

EL GUEGUENSE PRIMER PERSONAJE DEL TEATRO LATINOAMERICANO

MANUEL GALICH *

I

El centro geográfico de la vigorosa cultura náhuatl fue, como lo dice la palabra, el Anáhuac, es decir el Valle de México, y a su esplendor contribuyeron, sucesiva y no exclusivamente, teotihuacanos, toltecas y aztecas. Otras naciones, como la tlaxcalteca y la tezcocana, también enriquecieron aquella cultura, además de lejanas influencias de orígenes diversos. Por ejemplo, la olmeca. A su vez, dicha cultura irradió en un ámbito amplísimo, que comprendió toda la costa sudoccidental del Istmo de Centro América, a través de la costa del Pacífico, por lo menos hasta el noroeste de Panamá y penetró, por otra parte, en Yucatán y Guatemala, hace unos mil años, para influir profundamente en la otra gran cultura mesoamericana: la maya. Precisamente, al ámbito cultural bajo la influencia de ambas culturas, la náhuatl y la maya, es a lo que los etnólogos y arqueólogos llaman Mesoamérica. El “imperio cultural” de Quetzalcoatl, en expresión de Laurette Sejourné.

Hasta hoy, los límites geográficos de la influencia cultural mesoamericana son imprecisables. Por un lado, la lingüística moderna ha establecido un vínculo idiomático originario, por lo menos desde el estado norteamericano de Idaho, hasta Nicaragua y Costa Rica (Guanacaste). El cronista Joseph de Acosta, uno de los notables precursores de las ciencias etnológicas, que alcanzó a estar en contacto con los restos de las culturas precolombinas de nuestra América, durante tres lustros (1571–1587), anticipó algo de lo que hoy viene a descubrir la lingüística: “Poco ha que se ha descubierto gran tierra que llaman el Nuevo México, donde dicen hay mucha gente y hablan la lengua mexicana”. De otro lado, la arqueología de las últimas décadas

* Escritor e historiador Guatemalteco. Reside en Cuba. Colaborador del ANUARIO.

cree haber detectado influencias mayas, por ejemplo en el Ecuador y hasta en Chile. Esto parece exagerado al no especialista, pero no al que conoce, aunque sea un poco, del asombroso “poder biodinámico” (expresión del arqueólogo argentino Juan Schobinher) que caracterizó a nuestros antepasados indígenas. Hay que advertir, de paso, que, como lo certifica la arqueología moderna, los mesoamericanos no fueron los únicos dadores de cultura y los centro y sudamericanos los receptores, pues también se produjo el proceso inverso. Es decir, el de irradiación cultural sudamericana (arauacos, caribes y chibchas) hacia Mesoamérica y las Antillas, según testimonian aportes como las terrazas de cultivo, la orfebrería, la papa, el tabaco y el asombroso periplo arauco desde el Mato Grosso brasileño hasta las Bahamas y, posiblemente, la Florida, pasando por las Antillas menores y mayores, donde enseñaron agricultura y alfarería.

Por alguna razón, uno de los centros más florecientes surgidos de las migraciones mexicanas precolombinas fue el ubicado en Nicaragua, en la región de los dos grandes lagos, el Xolotlán y el Cocibolca, después llamados de Managua y de Nicaragua respectivamente, términos mexicanos los cuatro. El famoso viajero arqueólogo y diplomático norteamericano de hace siglo y medio, George Squier, “segundo descubridor” de la Nicaragua precolombina, dijo que una de las “colonias mexicanas” (tenía que ser ésa su terminología favorita), la de Nicaragua:

Medía su territorio menos de cien millas de largo, por veinticinco de ancho, pero se conservaban aquí la misma lengua y las mismas instituciones sociales, practicándose los mismos ritos religiosos de aquellas gentes de su misma raza que moraban a más de dos mil millas de distancia, en las altiplanicies del Anáhuac, y de quienes se hallaban separadas por numerosas y poderosas naciones, de diferentes lenguas y organizaciones [alusión a las de origen maya y chibcha, entrecruzadas en Centro América].

