

REINTERPRETANT LA NACIÓ: NARRACIONS DESESTABILITZADORES *A EL GÜEGÜENSE* TEATRE DE NICARAGUA

Alberto Guevara

«Assistant Professor» | Fine Arts Cultural Studies
York University

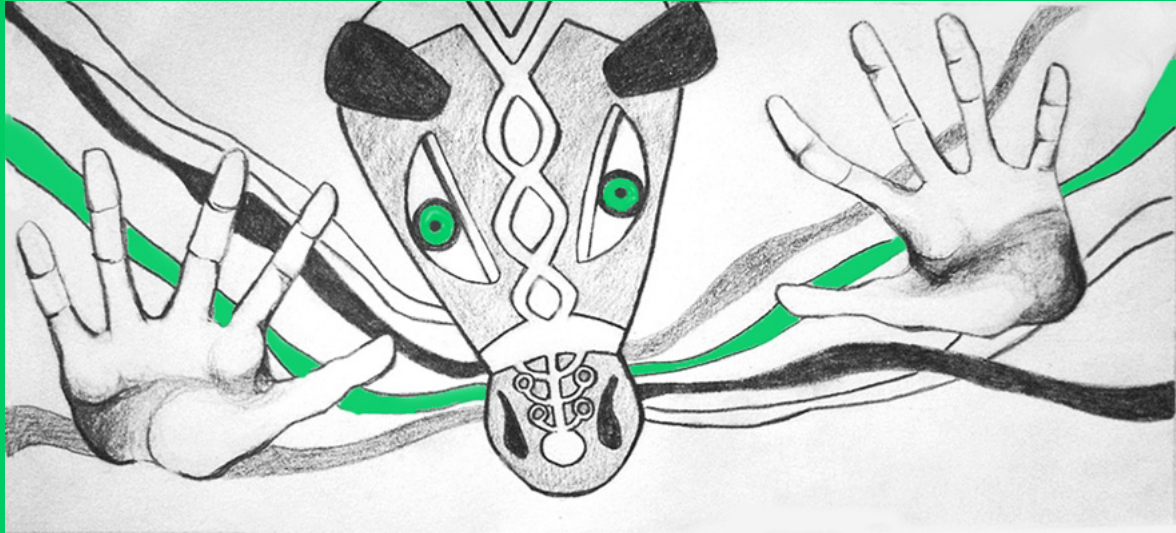
Cita recomandada || GUEVARA, Alberto (2010): "Reinterpretant la nació: Narracions desestabilitzadores a *El Güegüense* Teatre de Nicaragua" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 2, 62-78 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/alberto-guevara.html> >.

Il·lustració || Elena Macías

Traducció || Montse Meneses

Article || Rebut: 09/10/2009 | Apte Comitè científic: 25/11/2009 | Publicat: 01/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || L'obra de teatre nicaragüenca més antiga, El Güegüense, és una de les referències culturals més significatives i simbòliques d'aquest país. A través de la narracions social i cultural, situades dins i fora del teatre/obra, la peça ha esdevingut un punt important per a les negociacions de l'identitat nicaragüenca. Molts nicaragüencs prenen la representació de l'obra com a mitjà per evocar i transmetre records, coneixement, personalitat i religiositat mitjançant els actes públics que representen. Aquest article segueix les pràctiques contemporànies de l'obra, en forma de la representació anual a la ciutat de Diriamba, i la compara amb les interpretacions del text d'El Güegüense per part de l'elit literària i intel·lectual nicaragüenques. S'argumenta que les experiències que representen els intèrprets de l'obra trenquen amb la narrativa homogeneïtzada i nacionalista d'una identitat nicaragüenca "mestissa".

Paraules clau || Obra teatral El Güegüense | Teatre i nacionalisme | Representació teatral | Identitat Mestissa | Nicaragua.

Abstract || Nicaragua's oldest known theatre play, El Güegüense, is one of the most recognizable and symbolic cultural references in this country. Through its social and cultural narratives, located inside and outside the theatre/drama, the play has become an important site for Nicaraguan identity negotiations. Some Nicaraguans take the play's performance as the means for evoking and communicating memories, knowledge, personhood, and religiosity through embodied performed public acts. This article traces local contemporary practices of the play, in the form of its annual performance in the town of Diriamba, and compares these with elite Nicaraguan literary and intellectual understandings of the El Güegüense script. It is argued that the embodied experiences of the play's performers disrupt the homogenized, nationalist narrative of a Nicaraguan "Mestizo" identity.

Key-words || El Güegüense theatre | Theatre and nationalism | Performance | Mestizo Identity | Nicaragua.

0.Introducció

Durant segles cada any al sudoest de Nicaragua un grapat de grups (no professionals) interpretaven l'obra *El Güegüense* durant festivals populars i d'altres celebracions. Les narracions de l'obra tracten el conflicte i les contradiccions entre colonitzadors (autoritats espanyoles) i colonitzats (població indígena-mestissa). Els cofres de la Corona són buits i els governants demanen més a la població, afectada per la pobresa. El guió de l'obra, traduïda per Daniel Brinton (1969), a finals del segle XIX, comença quan el governador, Tastuanes, saluda el guardia, l'Alguacil Mayor. Comenten la insolvència del Consell reial i el governador culpa de la situació un mercader viatjant mestís, anomenat Güegüense, que evadeix impostos. Ordena que ningú no entri o surti de la província sense el seu permís. Demana que li portin *El Güegüense* perquè respongui a les acusacions. Quan l'Alguacil confronta *El Güegüense*, aquest constantment tergiversa les paraules de l'Alguacil amb la intenció d'insultar-lo. Al final, *El Güegüense* acaba convencent el governador perquè balli la dansa impúdica «Masclé-Ratón». Com a resultat, el governador agraeix *El Güegüense* l'estona agradable que li ha fet passar i l'esbarjo de la dansa.

