechuá* (robos) ^{6a}.

Con ello, el autor logra denunciar a los individuos de los grupos dominantes, sostenidos —especificamos— por el trabajo de los indios y mestizos, por ejemplo en los *obrajes* de añil. Denuncia que traduce en la insistencia de esa suspensión a lo largo de la obra. Indiscutiblemente, pues, *El Güegüence* conlleva una gran protesta contra la realidad colonial.

XII. La obra en el contexto de la cultura de dominación

Si bien Alejandro Dávila Bolaños, desde 1966, comenzó a descubrir que en nuestra pieza teatral había *otro* sentido además del literal, fue Gladis Miranda quien intuyó que *El Güegüence* es «la primera protesta literaria en la América Hispánica contra una estructura gobernante opresora e injusta» ⁹⁵. Mas esa protesta no tendía a codificar un mensaje político. Gladis Miranda puntualiza que es válido considerarla entre los testimonios iniciadores del espíritu que culminó con la independencia de las provincias españolas, pero el objetivo del autor en aquel entonces *no era la de incitar al pueblo a un levantamiento contra las autoridades españolas, ya que hubiera empleado el doble sentido para dirigirse directamente a los suyos en plan de rebelión, sino que aprovecha la fingida sordera del viejo para resaltar la ambición del español, su vida fácil, los ceremoniosos títulos y cargos con que se distinguían entre ellos, etcétera* ⁹⁶. Precisamente Dávila Bolaños fue más allá del doble sentido de los parlamentos para adecuar una interpretación apriorística sujeta a la intencionalidad de hallar en la obra un mensaje profundamente político y revolucio-

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

nario, aun para nuestro tiempo. Pero en su originalidad, que tuvo un resultado feliz e interesante, demostró una imaginación desmedida y demasiado forzada.

Sin emplear este recurso, Gladis Miranda agrega en su justa interpretación —producto de una atenta lectura— que *el pueblo, que domina la lengua del Güegüence y posee su mismo espíritu, comprende las burlas y por debajera se ríe de los señores principales y de las autoridades reales, sin que esto signifique deseo de rebelión contra los mismos.*⁹⁷. Y concluye: *el germen libertario está presente: hay ansia de libertad, pero aun los medios para lograrlo no se han definido con claridad en el espíritu del escritor...*⁹⁸. Y así es: *El Güegüence* no demuestra una finalidad combativa, ni exalta el ánimo de los explotados para luchar contra los explotadores y expulsarlos —según interpreta Dávila Bolaños—; ni mucho menos, promueve la rebelión armada y guerrillera. Ambas eran imposibles en una sometida provincia hispánica durante el siglo XVII.

Fundamentemos mejor nuestra argumentación. Ante todo, hay que tomar muy en cuenta que el ocasional espectador colectivo de la obra la disfrutaba como un regalo que recibía de la cultura de dominación planificada y dirigida por los grupos dominantes españoles. Su presentación, pues, se inscribía en ese sistema que, como lo señala Sergio Ramírez, *retenía* para dichos grupos los diversos trasplantes de la cultura peninsular —universidad y colegios mayores, estilos urbanísticos y arquitectónicos, cabildos e iglesias, conventos y cuarteles, suntuosas casas de habitación, muebles y decorados, etc.— y *cedía* a los demás estratos involucrados en la producción, un régimen de organización civil en pueblos y municipios, cofradías y festividades religiosas, técnicas de producción artesanal —ebanistería, imaginería, orfebrería, platería, talabartería— y, entre otras concesiones, un teatro callejero y una música similar, una narrativa anónima, etc. En síntesis: manifestaciones enteramente populares⁹⁹.

Sin embargo, *El Güegüence* surgió con inesperada energía en tal sistema que —de acuerdo siempre a Ramírez— no cedía ninguna otra cosa más, *fuera de un idioma limitado a apropiaciones pasivas para los mestizos miserables del campo*¹⁰⁰. Y aquí reside su fuerza emergente: en volver activa y lúcida esa apropiación del español que correspondía a los mestizos rurales. ¿No está expuesto en *El Güegüence* el lenguaje de estos buhoneros y muleros —más pobres que acomodados— que viajaban *tierra adentro* familiarizados con el arte del engaño para sobrevivir, y aún palabreaban su lengua indígena? Evidentemente.