Squier hizo asombrosos descubrimientos arqueológicos en la isla Momotombito, del lago de Managua, y en las de Pensacola y Zapatera, del lago de Nicaragua. Allí exploró, describió, dibujó y se llevó valiosas piezas para la *Smithsonian Institution* y no hizo lo mismo, porque no era posible, con un centro ceremonial, compuesto de un *teocalli* y varias piedras de sacrificios. Lo importante es esta observación del mismo: “No puede dejar de advertirse el parecido que tiene con ciertas cabezas simbólicas del antiguo ritual mexicano [se refiere a una de las dieciséis estatuas por él halladas y clasificadas], y creo podría identificar y comparar todos estos ídolos —como creo haberlo hecho ya con algunos— con las deidades del panteón azteca”.

Los primeros en saber, mucho antes, lo que vino a descubrir Squier fueron, desde luego, los propios indios de Nicaragua que, aún en los días de su conquista por los españoles, “recordaban” (tradicción oral generacional, nemotecnia colectiva) que sus antepasados habían llegado en época inmemorial, del Anáhuac. El cronista guatemalteco del siglo XVIII fray Francisco Vázquez, al historiar las cosas de su orden en la provincia franciscana del Nombre de Jesús (Goathemala), aporta el argumento etimológico, al decirnos: “Nicaragua es lo mismo que *Nic-Anahuac*, aquí están los mexicanos o anahuacos. El nahualista nicaragüense Carlos Mántica Abaúnza, contemporáneo nuestro, comenta, al respecto: “La versión de Fray Francisco Vázquez, *Nic Anahuac*, es correcta, aún cuando su traducción sea inexacta. Creo que su sentido literal “aquí el Anahuac” o “el Anahuac de aquí”, es históricamente válido y demostrable”. El cronista Fernández de Oviedo, testigo de *visu* y precursor de la moderna Americanística, como Acosta, supo también lo que vino a descubrir Squier, como lo demuestran algunas citas de sus muchas referencias:

Nicaragua es un grand reyno, de muchas é buenas provincias, é las más dellas anexas a quatro ó cinco lenguas distintas, apartadas é diversas las unas de las otras. La principal es la que llaman de *Nicaragua*, y es la mesma que hablan en México ó en la Nueva España. (...) Y halléme un día á vér un areyto, que allí llaman *mitote* [palabra mexicana], é cantar en coro, como los indios suelen hacerlo (...).

Estos desta provincia de Nicoya [hoy el Guanacaste costarricense]... su hábito é traje dellos es como el que usan los indios de México é los de León de Nagrando [o sea León, de Nicaragua], de aquellos ceñideros luengos en torno del cuerpo, é assimesmeo coseletes de algodón pintados e sin mangas.

Si, para los indios comtemporáneos a la conquista de Nicaragua por los españoles, la época en que sus antepasados emigraron desde el Anáhuac era imprecisable, empieza a ya no serlo para la Americanística moderna. Una lingüista y un arqueólogo contemporáneo, Anne Chapman y Frederic Thieck, coinciden en fijar aquella época hacia el siglo IX de nuestra era. “Unos setecientos años antes de la conquista”, dice ella. Mántica es más preciso:

De todas las migraciones nahuas a Nicaragua, sólo la última es de origen azteca (Siglo XVI). Las migraciones anteriores son toltecas (Siglo XI) y chichimecas (Siglo XV), de lengua náhuatl

II

Solicito indulgencia por lo que puede parecer un recargo de erudición en lo anterior. No es ésa mi afición, ni ha sido mi intención. Pero debía justificar el hecho de que *Conjunto* escogiera, como modelo de sobrevivencia náhuatl, en nuestro teatro *actual*, no una pieza mexicana, sino una nicaragüense. Porque *El Güegüense o Macho-ratón*, cuyo texto ofrecemos, es una pieza excepcional y quizá la más preciada del tesoro folclórico nicaragüense. Eso y mucho más que vamos a decir, y que constituye la otra razón para incluirla en nuestro *Retablo*, a pesar de no ser inédita, ni muchísimo menos. Aunque sí poco conocida por los no especialistas.