L'obra d'*El Güegüense* ha esdevingut un dels símbols i les referències culturals més reconeixibles del país. Tot i que durant el període de post-contacte l'obra s'havia entès de forma generalitzada com a denúncia de la corrupció i l'abús de poder (Cuadra, 1969; Arellano, 1969; Dávila Bolaños, 1974; Field, 1999; Castillo, 1997), l'obra ha assolit l'estatus de símbol nacional com a resultat de la identitat nicaragüenca «mestissa» amb la qual se l'ha associat. *El Güegüense*, escrita en espanyol i nàhuatl, és una obra de fusió. A banda d'estar escrita en dues llengües, també comparteix el codi de dues cultures i dues classes socials. L'obra emergeix en un punt de trobada de dues o més visions culturals del món dins del context del colonialisme.

La visió dominant de l'obra com a prototip de la Nicaragua mestissa està relacionada amb l'ideologia nacional de l'homogeneïtat ètnica. Els elements de mestissatge (tant espanyols com indígenes) a *El Güegüense* van atraure a la Nicaragua de principis del segle XX molts intel·lectuals, que es mobilitzaven per guanyar interès nacional/polític, i buscaven símbols culturals que els duguessin a les narracions d'unitat nacional (Field, 1999). Pablo Antonio Cuadra, per exemple, un important intel·lectual nicaragüenc del segle XX, proposa l'associació del caràcter mestís de l'home de Nicaragua amb el protagonista d'*El Güegüense*. Postula que ser nicaragüenc és el resultat del xoc cultural, la fusió i la dualitat. En la seva obra, cerca les eines per narrar una cultura mestissa que ajudarien a produir i alimentar la noció d'una literatura nicaragüenca. (Cuadra, 1969: 9).

La meva posició és que una política d'homogeneïtat cultural en aquestes narracions de l'obra exclouen altres visions, identitats i posicions que són en aparent interacció i negociació a les representacions anuals de l'obra a Diriamba. Els intel·lectuals elitistes i les seves narratives tendeixen a ignorar els intèrprets de l'obra, qui amb la seva participació activa, construeixen i reconstrueixen diversos significats de l'obra en les seves representacions. L'objectiu d'aquest article és, doncs, reinterpretar una resposta crítica des de la perspectiva dels intèrprets locals de l'obra, les visions dels quals contradiuen la narració nacionalista de l'homogeneïtat.

Durant els anys 2000 i 2001, després d'una intensa recerca arxivística sobre el teatre d'*El Güegüense*, vaig unir-me a un grup d'*El Güegüense* a la Nicaragua occidental, a la ciutat de Diriamba. A través de l'observació participativa vaig prendre part en les activitats d'aquest grup a través de preparacions, assajos i representacions de l'obra. Vaig participar en la vida de la gent de la ciutat, les vides dels actors i dels organitzadors de les festes de San Sebastián, on l'obra té un paper important. En aquest article presento la negociació que va tenir lloc dins la producció de l'obra. Quin significat té per a les diferents construccions socials i culturals de la Nicaragua contemporània participar en la preparació i la representació de l'obra? Quina importància té remarcar les diferències i les contradiccions entre el text dramàtic d'*El Güegüense* (els discursos de l'obra dels intel·lectuals elitistes nicaragüencs) i el text representat (la representació que fan de l'obra els nadius) en la comprensió de les relacions socials i la identitat nacional a Diriamba i a Nicaragua en conjunt?

La següent anàlisi d'*El Güegüense* s'organitzarà en tres petites seccions. Les seccions 1 i 2 examinaran el discurs elitista dominant que envolta el guió d'*El Güegüense*. Destacaré com aquest discurs es perpetua amb els membres de l'elit local en el context de producció anual d'*El Güegüense* a Diriamba. En destacar el paper de l'obra a la construcció de la nació a través dels esforços dels intel·lectuals elitistes nicaragüencs (Field), proposo fer visible les controvèrsies socials i culturals que tenen lloc a la Nicaragua contemporània en relació a aquesta producció cultural, no només en la literatura i el simbolisme, sinó també en la representació d'experiències plasmades com a formes socials d'acció.

Per il·lustrar més profundament la importància de l'obra per als intèrprets locals, a la tercera part de l'article, s'identificarà o emmarcarà el procés teatral com a important paisatge social i cultural on alguns nicaragüencs evocuen i comuniquen records, coneixement, personalitat i religiositat a través de la personificació d'actes públics (Taylor). La interpretació d'*El Güegüense* és per tant un lloc (real i imaginatiu/creatiu) on alguns nicaragüencs aprenen i

proposen una cultura (la seva història, les reserves polítiques i les vicissituds socials) mitjançant la participació amb d'altres persones en construccions subjectives i contingents de les seves variades narracions. La gent participa en la producció i reproducció del coneixement mitjançant la representació (Taylor).

1. *El Güegüense* i la construcció nacional: una qüestió d'identitat nacional

A *The Grimace of Macho Ratón* (1999), Les W. Field ataca la concepció d'identitat nacional post-sandinista. Tot recurrent als treballs i les paraules dels artesans i les artesanes, indis i mestissos, critica l'ideologia nacional de l'homogeneïtat ètnica. Field considera les noves formes de moviments socials a Nicaragua com a veus alternatives a les dels intel·lectuals elitistes nicaragüencs. Per a Field, les apropiacions del guió d'*El Güegüense* per part dels intel·lectuals elitistes construeixen el text com a al·legoria de la identitat nacional mestissa en la qual el mestissatge és producte d'una majoria nacional. Field qüestiona les narracions d'*El Güegüense* dels intel·lectuals elitistes des de les pròpies narracions interpretatives de l'obra, des de la perspectiva d'altres espais culturals: històries d'artesans i artesanes, assajos d'«intel·lectuals locals» i una reconstrucció etnogràfica de les històries d'aquests artesans. Field utilitza el text de l'obra com a metàfora de la diversitat en les identitats canviants de la Nicaragua occidental.

