

1. El ámbito escénico, cercano a un templo, se da al aire libre.
2. Modalidad primitiva de repetir frases.
3. No hay división entre público y espectáculo: el pueblo participa de la representación.
4. Continuidad de la acción, sin división alguna.
5. El viejo como personaje.
6. Truco humorístico de aparentar sordera.
7. La representación es hecha solamente por hombres, incluso los papeles femeninos.
8. Los últimos no hablan.
9. La costumbre de referir oficios.
10. La encarnación de animales: coyote, jaguar, etc.
11. El uso de la máscara.
12. La conclusión con una fiesta colectiva.

1. Se representa en el atrio de una iglesia y en las calles.
2. Se repiten los diálogos constantemente.
3. Los personajes van bailando entre el pueblo.
4. La acción es continua, pero hay pausas con los bailes.
5. Un viejo es el protagonista.
6. Aparece numerosas veces como recurso para provocar risa.
7. Idem.
8. Doña Suche Malinche y las dos damas —personajes femeninos— permanecen *mutis*.
9. Don Forsico —otro de los personajes— también los refiere.
10. La personificación de animales: machos (ejemplares de ganado equino).
11. Todos los personajes llevan máscaras.
12. Termina con una mojiganga. (*Pues nosotros, a la gorra, muchachos: a disfrutar de lo ajeno*) desde la festividad popular <sup>26</sup>.

Esta docena de elementos aparecen en nuestra pieza —en su único texto, gestado en la colonia— como herencia estructural que excluye, debido a la decisiva presencia de los elementos españoles, la exterioridad ritual y el sustrato mítico precolombinos. Ahora bien, un inteligente director de teatro ha logrado intuir estos últimos, interpretándolos simbólicamente, y ha extraído los recursos teatrales de la obra para aquilatar toda una reelaboración personal de la misma <sup>27</sup>. De esta forma llevó *El*

<sup>26</sup> Véase a ISIDRO RODRÍGUEZ SILVA: «Origen y estructura de *El Güegüence*» en *Ventana/Barricada Cultural*, 24 de enero de 1981.

<sup>27</sup> Nos referimos al dramaturgo Alberto Ycaza, quien —en compañía del costarricense Oscar Méndez— pasó más de tres años buscando los orígenes culturales de Nicaragua, dedicado al estudio y análisis de *El Güegüence*, concluyendo que *la obra no es producto del mestizaje sino la síntesis del pensamiento de toda una cultura, de una civilización que antes del europeo vivía en perfecta armonía con la naturaleza y las leyes del cosmos que regía siempre sus destinos...* («La historia de *El Güegüence...*», art. en *mini-print* difundido por el *Teatro Investigación*

*Güegüence* al Teatro Nacional Rubén Darío (en Managua) y a escenarios fuera de Nicaragua, concretamente a Venezuela, presentando un espectáculo —*fino y sutil, brillante y mágico*— digno de cualquier culto<sup>28</sup>. Naturalmente, para que se comprendiese en su totalidad la obra, se hizo necesario una nueva e íntegra traducción española<sup>29</sup>; hecho que remite a su ambivalencia mestiza, a sus elementos españoles.

## V. Elementos españoles

El principal de ellos es la lengua: el castellano; una lengua con la que se operaba un proceso de aculturación y cuya sintaxis articula toda la obra. Una lengua viva, oral y popular, utilizada por muleros mestizos en sus trabajos, unida a expresiones indígenas, declinantes y dialectales. De ahí que los parlamentos antológicos sean concebidos, dichos casi enteros, en español. Para ejemplificar aquélla, transcribamos el más gracioso y poético de éstos:

«(Gobernador): Pues aquí es menester licencia, Güegüence.

(Güegüence): Válgame Dios, señor Gobernador Tastuanes, viniendo yo por una calle derecha me columbró una niña que estaba sentada en una ventana de oro, y me dice: Qué galán el Güegüence, qué bizarro el Güegüence; aquí tienes bodega, Güegüence; entra, Güegüence; siéntate, Güegüence; aquí hay dulce, Güegüence; aquí hay limón. Y como soy un hombre tan gracejo, salté a la calle con un cabriolé, que, con sus adornos, no se distinguía de lo que era, lleno de plata y oro hasta el suelo, y así una niña me dio licencia, señor Gobernador Tastuanes.

(Gobernador): Pues una niña no puede dar licencia, Güegüence»<sup>30</sup>.

Este *fragmento poético de gracia perdurable*, como lo calificamos en otra *ocasión*<sup>31</sup>, es una joya verbal entre unas cuantas de nuestra pieza. Pero ésta, en la mayoría de los parlamentos, se caracteriza por el español vulgarizado, corriente, de la *lingua franca* hablada por la población indígena y mestiza, especialmente —como citamos—, por muleros que emprendían viajes comerciales en las provincias situadas al norte de Nicaragua llegando, en sus andanzas, hasta México. *Lingua* que, según Brinton, se desarrollaba en esas regiones; esto explica las alusiones en *El Güegüence* a «la carrera de México», a Veracruz, a Vera Paz (Guatemala), a «Antepeque» (istmo de Tehuan-

---

*Niquinobomo*, 1979. Evidentemente, Ycaza parte de su interpretación prehispánica reelaborada, de carácter ritual, válida como teatro, pero ajena al sentido fundamental de la obra llegada hasta nosotros: una protesta *contra* la realidad colonial, *durante* esa misma época, *dentro* de la cultura de dominación impuesta por los españoles.