Cuando digo y subrayo: “de nuestro teatro actual” quiero decir más de una cosa. En primer lugar, “nuestro”, para nosotros, es lo latinoamericano y del Caribe, como reiteradamente lo hemos afirmado en estas mismas páginas. *El Güegüense* es, entonces, una de las obras representativas del teatro latinoamericano y caribe. Pero es muchísimo más que éso. Es nada menos, la primera obra, cronológicamente hablando, de ese teatro. Sus orígenes se remontan, por una parte, al teatro, precolombino y, por la otra, se complementan con el injerto hispánico, en el primer siglo colonial, el XVI, muy probablemente, o en cualquier otro momento de aquel período. Obra, pues, del ingenio popular, nacida en nuestro primer mestizaje, mestiza ella misma, mantiene una vigencia ya secular, conservada por transmisión oral y de memoria, gracias a esa prodigiosa facultad desarrollada en los pueblos que aún no conocían la imprenta o hasta los cuales no había llegado este invento, para perpetuar, ¡literalmente! las obras literarias de su genio creador. Por lo menos, el folclorista nicaragüense Francisco Pérez Estrada pudo transcribir una versión de *El Güegüense*, según el texto representado y presenciado por él, en el pueblo de Catarina, en 1947. Era, pues, hasta entonces, teatro vivo.

Pablo Antonio Cuadra, uno de los más autorizados *güegüensistas*, y hay muchos, desde Daniel G. Brinton (1882), hasta por ejemplo, Mántica, (1968), sintetiza en feliz imagen la génesis indígena y el proceso de mestización del personaje que da nombre a la pieza:

...parece llegar a su obra como un ser con existencia anterior a ella, como un tipo que viene del pasado y del pueblo probablemente un viejo personaje que formó el antiguo y desaparecido teatro aborígen— y salta al escenario del nuevo teatro mestizo y bilingüe y al actuar, también él se mestiza y completa en sí mismo el primer boceto satírico del nicaragüense.

Como centroamericano y, por consiguiente, coheredero de la

tradición folclórica de la que forma parte *El Güegüense*, me muestro menos modesto que Cuadra. No titubeo en afirmar que se trata del “primer boceto satírico del latinoamericano” y no sólo del nicaragüense. Porque él es el primer gran personaje teatral mestizo en nuestra América mestiza, aunque sólo lo sea de náhuatl y español y nuestra América lo sea de aborígen, africano y europeo, síntesis que nos da una personalidad cultural propia y genuina. *El Güegüense* es la primera expresión teatral de esa síntesis o “el primer grito escénico del mestizaje americano”, como lo llamó el poeta nicaragüense Alberto Ordóñez Argüello.

El elemento que revela, de entrada, el carácter mestizo de *El Güegüense*, para el que tenga la suerte de presenciarlo y, desde que Brinton publicó la primera versión de su texto, de leerlo, es, naturalmente, el lenguaje. Se trata de un dialecto mezcla de español y náhuatl, semejante al *creole* o al *papiamento*, dialectos franco-antillano y holando-antillano, respectivamente, que reivindican ya su derecho a poseer una literatura propia. Como una muestra de ese dialecto, transcribo una breve escena, tomada al azar, del texto original publicado por Brinton, en 1883, que no difiere en nada del texto del folio XVIII, obtenido por Emilio Álvarez Lejarza, en Catarina y publicado en *Cuaderno del Taller San Lucas* (Nº 1, 1942).

ALGUACIL. Matateco Dio mispiales Sor, Gobor, Tastuanes quinimente motales, quinimente moseguan, Alcaldes ordinarios de la Sta. hermandad, regidores y notarios y depositarios. Eguan noche mo Cabildo Real del Sor. Gobor. Tastuanes.

GUEGUENSE. Amigo. Capn. Agl. Mor. si de balde les he dado mi dinero, si estos son mis lenguajes asonesepa negualigua seno libro romance, lichúa rezar escataci, iscala ñonguan iscumbatasi á campaneme Tastuanes.

ALGUACIL. Asaneganeme. Güegüense.

GUEGUENSE. Si cana amigo Capn. Agl. Mor [Entrada del gobernador] Matateco mispiales. Sor. Gobor Tastuanes.

ALGUACIL. Dios guarde al Señor Gobernador Tastuanes, a sus mensajeros y asociados, los Alcaldes ordinarios de la Santa Hermandad, regidores y notarios y depositarios y también a los deudos cercanos del Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.

GUEGUENSE. Amigo Capitán Alguacil Mayor, de balde le he pagado, si este ha de ser mi lenguaje, acaso fuera mejor (conseguirme) un libro de romance, y me baste, hombre! recitárselo ahí mismo, yo solito en su presencia, donde vive Tastuanes.

ALGUACIL. Acaso yo le pueda ofrecer uno, Güegüense.

