

RECONSTRUYENDO LA NACIÓN: NARRATIVAS ALTERADAS EN LA OBRA TEATRAL NICARAGÜENSE *EL GÜEGÜENSE*

Alberto Guevara

«Assistant Professor» | Fine Arts Cultural Studies
York University

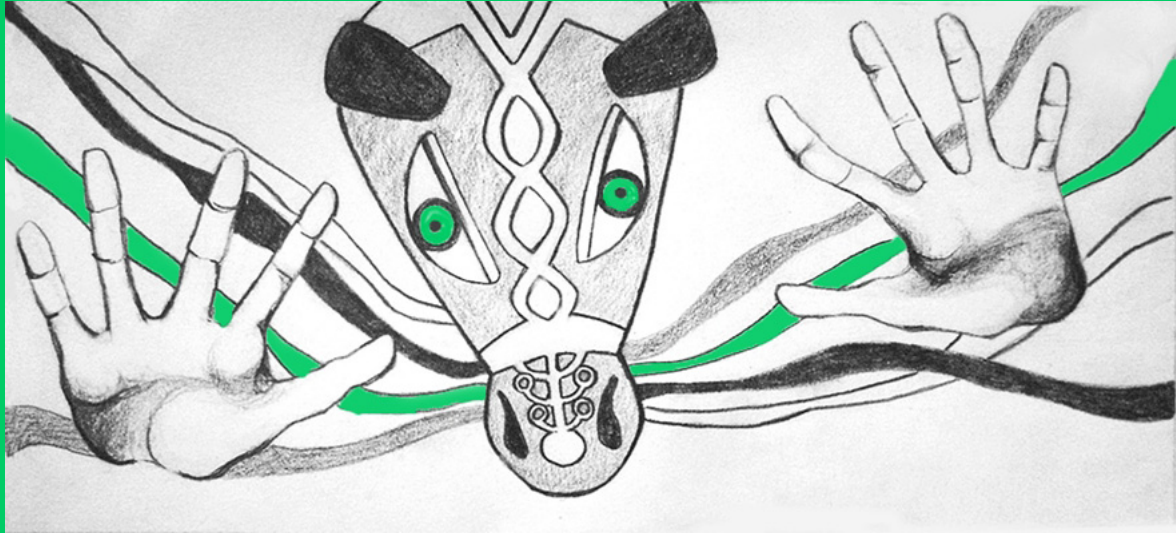
Cita recomendada || GUEVARA, Alberto (2010): "Reconstruyendo la nación: narrativas alteradas en la obra teatral nicaragüense *El Güegüense*" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 62-78 [Fecha de consulta: dd / mm / aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/alberto-guevara.html> >.

Ilustración || Elena Macías

Traducción || Yolanda Martín

Artículo || Recibido: 09/10/2009 | Apto Comité científico: 25/11/2009 | Publicado: 01/2010

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || La obra de teatro más antigua que se conoce en Nicaragua, *El Güegüense*, es una de las referencias culturales más reconocibles y representativas de este país. A través de su narrativa social y cultural, que se ubica tanto dentro como fuera de la representación teatral/dramática, la obra se ha convertido en un importante punto de encuentro para las negociaciones sobre la identidad nicaragüense. Algunos nicaragüenses ven la representación de la obra como un medio para evocar y comunicar sus memorias, sus conocimientos, su individualidad y su religiosidad a través de las funciones públicas. Este artículo analiza las prácticas locales contemporáneas de la obra, que toman forma en su representación anual llevada a cabo en la ciudad de Diriamba, y las compara con las interpretaciones de la élite intelectual y literaria nicaragüense realizadas sobre el texto teatral de *El Güegüense*. Hay que señalar que las experiencias encarnadas por los actores que interpretan la obra producen una ruptura con la narrativa nacionalista y homogeneizada de la identidad “Mestiza” nicaragüense.