L'anàlisi de Field està impregnat, entre d'altres, pel treball d'Aijaz Ahmad's sobre la identitat que distingeix «formes de nacionalisme retrògades i progressives en relació amb històries particulars...» (Field, 1999: 41). Per a Field, l'anàlisi d'Ahmad ajuda a diferenciar el paper «que juguen els intel·lectuals elitistes en delimitar i reforçar el coneixement hegemònic entre les elits nicaragüenques» (41). Aquest coneixement hegemònic tracta de «les identitats de classe, ètnica i nacional de la política cultural de la Nicaragua sandinista (dècada dels 80), i com s'ha utilitzat *El Güegüense* a ambdós discursos abans, durant i des del període revolucionari per construir i mantenir un projecte nacionalista» (Field, 1999: 41). Field distingeix que *El Güegüense* es troba al centre d'aquestes narratives. Se centra en autors nicaragüencs del segle XX com Pablo Antonio Cuadra, Pérez Estrada, Jorge Eduardo Arellano, José Coronel Urtecho, els millors en caracteritzar «la manera en què la literatura i els discursos sobre *El Güegüense* en concret, construeixen la cultura nacional i la identitat» (42), i també examina algunes contra narratives.

Per entendre com *El Güegüense* s'ha entreteixit amb el discurs d'identitat nacional, cal examinar el context per a l'emergència d'aquestes lectures de l'obra per part dels intel·lectuals elitistes. Els autors elitistes que van definir *El Güegüense* com a obra de teatre nacional sortien principalment de l'elit social nicaragüenca de León

i Granada, la liberal i conservadora capital del país. Havia estat el projecte polític nacional d'ambdós partits nacionals dissenyar una identitat nacional catapultada per un personatge mestís essencialista i homogeneïtzador. Van donar per segures conjeitures concloents sobre la manera de ser de la població indígena nicaragüenca. La seva visió era que la identitat nicaragüenca «era i ha estat [...] inherent i extremadament mestissa» (Field, 1999: 44).

La percepció dels intel·lectuals sobre la identitat indígena com a estàtica i «sempre tràgica i maleïda» (Field, 1999: 44) negava als indis la possibilitat de dinamisme després que arribessin els espanyols. El canvi en qualsevol naturalesa significativa suposava la mort per a les indentitats culturals indígenes. En contrast, els intel·lectuals nicaragüencs atribuïen dinamisme cultural i tecnològic a l'elit mestissa, la identitat de la qual era vista encara en formació i dinàmica; anava adquirint trets i generant-ne de nous i únics, i irreversiblement restava lligada a l'emergència de la «veritable» identitat nacional nicaragüenca (44).

Al llibre *El nicaragüense* (1969), elogiat arreu de la nació, Cuadra proposa el personatge mestís de l'home de Nicaragua i associa aquest personatge nacional amb *El Güegüense*. Postula que ser nicaragüenc és el resultat del xoc cultural, la fusió i la dualitat. En la seva obra, cerca les eines per narrar una cultura mestissa que ajudarien a produir i alimentar la noció d'una literatura nicaragüenca. (Cuadra, 1969: 9). En una sèrie de treballs breus, explora els orígens d'una «dualitat nicaragüenca», que uneix a la trobada entre indis i europeus. Associa les característiques del caràcter d'*El Güegüense* (burlesc, satíric i rodamón) amb un caràcter nacional nicaragüenc prototípic i estereotipat, un nicaragüenc reduït a l'essencial: «He arribat a la conclusió que aquesta obra de teatre té vida, no només per la seva irracionalitat i tradicionalisme, sinó perquè el seu protagonista és un personatge que porta la gent de Nicaragua a la sang» (73). *El Güegüense o Masclé Ratón*, postula Cuadra, és el primer personatge de la imaginació nicaragüenca. Proposa que l'aparició de l'obra va marcar l'emergència d'un mestisstage «perfecte» a Nicaragua (74).

Segons Cuadra, el personatge d'*El Güegüense* arriba a l'obra des del passat indígena i des de la gent: «Probablement és un antic personatge del teatre indígena», explica. «Va arribar al nou teatre per convertir-se en bilingüe, un cop va començar a actuar, es va tornar mestís». És, insisteix Cuadra, el primer personatge mestís de la literatura nicaragüenca. *El Güegüense* va marcar la desaparició dels indígenes i l'aparició dels mestissos a Nicaragua.

Un altre membre del cercle d'avantguarda, Pérez Estrada, recolzava la posició de Cuadra. Fa una exaltació d'*El Güegüense* en termes literaris, que confereixen un símbol del món estàtic

mestís nicaragüenc a l'obra de teatre. També realça, en el context de la literatura en llengua espanyola, els atributs d'un teatre amb un personatge nacional. Pérez Estrada, per exemple, afirma que l'existència de l'obra significava pels nicaragüencs «que no hi ha res a envejar als autors castellans» (Field, 1999: 56). La seva afirmació, per tant, pretén afirmar que hi ha una naturalesa concloent, mestissa i hispanificada, de l'obra (56). Aquesta visió encara predomina al país avui dia; el personatge d'*El Güegüense* se segueix considerant el símbol nacional de Nicaragua. L'imatge de Mascle-Ratón o *El Güegüense*, la seva màscara de fusta i la seva figura dansant adornen moltes oficines nicaragüenques, edificis públics. I també s'estudia el personatge a la literatura popular.

Els elements culturals, socials i històrics de l'obra de teatre han esdevingut valiosos no només per l'associació amb les interpretacions espanyoles o precolombines, sinó també perquè fan referència a un «caràcter nacional». Com a símbol de «nicaragüitat», l'obra d'*El Güegüense* i el seu protagonista emmarquen l'arribada a un nou punt de referència «nacional» a la història, la política i la cultura de Nicaragua. El símbol nacional també té molta influència en les converses quotidianes i en les construccions de la llengua. Pel Doctor Gallardo (no és el seu nom real), el patrocinador de l'obra durant la meua recerca, l'obra «parla de la nostra nicaragüitat. Explica al món qui són com a nicaragüencs».