GUEGUENSE. ¿Y de dónde? Amigo Capitán Alguacil Mayor. (*Aquí entra abruptamente el Gobernador y dice el*) Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

La parte en español de esta transcripción corresponde a la traducción de Mántica, la misma que he preferido para esta publicación, por ser, hasta donde conozco, la más reciente, hecha por un especialista en lengua náhuatl.

Pero la presencia indígena no se manifiesta sólo a través del dialecto de *El Güegüense*, sino también en otros elementos característicos, no sólo del teatro, sino de toda la literatura puramente indígena precolombina que ha sobrevivido, Grandes ejemplos, monumentales puedo decir, de uno de aquellos elementos característicos, como el llamado “paralelismo” por los modernos exégetas de aquella literatura son el *Popol Vuh*, los *Anales de los cakchiqueles* y el *Rabinal Achi*. Se trata, como el lector podrá apreciarlo en *El Güegüense*, de una reiteración de conceptos y de frases. Este rasgo característico del estilo literario indígena se halla abrumadora e ininterrumpidamente presente en el *Rabinal Achi* y muy atenuado en *El Güegüense*, fenómeno que me explico y encuentro lógico, pues el primero es una obra auténticamente indígena, precolombina y de una antigüedad imprecisable, conservada casi sin alteración a través de los siglos coloniales y de este siglo y tres cuartos dizque independientes, en tanto que el segundo, como he dicho, ya es una creación mestiza, influida por lo hispano—colonial.

Como lo señala Espinosa en el panorama que antecede a esta nota, el ritual indígena, génesis, como en todas partes, del teatro, no separaba la danza, la música, los coros y, tal vez en una etapa más evolucionada, los diálogos. Por ello, otro elemento característico del teatro indígena es la intercalación de danzas e, incluso, el desarrollo de la acción por medio de bailables, convertidos en parte integrante y esencial del lenguaje teatral. Esto está también omnipresente en el *Ribanal Achi* y constituye parte esencial en *El Güegüense*, tanto o más que el mismo diálogo, según los diversos criterios de los *güegüensistas*. Uno de estos, el traductor de la obra al italiano, Franco Cerutti, dice, al respecto, que:

Especialmente en la segunda mitad, puede decirse, en efecto, que la parte dialogada solamente constituye un constante pretexto para la acción coreográfica con diversos motivos musicales. No son escasos los precedentes de danzas indias que incluyen una narración hablada de la acción coreográfica: la yegüita, el toro—venado, los diablos, los zompopos, etc.

En mi infancia vi muchas de esas danzas—habladas, a las cuales

llamábamos en Guatemala indistintamente “bailes de moros” o simplemente “los moros” y también “el combite”. Muy famoso es el Baile de la Conquista, representado por indios, desde luego colonizados, al cual la investigadora y teatrera guatemalteca Matilde Montoya ha dedicado un importante libro. Las danzas indígenas precolombinas son o fueron incontables, tanto en Mesoamérica, como en las Antillas (areytos) y América del Sur. En *El Güegüense*, los personajes bailan, con frecuencia, entre parlamento y parlamento. Los bailes, con sus respectivas melodías o sonos, son catorce, algunos con sus nombres: Ronda, Corrido, San Martín, Son antiguo, Valona, Rujero y Puerto Rico.

Quien dice baile indígena dice máscara. Esta es un elemento imprescindible, en la concepción indígena de la coreografía y como constituye, a su vez, parte inseparable y medular del hecho teatral, la identificación máscara-teatro es obvia. Tal acontece en el *Rabinal Achi*, en el cual los actuales actores indios, que conservan religiosamente la tradición en sus representaciones de la obra quiché, dicen emplear las mismas máscaras de sus antepasados, es decir, por lo menos, de cuatro o cinco siglos de antigüedad. Estas máscaras son objeto de un ritual solemne, mágico-religioso, antes de cada representación. Porque la máscara es, en sí, el personaje. El actor no hace sino prestar su cuerpo para animarla, está en función de ella, la sirve. Los fabricantes y alquiladores de máscaras, son gente muy importante en las comunidades indígenas. ¿Quién no conoce, en Totonicapán (Guatemala), la tienda de Tizoc, de máscaras y disfraces para “morerías”? Las máscaras de *El Güegüense*, expresivas de los caracteres de la obra son, pues, otra herencia del antiguo teatro indígena (1).