Palabras clave || Obra teatral *El Güegüense* | Teatro y nacionalismo | Representación teatral | Identidad Mestiza | 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. Introducción

Durante siglos, cada año en el suroeste de Nicaragua, distintos grupos (no profesionales) representaban la obra de *El Güegüense* durante los festivales folclóricos, así como en otras celebraciones. Los discursos de la obra abordan el conflicto y las contradicciones entre los colonizadores (las autoridades españolas) y los colonizados (los mestizos-indígenas). Las arcas de la Corona están vacías y los gobernantes piden más a la población, que se encuentra sumida en la pobreza. El guión de la obra, que fue traducido al inglés por Daniel Brinton (1969) a finales de 1800, comienza con el gobernador español, *Tastuanes*, saludando al *Alguacil Mayor*. Ambos hablan sobre la insolvencia del Cabildo Real, de lo cual, según el Gobernador, tiene la culpa *El Güegüense*, un mercader ambulante mestizo que no paga los impuestos. *Tastuanes* ordena que nadie entre o salga de la provincia sin su permiso, y que le traigan a *El Güegüense* para que responda a varias acusaciones. Cuando el *Alguacil* va al encuentro de *El Güegüense*, este último tergiversa constantemente las palabras del aquél convirtiéndolas en insultos. Al final, *El Güegüense* termina embaucando al gobernador con el baile subido de tono del *Macho Ratón* y este último termina apreciando a *El Güegüense* por los buenos momentos de placer y goce que el baile le ha ofrecido.

La obra de *El Güegüense* se ha convertido en uno de los símbolos más reconocibles del país, así como en una de sus referencias culturales. A pesar de que durante el período colonial la obra fue entendida mayormente como una denuncia de la corrupción y el abuso de poder (Cuadra, 1969; Arellano, 1969; Dávila Bolaños, 1974; Field, 1999; Castillo, 1997), ésta terminó por alcanzar el estatus de símbolo nacional debido a la identidad mestiza-nicaragüense con la cual se asocia. *El Güegüense*, escrita en español y en náhuatl, es una obra de fusión. Además, está inmersa en dos culturas y dos clases sociales diferentes. La obra surge en un punto de encuentro entre dos o más visiones culturales dentro del contexto del colonialismo.

La visión dominante de la obra como el prototipo de la Nicaragua mestiza está relacionada con una ideología nacional de homogeneidad étnica. A principios del siglo XX, los elementos de mestizaje (tanto españoles como indígenas) de *El Güegüense* llamaron la atención de muchos intelectuales nicaragüenses quienes, movilizándose para conseguir mayor atracción política-nacional, vieron en ella símbolos culturales que podían tomar prestados para los discursos de unidad nacional (Field, 1999). Pablo Antonio Cuadra, un reconocido intelectual nicaragüense del siglo XX, por ejemplo, propone el carácter mestizo del hombre nicaragüense en relación con el personaje principal de *El Güegüense*. Este plantea que el hecho de ser nicaragüense es el resultado de un choque cultural, una fusión y una dualidad. A través de su trabajo, busca las herramientas para hablar de una cultura mestiza que ayudaría a crear y a alimentar la noción de una literatura nicaragüense (Cuadra, 1969: 9).

A mi parecer, una política de homogeneidad cultural en tales discursos de la obra excluye otras visiones, identidades y posiciones que, cada año en Diriamba, están, aparentemente, en interacción y negociación en las representaciones de la obra. La élite intelectual y sus discursos tienden a ignorar a los artistas que representan la obra, cuya participación activa construye y reconstruye muchos significados sobre la obra y sus representaciones. El objetivo de este artículo es, por lo tanto, re-construir una respuesta crítica desde la perspectiva de los artistas locales de la obra, cuyas interpretaciones personificadas contradicen este discurso nacionalista de homogeneidad.

En 2000-2001, tras una intensiva investigación preliminar sobre la obra de teatro, me uní a un grupo de *El Güegüense* en la ciudad de Diriamba, al oeste de Nicaragua. A través de la observación y colaboración, participé en las actividades de este grupo preparando, ensayando y representando la obra. Fui parte de las vidas de la gente de la ciudad, de los actores y organizadores de las fiestas de San Sebastián, en las que la obra juega un importante papel. En este artículo, presento esta negociación, que toma lugar en la puesta en escena de la obra. ¿Qué significa para las diferentes comunidades culturales y sociales de la actual Nicaragua participar en la preparación y representación de la obra? ¿Cuál es la importancia de subrayar las diferencias y contradicciones entre el texto teatral de *El Güegüense* (discursos de la obra por parte de la élite intelectual nicaragüense) y el texto de la representación (la representación de la obra llevada a cabo por los locales) en la interpretación de las relaciones sociales y la identidad nacional en Diriamba y en Nicaragua, en general?