Per a mi, el Doctor Gallardo és la continuació de la narració elitista, nacionalista i colonialista que confereix a la representació d'*El Güegüense* una qualitat homogènia i passiva. Com s'il·lustra en el següent passatge, extret d'entrevistes i intervencions durant els assajos, el Doctor Gallardo té una clara posició sobre el paper de l'obra i el seu propi paper durant les festivitats. Queda clar que la seva comprensió de la política al darrere de l'obra reflecteix actituds elitistes nacionalistes homogeneïtzadores que són excloents. Així doncs, exerceix el poder d'inclusió i exclusió a través d'un discurs elitista que es reflecteix en el propi control de l'obra. Com a advocat, escriptor cultural i patrocinador de l'obra sempre està disposat a proclamar-se, sense gaires reserves, com a salvador de la cultura nicaragüenca. Amb la seva casa luxosa de fons, el Doctor Gallardo assenyala que per a ell ha estat una lluita allunyar de l'oblit *El Güegüense*, ja que «la gent del carrer no l'aprecia». Quan es tracta d'imperatius culturals, declara, «la gent del carrer està despistada. Els convido a participar en el resorgiment de la seva pròpia història, del seu passat. I, què fan ells? Ignoren el clam. Venen borratxos. Qüestionen les meves intencions».

És evident que la construcció d'una identitat nacional nicaragüenca per a aquests intel·lectuals era, i encara és, propel·lida per la necessitat d'autolegitimació. Després del naixement de la independència nicaragüenca (1836), l'intel·lectualisme nicaragüenc necessitava

un personatge nacional. Per a l'elit nacional, el personatge d'*El Güegüense* com a símbol cultural mestís significava el manteniment de la política elitista. *El Güegüense* representa una cultura nacional que legitima l'autoritat colonial en intentar, durant el procés, esborrar la identitat indígena¹.

2. Més enllà d'una al·legoria del descontent: pèrdua cultural i memòria social

El treball de Field, tractat a la secció anterior, fa unes marcades i extenses contribucions en l'estudi del nacionalisme nicaragüenc i en els atacs que hi han fet els indis; malgrat això, la seva anàlisi de l'obra segueix, per a la perspectiva d'aquest article, al marge. En altres paraules, els atacs que presenta als discursos nacionalitzadors o homogeneïtzadors del guió d'*El Güegüense* es troben fora de les narracions de la representació de l'obra. La força de l'obra és per tant restringida a una al·legoria del descontent mentre es busquen alternatives fora de l'obra.

La meua proposta, doncs, confirma el teatre d'*El Güegüense* com a espai social principal per a la negociació de la identitat a la Nicaragua occidental. Els discursos homogeneïtzadors d'intel·lectuals elitistes sobre la identitat i la seva controvèrsia desespoblen l'obra. Les narracions literàries de l'obra legitimen el projecte nacional d'homogeneïtzació, encara que aquestes narracions no siguin ignorades en les múltiples formes retòriques extremes del context de la interpretació, el procés de produir i invocar l'obra². Per reconèixer una dimensió alternativa a les interpretacions actuals d'*El Güegüense*, considero el paper que juga la pròpia interpretació de l'obra. En l'esforç actual, *El Güegüense* esdevé alguna cosa més que una eina per al projecte homogeneïtzador elitista nicaragüenc. L'obra representa la construcció escatològica de la distinció i l'oposició, del compliment i també del desafiament. Considero la interpretació com a espai social on alguns ciutadans comuns nicaragüencs evoquen cossos de poder (Comaroff, 1995), i així, generen solidaritat en la comunitat, transmeten memòria social i cultural, comuniquen la història, creen relacions personals amb el seu ídol religiós San Sebastián, i per tant, negocien les seves identitats. Com diu Doña María, una entusiasta local d'*El Güegüense*: «No cal llegir res sobre el Güegüense als llibres, tot ho tenim al cap». El seu sentit d'identitat en relació a la nació va unit als records i a allò que coneix de l'obra. És l'ironia retòrica i teatral d'*El Güegüense* que catapultava la interpretació de l'obra a la seva pròpia experiència de joc. Aquesta idea de l'obra s'oposa a les nocions elitistes d'*El Güegüense* que hem tractat abans, ja que accentua una comprensió molt menys jeràrquica de ser nicaragüenc mitjançant la representació de l'obra.

Els personatges amb màscara d'*El Güegüense* fan ús del discurs verbal, però també comuniquen el missatge subversiu a través de

NOTES

1 | Carlos Manteca, lingüista nicaragüenc, ha donat també una visió diferent d'el guió dramàtic d'*El Güegüense*. Per a ell representa "una acumulació de transformacions a llarg termini orals, textuals i basades en la representació, que segueixen presents en els manuscrits disponibles" (Manteca, Field 1999: 59). El més important en l'anàlisi de Manteca és que es pren el seu temps en incloure diferents punts de vista trobats en el llenguatge del propi guió. Aquesta posició és molt similar a la de Field, ja que es basa més en les narracions del guió d'*El Güegüense*, que en la seva representació. Hi ha contranarratives literàries intel·lectuals que responen a aquest món mestís perfecte imaginat pel moviment d'Avantguarda, però cap n'ha sabut guanyar el suport popular dels anteriors. El prominent folklorista Dr. Dávila Bolaños va recolzar l'opinió que *El Güegüense* tracta sobre la protesta indígena. Va afirmar que un indi ultratjat podia haver escrit l'obra (1974). Donada l'actual popularitat d'*El Güegüense* com a senyal d'identitat nacional entre l'elit, molts van rebutjar aquesta contranarrativa per considerar-la propaganda d'esquerres.

2 | Molts nicaragüencs invoquen avui l'història d'*El Güegüense*. Per exemple, durant les darreres eleccions nacionals i municipals, els mitjans van comentar l'engany públic de polítics i partits. Alguns ciutadans van expressar públicament la seva intenció de votar a un partit o a un polític en concret, però quan va arribar el moment, van donar el seu vot a un altre partit polític o candidat. Això és el que va passar durant la derrota electoral sandinista de 1990. Aquest fenomen es coneix a Nicaragua com *l'efecte Güegüense*, fent referència a la naturalesa

la dansa, la música, els gestos i les postures. Les màscares són essencials en la posada en escena de la història i la majoria dels personatges en porten una. La representació popular de l'obra a Diriamba utilitza el riure, l'absurd i la farsa per anar extraient les absurditats de les estructures de poder i deixar-les al descobert per al públic. Els gestos d'*El Güegüense* amb què indica que no sent les ordres de les autoritats fan riure a la gent, però potser també poden fer que el públic pensi en les seves pròpies maneres de desafiament: «Pues, hábleme recio, que, como soy viejo y sordo no oigo lo que me dicen...» («Doncs parli'm fort, que com sóc vell i sord no sento el que em diuen...») (Línia 80 a Brinton, 1968, 23). No sorprèn que aquest element d'intenció revelada es mantingui a la interpretació, durant les festes, on el diàleg es redueix a pocs versos. Així, la interpretació teatral al festival emergeix com un lloc on els governants i els governats negocien una mena d'«emancipació» on «el comportament, els gestos i el discurs d'una persona s'alliberen de l'autoritat de totes les posicions jeràrquiques...» (Bakhtin, 123).