Los *güegüensistas* y muy especialmente Mántica, que es, además, nahualista, han logrado profundizar en el carácter satírico y farsesco de *El Güegüense*, por la vía, a veces laberíntica, de la etimología, y, al mismo tiempo, han subrayado su profunda raíz indígena. Así, el Gobernador, Tastuanes, no es sino el *tlatoani*, jerarca, jefe, hombre con mando superior en las estructuras políticas aztecas. Y Macho-ratón no es lo que a primera vista parece, tomando la palabra “macho” en su acepción de mulo, como la empleamos en Centro América, y ratón en la de pequeño, metafóricamente. Por un fenómeno fonético muy común, el pueblo españolizó, por analogía, el término náhuatl original: *macehuaton*, que literalmente se traduciría por bailecito o bailete. Contribuyó al equívoco popular la inserción de un baile con máscaras de machos, con crines, como elemento decorativo y dinámico, bailantes mudos y ajenos al argumento de la pieza.

Deliberadamente dejé para último la etimología de la palabra *güegüense*, porque en ella radica el carácter de toda la obra. Resulta que ella no viene de huehuetzin, (viejo) como siempre se había creído, sino de *cuencuetzin* (pícaro) y tanto la pieza como el personaje de su

nombre, no tienen nada que ver con el conocido Baile de los *huehues* o de los viejitos, muy estilizado y difundido por el ballet folclórico mexicano. Sobre este dice Mántica: “Con nuestro Güegüense... tiene poco o nada que ver. Nuestro personaje si es viejo no lo aparenta, él mismo presume de todo lo contrario”. El ancestro del primer personaje teatral latinoamericano hay que buscarlo, por su etimología y su carácter, en “un género de teatro conocido en el México antiguo” regocijadamente burlesco. Otro cronista—etnólogo del siglo XVI, fray Diego Durán, nos dejó una descripción de ese género:

Otro baile había de viejos que con máscaras de viejos corcobados se bailaba que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa a su modo había un baile y canto de truhanes en el cual introducían un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba trastrocándole las palabras (...) Otras veces hacían estos unos bailes en los cuales se embijaban de negro otras veces de blanco otras veces de verde emplumándose la cabeza y los pies llevando en las manos cantarillos y tazas como que iban bebiendo todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades regocijándolas con mil géneros de juegos, que los de los recogimientos inventaban, de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento.

En aquel “canto y baile de truhanes” y en el que Durán llama “bobo”, pero que debió ser un gracioso pícaro de la farsa, es en donde hay que buscar el ancestro del no menos zamarro *Güegüense*.

Franco Cerutti viene a confirmar, con mayor conocimiento de causa, algo que yo venía sospechando hace tiempo: que la pieza que él llama *ballo buffo parlato* (*El Güegüense*) se asemeja a la *comedia dell'arte* italiana del siglo XV. Y es que esta pieza es, en efecto, una joya de la picaresca popular. ¿Pero de qué picaresca? Es aquí donde yo veo el vínculo de mestizaje, más profundamente que en el dialecto hispano-náhuatl. Pues si, por una parte, trae la milenaria herencia del *cuecuecuicatl* o “cantos quisquillosos”, picaresca indígena, por la otra prefigura los geniales pícaros que llenan toda una época de la literatura española, a lo mejor contemporánea con el *Güegüense*, o, como dice Cuadra “tiene mucho de aquellas famosas crudezas de la primitiva farsa española”. Brinton y Pedro Henríquez Ureña han encontrado al *Güegüense* parientes de otras estirpes. El primero lo emparenta con “las truculencias de Reynard the Fox” y el segundo con “Till Eulenspiegel, pícaro ingenioso”.

Todo buen pícaro tiene que ser desenfadado, irreverente, mal hablado, truculento y, sobre todo, muy aficionado a las alusiones licenciosas y al doble sentido. Si no, no sería pícaro. Y el *Güegüense* lo es. A Brinton no le gustaban, hace un siglo, esas características y otros

comentaristas las han exagerado. Pero es que la genealogía del Güegüense se viene de muy antiguo en este orden y su procacidad, si la hay, resulta moderada con la de algunos de sus gigantescos antecesores, como Aristófanes o Marcial, para mencionar sólo dos clásicos, un griego y un latino.