Mas especifiquemos la ausencia del carácter subversivo con el mismo texto. En primer lugar, no deja de ser significativo que la acción culmine en un pacto cómplice entre el Gobernador y el Güegüence al concertar y celebrar la boda entre sus hijos respectivos: doña Suche Malinche y don Forcico. En segundo lugar, la consecuencia última de todo el engranaje teatral es festiva, sellada con la participación desbordante

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ SERGIO RAMÍREZ: «Balcanes y volcanes», en *Centroamérica hoy* (México, siglo XXI, 1975, pág. 281).

¹⁰⁰ *Ibid.*, con esta anotación: «Todo lo que puede llamarse cultura popular es de clara ascendencia peninsular: romances, bailettes, logas; como ejemplo notable de teatro popular, debe citarse *El Güegüence*, de Nicaragua.»

de indios y mestizos en el contexto de la religiosidad popular, a la que pertenecía su montaje ¹⁰¹. Y en tercer lugar, son suficientes los parlamentos en que se deja claro la resignación de los protagonistas ante la injusticia institucionalizada que los convertía en víctimas; citemos únicamente los parlamentos 87-88 en los que hablan el Güegüence y don Forcico después que el Alguacil exige al primero que entregue todo el dinero que lleva, sin dejarle nada, *ni batuchito*, o sea, ni siquiera una alcancía:

87. (Güegüence): Ya lo ven, muchachos, lo que hemos trabajado para otro hambriento.

88. (Don Forcico): Así es, tatita.

Entonces, ¿cuál era el interés de los indios y mestizos por conservar esa representación los días de fiesta tributados a sus santos patronos?, ¿dentro de esa forma —también mestiza— de dominación cultural? Muy sencillo: desahogar su amargura —por lo menos durante esa única oportunidad— gozando de los chistes del Güegüence —su espejo vivo— y de la capacidad que revelaba para reinar y burlarse, en su propia cara, de las autoridades; lo que no podía hacer en la realidad. La representación de la obra, por lo tanto, no les *concientizaba* en sus problemas: ni más ni menos, les servía de *catarsis* ¹⁰².

XIII. Los personajes y el vestuario

Para indios y mestizos era un espectáculo muy gracioso identificarse con los personajes —incluso con el Gobernador Tastuanes y el Alguacil Mayor, el Escribano y el Regidor— hablando su idioma bilingüe y llevando máscaras que imitaban el rostro español —cutis blanco, ojos azules, barba cerrada— como clara muestra de la dominación ideológica que funcionaba en ellos ¹⁰³. Pero, naturalmente, la principal identificación del pueblo era con sus personajes, y sobre todo con el Güegüence, en que veían el retrato de su peculiar disposición al humor, menos indígena que mestizo, basado en la jocosidad que supone obtener el engaño y la burla del vecino ¹⁰⁴.

¿Cómo no iba a ser jocosos el parlamento 96 en que el Güegüence se equivoca

¹⁰¹ *Ibid.*, págs. 281-282.

¹⁰² No olvidemos que la religiosidad popular se organizaba *desde arriba*, a través de cofradías e instituciones similares —y hasta por el mismo cabildo o ayuntamiento— controlados por los grupos dominantes, al igual que en España; seguía, pues, un modelo peninsular. Véase el capítulo dedicado a las fiestas coloniales de una ciudad de México en el segundo tomo de la obra del alemán Reinhard Liehr: *Ayuntamiento y oligarquía en Puebla, 1787-1810* (México, Secretaría de Cultura Popular, 1976, pág. 76-83).

¹⁰³ Aún funciona este fenómeno colectivo en la masa mestiza que asiste, por tradición, a las fiestas patronales. Por otro lado, a pesar de la máscara —símbolo de la cultura impuesta— el protagonista se rebela con todos sus recursos contra esa imposición. Alejandro Aróstegui ha interpretado plásticamente esta idea en su cuadro «El Güegüence» (185 × 124), verdadero retrato del mestizo rebelde que, con una mano, sostiene la máscara española y con la otra hace la «guatuzá», es decir, rechaza dicha imposición cultural.

¹⁰⁴ Esto es evidente por el número de palabras en el habla nicaragüense que expresan tales acciones. Así, *chamarrear* es el tomar ventaja o aprovecharse de alguien con una broma; *trisca* es una conversación en la que hace quedar en ridículo a alguien; *féfere* es un cuento tonto con el que se engaña a quien escucha; dar un *caritazo* es engañar a una persona con un truco, etc. (Daniel G. Brinton: «Estudio sobre *El Güegüence* traducción de Carlos Mántica, en *El Pez y la Serpiente*, núm. 10, 1968-69, págs. 49-50.)