Els intèrprets d'*El Güegüense* procedeixen principalment de la classe treballadora de Diriamba. Són treballadors manuals, comerciants i petits artesans. La implicació en la posada en escena de l'obra pot tenir diferents motivacions, ja que els participants tenen una edat variada (des dels 7 als 70 anys). Per a alguns, l'obra anual d'*El Güegüense* és una oportunitat per aplicar la seva experiència en la cultura tradicional. Una de les meves fonts clau d'informació, Don Cristóbal, va ser exemplar en la seva generació perquè no sabia ni llegir ni escriure, però tenia un coneixement extraordinari d'*El Güegüense*. No només era capaç de descriure les diferents interpretacions de les darreres dècades, sinó que també podia recitar els versos de l'obra de manera impecable. Per d'altres, com Don Jesús, un senyor gran i un dels intèrprets principals, participar en la representació de l'obra és un dels aconeixements més importants de l'any, com explica:

El Güegüense és molt gran (gesticula amb mans tremoloses). El meu desig d'ajudar en la celebració de San Sebastián i de representar *El Güegüense* sempre és aquí (es toca el pit). No amb diners, per descomptat, sóc molt pobre. Ho faig per l'amor i el respecte que sento per San Sebastián. És com quan un és petit. Quan un forma part d'un joc infantil i sents que pertny a una gran cos.

Experimentat com a espai per a l'educació social/cultural, la transmissió de valors i records o com a camí religiós, els intèrprets d'*El Güegüense* que he conegut, incloent el públic, construeixen el significat i els valors a través de la seva interpretació i participació a la interpretació anual.

Fa cinquanta anys o més els membres de la comunitat més pobres i menys cultes s'enorgullien de patrocinar o interpretar *El Güegüense*. Quan vaig arribar a Diriamba, a la tardor del 2000, els intèrprets

NOTES

mentidera del personatge teatral d' *El Güegüense*.

d'*El Güegüense* patien un sentiment de pèrdua. Sentien que perdien el control d'aquest important espai social/cultural (la preparació, la direcció i la posada en escena de l'obra) per la seva precària situació econòmica. Com va explicar l'antic expert Don Cristóbal:

Avui les coses han canviat. En el passat molts Mayordomos (patrocinadors de las fiestas) i Padrinos (patrocinadors de l'obra) col·laboraven, com cal. Vull dir que donaven suport a l'obra amb coses com el menjar; nacatamalitos, platanitos, rosquillitas (menjar local). Tothom menjava bé i era feliç. El Mayordomo i el Padrino no podian acceptar diners dels ballarins perquè tant patrocinadors com ballarins feien un vot al sant. Els ballarins havien de dur el seu vestuari i adorns i els patrocinadors havien de pagar als músics. Era un pacte. Tots tenim les nostres raons personals per participar-hi. Cadascú té una relació diferent amb l'obra.

Aquesta intervenció de Don Cristóbal és alguna cosa més que un viatge nostàlgic cap a un passat essencialitzat cultural i social. Per a Don Cristóbal és adonar-se que l'obra d'*El Güegüense*, com a espai popular per a tota una comunitat ha mort; aquesta idea, comprensiblement, és un fet preocupant. S'adona que la política al darrere de l'apropiació d'aquest aspecte important de la vida obeeix a una estructura de poder més gran. Don Cristóbal ha construït la seva imatge en relació amb l'obra durant la celebració de San Sebastián. Però els temps han canviat i inclús manifestacions populars com la d'*El Güegüense* s'han vist molt comercialitzades. La consciència d'aquest participant sobre el fet que només la ciutadania elitista política pot preparar la representació anual és una realitat que va més enllà de la posada en escena de l'obra. La política al darrere de l'organització de tots els aspectes de la fiesta va unida a la política de governar la ciutat. Molts elitistes, com el patrocinador de l'obra durant la meua recerca, van guanyar notorietat en finançar la celebració (com a Mayordomo de les fiestas). Aquests ciutadans importants poden o no fer carrera política en el futur.

Hi ha conjuntures econòmiques, polítiques, culturals i socials del sudoest de Nicaragua que s'han ignorat en les interpretacions acadèmiques i elitistes d'*El Güegüense* a Nicaragua. Crec que és pertinent en l'estudi de la identitat social i cultural nicaragüenca d'identificar el procés teatral d'*El Güegüense* en la seva relació amb els intèrprets locals com a important paisatge social/cultural per a la identitat nicaragüenca.

Molts dels principals protagonistes al muntatge de l'obra durant la meua recerca han estat relacionats durant anys amb *El Güegüense*. Doctor Gallardo, Don Cristóbal, Don Jesús i Doña María representen les contradiccions culturals i socials manifestades en la producció de l'obra. Tot els participants defensen diferents punts de vista en relació al que representa l'espai social i cultural d'*El Güegüense*. Per exemple, la visió del Doctor Gallardo del seu paper en la producció es basa en l'assumpció que la importància de l'obra rau

en el seu mèrit com a símbol cultural de «nicaragüitat». Fent-se eco de la política elitista originada en aspiracions nacionalistes elitistes, Doctor Gallardo intenta edificar un projecte local que s'informa de la política nacional de classe, híbrida i mestissatge. Creu que «la gent del carrer no aprecia *El Güegüense*». Això és així segons Doctor Gallardo perquè «quan es tracta d'imperatius culturals, ells (la gent del carrer) son despistats».