Brinton dice que “difícilmente podemos atribuir a un español lo suficientemente culto” el estilo del Güegüense. Desde luego que no. El no es un académico, no salió de Salamanca. Es expresión auténtica de un pueblo, o, mejor dicho, de dos. Y es “indiscutible que *El Güegüense* o *Macho-ratón*, precisamente por su mismo carácter, simple y un poco ingenuo, si se quiere, representa, como espectáculo, un éxito seguro, no en el ámbito de un público de ciudad y refinado, pero sí entre los estratos genuinamente populares de Centro América”, dice alguien que vivió allá y presencié lo que dice (Cerutti). Por esa entraña popular, de donde salió, el Güegüense no admite los moldes de la sala teatral convencional. Recorre toda la festividad, con ocasión de la cual se representa, una escena aquí y un baile allá, y su público lo sigue “por el pueblo, en la plaza principal del lugar, en el atrio de una iglesia o en el patio de cualquier casa privada” (Cerutti). A esa íntima compenetración espectáculo—masa está volviendo lo más avanzado del teatro latinoamericano actual.

Con todos los respetos que Brinton merece por su obra de americanista, es evidente que no podía entender la sicología del Güegüense, ni ahondar en el problema social que hay tras el personaje, tanto por su extracción, como por su cuna y formación, ajenas completamente a nosotros, los mestizos latinoamericanos.

Justísima es la apreciación de Martí: “A Brinton, de Filadelfia, debemos mucho los americanos” por “lo mucho que sabe de Etnología y Arqueología” y por los libros que publicó en su “Biblioteca de Literatura Aborigen”. Pero si Martí es justo con Brinton, este es injusto con el Güegüense, al decir:

Nuestro personaje en realidad puede ser llamado cualquier cosa menos respetable. Su indiferencia ante la verdad, su cínica impudicia, sus chistes licenciosos, en presencia de sus hijos [de don Forcico, porque don Alfonso no lo es] y a costa de ellos mismos, y las artimañas inescrupulosas de que se jacta, restan valor a la comicidad de su interpretación para quienes están acostumbrados a producciones humorísticas de mayor categoría.

Por todo eso que tan acremente le censura Brinton, el Güegüense es lo que es: la primera protesta mestiza, ya latinoamericana, contra la extorsión colonial. El es un comerciante nativo, asfixiado por las gabelas y, por ello, acude a todas aquellas “artimañas licenciosas” para

eludir el abuso y la arbitrariedad de la autoridad, burlarse de ella y, en última instancia, sacar el mejor provecho a la situación. No hay duda de que es un comerciante nativo, colonizado y extorsionado. Se autodefiene, ante una pretendida exacción por parte del gobernador Tastuanes:

¡Válgame Dios! Señor Gobernador Tastuanes. Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por la carrera de México, por Veracruz, por Varapaz [Guatemala], por Antepeque, arriando mi recua, guiando a mis muchachos...

El Gobernador ha pretendido cobrarle a título de permiso para entrar en su Provincia. El Güegüense se defiende con una de aquellas “artimañas licenciosas”.

...opa. que Don Forcico llega donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; vamos comiendo y descargando y vuelta a ca(r)gar y me voy de paso; y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes.

Esa competencia entre la extorsión colonial y el ingenio nativo es lo que constituye, en el fondo, el tema de la obra. Comparto la opinión de los que ven en ella sátira contra la opresiva administración colonial, puesta en labios de “un comerciante criollo a quien los impuestos restaban fuertes ganancias” (Pérez Estrada), “lanzando su *burla burlando* contra las autoridades españolas en venganza de agravios o alcabalas propias de esa época”. (Ordóñez Argüello). Y es tanto más admirable esta pieza, cuando a su precursoría como expresión dramática latinoamericana, se agrega la circunstancia de ser pieza única, excepcional en el contexto colonial americano. Pues, entonces, no había teatro ni siquiera laico, que no fuera palaciego, menos teatro de protesta, de sátira contra el orden establecido. El teatro entonces era catequista y monacal, hijo del santorial y del dogma, o adulatorio y cortesano, hijo de las efeméridas reales y virreinales. De allí lo insólito y extraordinario de *El Güegüense*. Siendo así, esta obra contiene la semilla, el remoto germen de las contradicciones económico-sociales que, a la vuelta de dos o tres siglos, debían producir la rebelión criolla y mestiza del siglo XIX, contra un coloniaje caduco y anacrónico (2, 3).