El siguiente análisis de *El Güegüense* se organizará en tres pequeñas partes. En las secciones 1 y 2 se examinará el discurso de la élite dominante en torno al texto teatral. Aquí destacaré cómo los miembros de la élite local han mantenido este discurso en el contexto de la puesta en escena anual de *El Güegüense* realizada en la ciudad de Diriamba. Poniendo de relieve el papel de la obra en la construcción de la nación, gracias a los esfuerzos de los intelectuales de la élite nicaragüense (Field), destaco los conflictos sociales y culturales de la actual Nicaragua en relación con su creación cultural, no sólo a un nivel literario y simbólico, sino también al nivel de la representación de las experiencias personificadas como formas sociales de acción.

Con el fin de ilustrar más adelante la importancia de la obra para los artistas locales, en la sección 3 el artículo identificará o situará el proceso teatral como un importante entorno cultural y social donde algunos nicaragüenses evocan y comunican sus memorias, sus conocimientos, su individualidad y su religiosidad a través de actos públicos (Taylor). La representación de *El Güegüense* es, por lo tanto, un lugar (real e imaginario/creativo) donde algunos nicaragüenses aprenden y proponen una cultura (su historia, sus reservas políticas y sus vicisitudes sociales) a través de la participación con otros en construcciones contingentes y subjetivas de sus múltiples discursos. La gente participa en la producción y reproducción del conocimiento a

través de su representación (Taylor).

1. *El Güegüense* y la construcción nacional: una cuestión de identidad

En *The Grimace of Macho Raton* (1999), Les W. Field cuestiona una concepción post-Sandinista de identidad. Valiéndose de las obras y palabras de artesanos y artesanas, indígenas y mestizos, éste critica la ideología nacional de homogeneidad étnica. Field considera que las nuevas formas de movimientos sociales de Nicaragua son voces alternativas a las propuestas por la élite intelectual nicaragüense. Para el autor, las apropiaciones de la élite intelectual de la obra *El Güegüense* la convierten en una alegoría de la identidad nacional mestiza en la cual el mestizaje es producto de una mayoría nacional. Field desafía estas lecturas de *El Güegüense* por parte de la élite intelectual sin las propias narrativas de desarrollo de la obra, desde la perspectiva de otros sitios culturales: historias de artesanos y artesanas, ensayos de «intelectuales locales» y una reconstrucción etnográfica relatando las vidas de los artesanos. Field utiliza el texto de la obra como metáfora de la diversidad en las identidades cambiantes del oeste de Nicaragua.

El análisis de Field se fundamenta, entre otras cosas, en la obra de Aijaz Ahmad sobre la identidad que distingue «formas de nacionalismo retrógradas y progresistas en referencia a historias particulares...» (Field, 1999: 41). Para Field, el análisis de Ahmad ayuda a diferenciar el papel «desempeñado por la élite intelectual a la hora de distinguir y reforzar el conocimiento hegemónico entre las élites nicaragüenses» (41). Este conocimiento hegemónico concierne «clases, etnias e identidades nacionales desde las políticas culturales de la Nicaragua Sandinista (década de 1980) y cómo *El Güegüense* ha sido utilizado en ambos discursos antes, durante y desde del período revolucionario con el fin de construir y mantener un proyecto nacional» (Field, 1999: 41). Field distingue el lugar central de *El Güegüense* en estos discursos y se centra en autores nicaragüenses del siglo XX como Pablo Antonio Cuadra, Pérez Estrada, Jorge Eduardo Arellano, José Coronel Urtecho, que son los que mejor caracterizan «la forma en que la literatura y sus discursos, sobre *El Güegüense* en particular, construyen la cultura e identidad nacionales» (42), además de examinar las contra-narrativas.