D'altra banda, els intèrprets locals de l'obra (Don Jesús, Don Cristóbal) i Doña María (una ajudant), construeixen una identitat cultural, social i personal a través de l'obra que es basa en la plasmació física de la memòria nicaragüenca (memòria subjectiva i col·lectiva) que confereix a l'obra i a les seves interaccions comunicatives un cúmul important de coneixement local. Aquestes pràctiques interpretatives s'agafen d'un «repertori de tradicions marginalitzades» (Taylor, 2003: 208). Don Jesús va ser prou eloqüent quant al significat de la interpretació mentre la representava per a la seva família i per a mi. L'alegria que projectava en la dansa era contagiosa.

Aquesta música es balla lentament. La música et porta lentament, així, així. Hi ha cançons més ràpides (reprèn el tempo). Les cançons dels Machos (mules) són les més ràpides. Els personatges de l'interior del cercle són suaus, elegants amb el seu cos. Així de lent. No cal saltar, has de deixar que els malucs facin la seva feina, així, així. (Tothom a la sala comença a seguir-lo). Sí, així. Amb la mà dreta fent el chischi (repic). Així, lentament.

El coneixement actiu, personalitzat de participants locals com Don Jesús, Don Cristóbal i Doña María s'oposa al coneixement escrit, homogeneïtzat i passiu de l'elit nacional (Doctor Gallardo): el seu coneixement és en moviment, obert, dialògic i performatiu. Mitjançant els seus actes personificats els participants formulen nous arguments polítics, transmeten la memòria i forgen noves identitats socials i culturals.

3. Produir i reproduir el coneixement mitjançant la representació

Diane Taylor es pregunta en el seu recent treball «Com [...] transmet la representació la memòria cultural i la identitat?» i «Podria una perspectiva hemisfèrica ampliar les situacions restrictives i els paradigmes, posats en marxa durant tants segles de colonialisme?» (Taylor, 2003: xvi). Analitzant diferents representacions com l'activisme i el treball teatral a Sudamèrica, una estrella mediàtica llatina als EUA i d'altres representacions a Nordamèrica, Taylor exemplifica la manera en què la gent participa en la producció i la reproducció del coneixement mitjançant la representació.

En el món cultural i socialment construït de la representació, el passat, el present, el futur, allò «real» i allò imaginari esdevenen referents comuns per a actors i públic. Taylor aborda la relació entre les representacions i el seu context més ampli des del reconeixement que les representacions com a accions, construint allò que canvia constantment, són per definició efímeres i fugaces. El procés de comprensió, doncs, és un cicle continu, intersubjectivitat entre el tot (global) i la part (local), que mai es pot completar. En resum, la representació pot ser una forma que s'acosta a les condicions amb les que entenem la nostra experiència i, per extensió, una experiència col·lectiva. Per a Taylor, *El Indio Amazónico*, un dels intèrprets que analitza minuciosament, construeix una identitat cultural en una plasmació tangible de la memòria (una memòria subjectiva i col·lectiva) d'Amèrica a través de les seves sessions curatives com a les seves representacions. Aquestes representacions esdevenen excavacions o comentaris d'una història passada (entesa des d'una posició social/cultural determinada) i el seu context. D'aquesta manera, aquesta representació significa també un diàleg entre experiències col·lectives i personals i els contextos globals (colonialisme, imperialisme, lluita de classes, etc). La realització de la representació passa de la renegociació d'un coneixement transmès a un present idealitzat alternatiu. La interacció tangible a través de la representació esdevé possible gràcies a la trobada entre els agents socials i la història.

Un aspecte important de l'anàlisi de la representació de Taylor que trobo molt útil per a la meua anàlisi d'*El Güegüense* a Nicaragua és la intimitat que dóna a temes extensos llatinoamericans. Per a Taylor, la representació és alguna cosa més que un objecte d'estudi, funciona com a espisteme, com a manera de saber. Així, la representació és «allò que desapareix, o allò que persisteix, transmès a través d'un sistema de coneixement no arxivístic...» (2003: xvii). L'arxiu no s'oposa necessàriament al repertori o a un estàndar de la història neutral, sinó a un mètode que transmet històries selectives, colonialisme, racisme i ideologies occidentals. La pregunta és: «les històries de qui?». Per a Taylor les representacions no tan sols localitzen els contextos d'on emergeixen (colonialisme, neocolonialisme, imperialisme, racisme i marginalitat), sinó que aquests actes personificats també creen nous debats polítics, transmeten la memòria i forgen identitats culturals. El coneixement plasmat de la representació local s'oposa al coneixement escrit de l'arxiu.

Dins el marc de la representació, considero que analitzar la situació retòrica i localitzada del guió de l'obra de teatre *El Güegüense* (discurs elitista) contra el context de les representacions contemporànies de l'obra és necessari per entendre la identitat nicaragüenca i les seves negociacions. El coneixement personificat de l'obra permet entendre una mica millor les diferents maneres de ser un ciutadà nicaragüenc. Etnogràficament parlant, els intèrprets i les altres fonts d'informació

que vaig trobar a Diriamba, poden contribuir de manera molt destacada en aquesta discussió. Tenen una relació molt particular amb l'obra, que contextualitzen amb San Sebastián. Les negociacions que tenen lloc en aquest context no només giren entorn quines veus s'articulen durant la preparació i la representació de l'obra, sinó també entorn l'apropiació social/cultural. A qui pertany l'obra legítimament? Com explica Don Cristóbal: «Quan era patrocinador de l'obra, allotjava tothom. No era ric, ho feia modestament, per descomptat, però era una experiència comunal de debò. Encara ara la gent em diu que vaig ser just amb tot. Donava de menjar a tothom i no em queixava».

Com a experiències retòriques i personificades d'*El Güegüense*, aquestes són intervencions socials. Com a pràctiques de representació, ja siguin extrems d'un antic repertori o de tradicions marginalitzades, les representacions d'*El Güegüense* «donen resposta immediata a problemes polítics actuals» (208). Són actes considerats efímers, que desapareixen mentre passen: dansa, gestos, cantar, etc. Aquestes representacions personificades «representen la memòria personificada» per posar en escena objectes, actituds i temes que articulen posicions històriques, col·lectives, individuals i polítiques. Encara que aquestes representacions es poden construir com a dispositius retòrics, la seva importància rau en la possibilitat de donar visibilitat a allò invisible (és a dir, relacions socials de desigualtat, neocolonialisme, injustícia, etc.).