<sup>28</sup> Anónimo: «Francisco Salvador habla sobre *El Güegüence*», entrevista al hombre de teatro hondureño, en *La Prensa Literaria Centroamericana*, Managua, 29 de abril de 1978.

<sup>29</sup> Teatro Investigación Niquinobomo: *Historia de «El Güegüence» o Macho Ratón*. (Managua, Centro de Impresión y Reproducción/Banco Central de Nicaragua, 1978), 53 págs.

<sup>30</sup> Fragmento, punteado correctamente y con sus abreviaturas desarrolladas, según el manuscrito de BERENDT, reproducido facsimilarmente en *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, núm. 18, julio-agosto, 1978. Pablo Antonio Cuadra, primero en calificar este diálogo, señaló su *poesía y maravillosa frescura*, afirmando: *...me parece un soplo de romancero, un aire de Gil Vicente, una dulce aparición del teatro preclásico español*. («Introducción», en *Teatro callejero nicaragüense: «El Güegüence» o Macho Ratón*, op. cit., pág. 90.)

<sup>31</sup> JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la literatura nicaragüense*. (3.<sup>a</sup> ed.). Managua, Ediciones Nacionales, 1977, pág. 17.

tepec) y el «macho guajiqueño», originario de Oaxaca <sup>32</sup>. Casi al final, en uno de los parlamentos procaces más directos, aparece este *macho* (o burro) con el «macho mohíno» (hijo del caballo semental y de la burra) y el «macho moto» (el que pierde a su madre durante la lactancia); y al aludir a ellos, se usan vocablos propios del ganado equino: *cinchera*, cincho que pasa por debajo de la barriga del animal y el aparejo, ciñéndolo; *riñonada*, parte trasera del caballo o mulo, por la que pasa uno de los arneses; y *vaticola* <sup>33</sup>, grupa o trasero de los mismos y/o irritación producida por la grupera. Leámoslos:

«(Güegüence): ¿Ya está sana la cinchera de este macho, muchacho?»

(Don Forsico): Ya está, tatita.

(Güegüence): Y este otro macho, ¿ya está sana la riñonada?»

(Don Forsico): Ya está, tatita.

(Güegüence): Qué sana ha de estar, muchacho, si así tanta *estaca* tiene por delante. A onde se *estacó* éste, macho.

(Don Forsico): En el potrero, tatita.

(Güegüence): Eso merece por salirse del potrero a otro potrero. Y la *vaticola* de este macho, ¿ya está sana, muchacho?»

(Don Forsico): Qué sana ha de estar, tatita, si le ha bajado la flución por debajo de las piernas y la tiene muy hinchada.» <sup>34</sup>.

Este lenguaje de muleros, lleno de alusiones sexuales (*estaca*: miembro viril; *potrero*: putero) y vulgarismos (*flución* en vez de *fluxión*), se da, también, con expresiones de carácter comercial (*cajonería de plata*, *guipil de plumas*, *medias de seda*, *zapatos de oro*, *sombrero de castor*, *estriberas de lazo de oro y de plata*, etcétera), administrativo (*cabildo*, *insignia*, *vara*, *mesa*, *pluma*, *tintero*, *ronda*, *licencia*, etcétera), y formulistas; saludos y exclamaciones vigentes en el idioma por lo menos desde el siglo XVII. Al respecto, Pedro Henríquez Ureña ha sido muy claro en su nota sobre las lenguas de la obra. *Hay más español que náhuatl. Aunque las frases son, en general, sencillas y se repiten mucho, hay demasiado español para quienes —se supone— no lo saben realmente... El español de «El Güegüence» resulta salvo los momentos de mezcla, español normal* <sup>35</sup>. Antes de seguir, sin embargo, debemos recoger otra observación del dominicano: que el náhuatl está superpuesto, más que mezclado, al español <sup>36</sup>. Y agrega:

«Hay vagos indicios de arcaísmos: la exclamación *jarra ha!* que el copista no parece entender, corresponde a la antigua *jarre allá!* *¡hurriallá!* del primitivo teatro español; *hemo* (hemos) por *tenemos*, concepto de posesión: el uso del futuro de subjuntivo *hubiere* <sup>37</sup>... Hay formas que son

<sup>32</sup> *The Güegüence; a comedy-ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, pág. XVIII.

<sup>33</sup> De ahí se genera el verbo *baticolearse*, descrito por el filólogo nicaragüense Juan Manuel Siero en su estudio *Cómo evoluciona el castellano en América*. Managua, Tipografía y Encuadernación Nacional, 1926: «Baticolearse: Ludirse // Sahonarse // fig. Fatigarse, cansarse: estoy bien baticoleado» (op. cit., pág. 5).

<sup>34</sup> Fragmento tomado del manuscrito de Berendt y sin ninguna alteración, salvo los vocablos subrayados. Por su lado, el manuscrito de Lehmann ofrece algunas variantes que veremos en su oportunidad.

<sup>35</sup> PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: «El hispano-náhuatl de *El Güegüence*», en *El Español en México, los Estados Unidos y la América Central*. Buenos Aires, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, 1938, pág. 326.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> «Este futuro se conserva todavía en las gentes cultas de Santo Domingo; su uso no les representa ningún esfuerzo». Nota de P. H. U., en *ibid.*