NOTAS

(1) En su mencionado libro, Matilde Montoya nos da las siguientes referencias:

Ya en el año 1897, el libro *Un Pueblo de los Altos de Jesús* E. Carranza, al citar los oficios y profesiones de los más conocidos y expertos ciudadanos de Totonicapán, dice: "Moreros. Así se llaman aquí a los que fabrican trajes de bailes que nuestros indios acostumbran en las festividades religiosas (Esos bailes son de Moros y Cristianos, de la Conquista por don Pedro de Alvarado. "De Venados", "De Toritos", "De San Miguelito", etc. Hay trajes lujosísimos que cuestan cientos de pesos. Entre los moreros se distinguen lo señores Chuc y don Matías Marroquín) ...En la actualidad, las "morerías" son instituciones con un carácter especial, cuya finalidad es surtir de trajes y máscaras, alquilándolas a todas las comunidades que realizan estos bailes. (Matilde Montoya *Estudio sobre el Baile de la Conquista*, Guatemala, Edit. Universitaria, 1970).

(2) Para la elaboración de esta nota tuve a la vista principalmente el número 10 de la revista *El pez y la espada* (Invierno 1968-1969) con el Estudio de Brinton y la traducción de Mántica, más notas de ambos, y el N^o 2 de "I quaderni di Terra Ameriga", que contiene una introducción, la bibliografía, el texto original de *El Güegüense*, la traducción española, la inglesa y la italiana, ésta de Franco Cerutti, responsable de la edición, con valiosas notas. La edición de Pedro Antonio Cuadra, en "Cuadernos del Taller San Lucas" (Granada Nicaragua, 1942) fue la primera que conocí, en Guatemala, en 1943 ó 1944.

(3) Concluido este trabajo llegó el N^o 14 de Cuadernos Universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, con la nota bibliográfica que reproduzco:

EL GUEGUENSE O MACHO-RATON. Comedia bailete anónima de la época colonial. Texto de Emilio Alvarez Lejarza. Edición de Jorge Eduardo Arellano, que viene a ser la 13a. de *El Güegüense* con dibujos en la portada de Francisco Amighetti y Pablo Antonio Cuadra. Ediciones Nacionales, v.2. Imprenta de la UCA, 1975. 19 x 12½ cms. 48 páginas, en cartulina Waycroft y bond 56. Incluye en su interior: portada del original manuscrito de Carlos Herman Berendt; grabado de Daniel Garrison Brinton; introducción de Jorge Eduardo Arellano; sinopsis, Daniel G. Brinton (traducción de Luciano Cuadra); texto español de Emilio Alvarez Lejarza; notas José Cid Pérez; melodías; Ediciones Anteriores; Edición príncipe (inglesa); página de la edición italiana y fotos de los personajes en Diriamba. En la introducción, el Lic. Jorge Eduardo Arellano, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la UCA, escribe sobre *El Güegüense*:

"...los indios y mestizos:

Patrimonio de esos dos grupos dominados, conlleva una protesta contra la realidad colonial, como se ve en este breve diálogo:

Aguacil Mayor: Ah Güegüense, ya estamos en el paraje.

Güegüense: Ya estamos con coraje.

Aguacil Mayor: En el paraje.

Güegüense: En el obraje.

En estas respuestas del personaje central, el autor comunica la situación de los individuos que representa, enfurecidos en su impotencia ("con coraje") por la explotación a que estaban sujetos, sobre todo en los obrajes de añil que sostenían la vida regalada y alegre de sus dueños peninsulares y criollos o Señores Principales. Esta expresión se repite continuamente a lo largo de la acción: a cada

momento se ordena suspender “los sones, bailes, cantos... “que dichos señores gozan en sus residencias y campamentos. La alusión a los mismos y a sus diversiones, pues, se emplea para denunciar a los grupos dominantes. Por eso se colocan de trasfondo: como responsables de la condición social y económica de las masas coloniales.

Por otra parte, en el viejo personaje quedó fijada la caracteriología del nicaragüense: satírico y mentiroso, exagerado y vulgar, burlesco de si mismo y de sus desgracias, borracho e irresponsable. Todo el fondo mestizo constitutivo de su ser se recoge en esta comedia excepcional que, no obstante su nivel folclórico, tiene fragmentos poéticos de gracia perdurable. Por lo demás, no concientizaba a los únicos que podían comprenderla, sino que servía de desahogo colectivo; de ahí que se haya representado esporádicamente, durante más de dos siglos y con motivo de las fiestas patronales, en los pueblos de Granada, Masaya y Carazo”.