Com a observadors d'allò cultural i allò social, invoquem l'episteme local perquè critiqui les ideologies i paradigmes occidentals, però rarament revelem la mecànica grassa i abstracta per subvertir i/o transformar-los. Per tant, sento la necessitat d'allunyarme de, l'a vegades aparentment, particularitat limitadora dels actes plasmats en el seu paper en la constitució de les relacions de poder globals i viceversa. En la següent intervenció, per part d'un dels intèrprets locals d'*El Güegüense*, apreciem les negociacions sobre la identitat en la producció de l'obra. Dues de les meves fonts d'informació, Don Jesús i la seva esposa, Doña María, van expressar amb molta força la importància de l'obra en moltes de les nostres converses i reunions.

Doña María corre excitada cap a Don Jesús. «Lleva't, Jesús, lleva't, per això et vas tornar a emborratjar? Lleva't ràpid, que ve. És fora». La resposta de Don Jesús es monòtona: «Què?» «Però, home, l'home ja arriba. Vols que et vegi així?» Li diu Doña María. «D'acord, d'acord, estic bé (ensopega quan s'acosta a la taula de treball). On és?» (Tothom a la taula el mira amb menyspreu. Una combinació de pòlvora i alcohol envaeix l'aire). «D'acord, ja m'he llevat. On és?» Replica. Entro i demano si es la casa de Don Jesús, el senyor que balla *El Güegüense*. L'habitació és molt fosca i només sentim veus. «Hola! És la casa de Don Jesús, el senyor que balla *El Güegüense?*», pregunto. Silenci total. Doña María s'acosta a la

porta amb una espelma. «Sí, sí, passi. ¿Es usted el muchacho que quiere aprender a bailar?» Em pregunta mentre m'il·lumina la cara. Els dos fem un somriure. «Gracias. Sí, sóc qui vol aprendre a ballar El Güegüense», afirmo. «És fàcil, no li costarà gens. Vostè és jove». Diu Don Jesús, la veu arriba d'un racó de l'habitació on és assegut al llit. «Sí, vingui. Li donaré un llum. Va anar a fer uns beures. Aquest home està acabat», xiuxiueja Doña María. Don Jesús, qui en aquest moment intenta fer veure que és sobri, fa un esforç extra per mantenir la compostura. «Vingui a seure al meu costat. M'alegro que hagi vingut. Li explicaré una cosa...» Fa una pausa durant uns segons i continua.

Al principi era jove, i encara que no sé ni llegir ni escriure, la memòria no em falla mai. Vaig haver d'aprendre'm els versos, la meua esposa me'ls llegia i jo me'ls memoritzava. Mentre he interpretat el paper, he acabat aprenent-me els versos molt bé. Em toca el torn quan ens posem a ballar. Has d'anar molt amb compte quan t'arriba el torn, encara que hi hagi molt de soroll. Hi ha set personatges que intenten parlar. Els papers pesats són El Güegüense, el Governador, Don Forsico, Don Ambrosio, i l'Alguacil. També s'escolta música.

La família de Don Jesús continua amb les seves rutines quòtidianes mentre són atents a la representació. Ell s'aixeca i adopta una posició dramtitzada: les mans esteses i la barbeta recta. Comença a moure's amunt i avall, la veu pronuncia uns versos en la llengua materna. «Pues sí cana amigo capitán alguacil, somocague nistipanpa, Sres. Principales, sonas, mudanzas, velancicos, necana, y palperesia D. Forsico timaguas y verdad, tin hermosura, tin bellezas tumiles mo Cabildo Real...» Agafa una bossa de plàstic i en treu unes pàgines, que m'ensenya. «Això és l'única cosa que va quedar, les rates s'ho van menjar». Doña María intervé, «Tot ho tenim al cap. Abans hi havia dues representacions d'*El Güegüense* per festival. Hi havia concursos entre les representacions. Un cop la nostra família va guanyar per haver fet la milor. La meua mare era molt bona Madrina (padrina literalment). Va patrocinar la dansa durant molts anys. La manca de diners la va obligar a aturar. La música és molt cara. De 1.000 a 2.000 córdobas per festival. El meu marit (mira a Don Jesús) va intentar fer la representació fa uns anys però va ser impossible. La situació econòmica ens ha tret el Güegüense». Don Jesús s'aixeca del llit i camina cap a la porta.

Hi ha set cançons a l'obra. De fet n'hi ha catorze però només se'n toquen la meitat per a la representació del festival. Les has d'aprendre d'algú. Han anat passant. (Comença a ballar amb una música inexistent). Aquesta música es balla lentament. La música et porta lenatment, així, així. Hi ha cançons més ràpides (reprèn el tempo). Les cançons dels Machos (mules) són les més ràpides. Els personatges de l'interior del cercle són suaus, elegants amb el seu cos. Així de lent. No cal saltar, has de deixar que els malucs facin la seva feina, així, així. (Tothom a la sala comença a seguir-lo). Sí, així. Amb la mà dreta fent el chischill (repic). Així, lentament.

La llum de les espelmes comença a apagar-se, una per una, fins que només en queda una il·luminant tènue la dansa de Don Jesús. El cos que es mou desapareix en la foscor de l'habitació.

Una de les principals preocupacions que van sorgir durant la meua recerca a Diriamba va ser el fet que la gent del poble que feia alguna cosa en l'obra patia un sentiment de pèrdua aclaparador amb respecte a la desaparició o el declivi de la representació. Durant moltes generacions, l'obra ha estat, a part d'un camí perquè els sense veu practiquessin la religió, una font d'orgull familiar, respecte i solidaritat. A mesura que l'obra ha anat perdent el sentit de comunitat i s'ha sotmès cada cop més a les prioritats polítiques de l'elit local, la gent s'ha anat omplint de frustració. Don Jesús, el protagonista de l'obra, Doña María, la seva esposa i ajudant, i Don Cristóbal, el director de l'obra reflectien la frustració en la manera en què es relacionaven amb l'obra i el patrocinador. En aquestes circumstàncies d'inclusió i exclusió en l'estructura social d'una comunitat, el paper d'*El Güegüense* com a espai social i cultural esdevé encara més important per a la comprensió dels grups socials a Nicaragua.

4. Conclusió: narracions desestabilitzadores

La relació entre les estructures de poder, la cultura i les negociacions de la identitat (govern, mitjans, art, intel·lectuals) produeix un determinat camp cultural (les narracions i les seves conseqüències). Aquest camp cultural es manifesta com a intervencions en la producció i la circulació de «material cultural», arts, institucions i similars (Allor and Gagnon, 1996: 8). L'articulació d'un discurs públic, com és una obra de teatre o un parlament, se centra en molts elements que fan visible la relació entre allò estètic, allò polític i allò social (*ibid*). Quan hi ha una determinada visió de govern o visió elitista d'una identitat nacional articulada a través del camp cultural (per exemple l'obra d'*El Güegüense*), el propi camp cultural esdevé un espai per a la discussió d'aquests discursos imposats. Tanmateix, hi ha vegades que aquest espai no està disponible perquè la gent hi construeixi discussions alternatives.

En el nostre cas nicaragüenc, per exemple, la representació d'*El Güegüense* (preparacions, assajos i el període posterior) contradiu les narracions oficials que confereixen la imatge del perfecte tipus nicaragüenc a l'obra. La representació, inclús en la seva versió curta, tracta amb desafiament el poder caracteritzat a les narracions nacionalitzadores. Tracta del descontent amb les situacions de poder absurd. Aquest poder absurd encara és present avui a Nicaragua, en forma d'un govern injust i corrupte. La representació d'*El Güegüense* és l'expressió verbal i no-verbal del descontent articulats per part dels que treballen en la representació. L'obra és així un entorn ric per

a la discussió cultural, social i política de les classes més baixes i els grups marginats. Els intèrprets locals com Don Cristóbal, Don Jesús i Doña María ho manifesten a la controvertida autoria d'*El Güegüense* i en el coneixement i en el record idiosincràtic, religiós, personal, històric i experiencial que tenen de la representació.

La representació d'*El Güegüense* dins el context de les festes de San Sebastián té doncs, a part del paper de complir la funció religiosa per als participants, les seves pròpies narracions trencadores. Durant el festival de San Sebastián, els assajos i les interpretacions trenquen i exposen les contradiccions d'una narració d'ordre i poder, homogeneïtat i racionalitat. La representació simbolitza el qüestionament de la moralitat i l'ètica del govern (impostos del govern, imposició de la voluntat) a l'obra. Aquest trencament permet obrir un espai on les tensions ocultes i les contradiccions es fan aparents avui als actors i al públic. La representació treu a la llum les contradiccions perquè tothom les pugui veure cada any. A través dels discursos de la interpretació, els participants exposen col·lectiva i individualment discursos elitistes que tenen molt a veure amb la realitat quotidiana dels participants.

La relació entre les narracions elitistes i populars de l'obra d'*El Güegüense* en un context nicaragüenc polititzat i socialitzat (les elits contra les classes populars, la identitat local contra la identitat nacional) ha fet paleses les manifestacions diferents de les estructures de poder en situacions postcoloniales. L'obra, com un dels artefactes nicaragüencs, culturals, històrics i polítics més importants per a dos grups socials diferents nicaragüencs, segueix sent important inclús en l'absència. L'any de la meua recerca, el patrocinador, Dr Gallardo, va retirar l'obra del festival en l'últim moment. En l'absència d'aquest espai representatiu social i cultural (la interpretació d'*El Güegüense*), la gent intenta mantenir la relació amb aquesta part important de la seva vida recurrent a la història, la memòria i el dia a dia, mentre miren de comprendre el sentiment de pèrdua (Taylor, 2003).

Bibliografía

- ALLOR, Martin and GAGNON, Michelle, (1996), "Singular Universalities. Quebecois Articulations of the Culturel", *Public*, 14, pp. 6-23.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, (1969), *El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua: Gérmenes, Desarrollo, Significado, 1927-1932*, Imprenta Novedades, Managua.
- BAKHTIN, Mijail, (1986), *Speech Genres and Other late Essays*, Austin University Press, Austin, .
- BEEZLEY, Williams H.; MARTIN, Cheryl English and FRENCH, William E., (1994), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, SR Books, Wilmington.
- BRINTON, Daniel G., *The Gueguense: A Comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, (1969), AMS Press, New York, .
- CLIFFORD, James, (1986), "Introduction: Partial Truth" in CLIFFORD, James and MARCUS, George (ed), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 1-26.: University of California Press, Berkeley, pp. 1-26.
- COMAROFF, Jean, (1995), "Body of Power Spirit and Resistance" in *The Culture and History of a South African People*, pp. 194-263.
- CUADRA, Pablo Antonio, (1974) *El nicaragüense*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1969.
- DÁVILA BOLAÑOS, Alejandro, *El Güegüense o Macho-Ratón: Drama Épico Indígena*, Tipografía Géminis, Estelí.
- DESJARLAIS, Robert, (1992), *Body and Emotion: The Aesthetics of illness and Healing in the Nepal Himalayas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- FIELD, Les W., (1999), *The Grimace of Macho Raton: Artisans, identity and Nation in Late Twentieth Century Western Nicaragua*, Duke University Press.
- HERZFELD, Michael, (2001), *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*, Blackwell, Oxford.
- JACKSON, Michael, (1996), "Introduction. Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique" in JACKSON, Michael (ed.), *Things as They Are, New Directions in Phenomenological Anthropology*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, pp. 1-50.
- RABINOW, Paul, (1996), "Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity" in James Clifford and George Marcus (eds) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, pp 161-234.
- TAYLOR, Diana, (2003), *The Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham.
- VALLE CASTILLO, Julio, (1997), "El Güegüense: obra y personaje del barroco" in *El Nuevo Amanecer Cultural*, number 868, Managua.
- MANTICA, Carlos, (1994), *El habla nicaragüense*, Editorial Hispamer, Managua.