Para entender cómo *El Güegüense* se mezcla con el discurso de identidad nacional, es preciso examinar el contexto en el cual aparecen estas lecturas de la obra por parte de la élite intelectual. Los autores de la élite que definían *El Güegüense* como obra nacional provenían principalmente de la élite social nicaragüense de León y Granada, capital liberal y conservadora del país. El proyecto político nacional (de ambos partidos) era el de diseñar una identidad nacional impulsada por un carácter mestizo homogeneizador y elemental. Dieron por sentado conjeturas concluyentes sobre el carácter de los pueblos indígenas de Nicaragua y su visión era que la identidad nicaragüense «era y había sido [...] inherentemente, y de forma abrumadora, mestiza» (Field,

1999: 44).

La concepción por parte de los intelectuales de la identidad indígena como estática y «siempre trágica y fatal» (Field, 1999: 44) negaba la posibilidad de dinamismo de los indígenas tras la llegada de los españoles. Los cambios de naturaleza sustancial significaban la muerte para las identidades culturales indígenas. Por otro lado, los intelectuales nicaragüenses atribuían el dinamismo cultural y tecnológico a la élite mestiza, cuya identidad veían como algo en proceso de formación, con dinamismo, que todavía adoptaba rasgos, generaba otros novedosos y únicos y se encontraba irreversiblemente vinculada a la aparición de una identidad nacional nicaragüense «verdadera» (44).

Cuadra, en su libro de reconocimiento nacional, *El nicaragüense* (1969), propone el carácter mestizo del hombre nicaragüense y asocia este carácter nacional con *El Güegüense*. Postula que ser nicaragüense es el resultado de un choque cultural, una fusión, una dualidad. En toda su obra busca recursos para hablar de una cultura mestiza que pueda ayudar a generar y alimentar la noción de una literatura propia de Nicaragua (Cuadra, 1969: 9). A través de varios pequeños ensayos explora los orígenes de la «dualidad nicaragüense», que vincula al encuentro entre indígenas y europeos. Asocia las características del personaje de *El Güegüense* (burlón, satírico y vagabundo) con un carácter estereotípico y prototípico nacional nicaragüense, esto es, el nicaragüense reducido a lo esencial: «He llegado a la conclusión de que esta obra está viva, no por irracionalidad o tradicionalismo, sino porque su protagonista representa un personaje que la gente de Nicaragua lleva en la sangre» (73). *El Güegüense* o *Macho Ratón*, según Cuadra, es el primer personaje producto de la imaginación nicaragüense. El autor defiende que la aparición de la obra marcó el surgimiento de un mestizaje «perfecto» en el país (74).

De acuerdo con Cuadra, el personaje de *El Güegüense* llega a la obra desde nuestro pasado indígena y desde la gente: «Es probablemente un personaje antiguo en el teatro indígena», explica, «llegó al nuevo teatro para ser bilingüe y cuando empezó a actuar, se hizo mestizo». Cuadra insiste en que es el primer personaje mestizo de la literatura nicaragüense. *El Güegüense* marcó la desaparición de los indígenas y la aparición de los mestizos en Nicaragua.

La posición de Cuadra fue defendida por Pérez Estrada, otro miembro del círculo de la Vanguardia, quien ensalza *El Güegüense* en lo que respecta a sus dotes literarias que confieren a la obra el símbolo del mundo estático y mestizo nicaragüense. Asimismo, exagera los atributos de un teatro con carácter nacional en el contexto de la literatura en lengua hispana. Pérez Estrada, por ejemplo, afirma que la existencia de la obra significó para los nicaragüenses que no «hay nada que envidiar a los mejores escritores castellanos» (Field, 1999: 56). Su afirmación, por tanto, supone que hay un carácter hispanizado concluyente y mestizo en la obra (56). Actualmente, esta visión aún es predominante en el país, porque el personaje de *El Güegüense* se

considera un símbolo nacional de Nicaragua. La imagen del *Macho Ratón* o *El Güegüense*, su máscara de madera y su figura bailando, adorna muchos despachos, tanto oficiales como no oficiales, y edificios públicos de Nicaragua y el personaje también es discutido en la literatura popular.

Los elementos históricos, sociales y culturales de la obra se han vuelto valiosos, no sólo por su asociación con desarrollos pre-colombinos o españoles, sino por ser referencias a un «carácter nacional». Como símbolo de «nicaragüidad», la obra *El Güegüense* y su protagonista marcaron el punto de partida hacia un nuevo destino «nacional» que sirviera de referencia para la historia, la política y la cultura de Nicaragua y las conversaciones diarias y las construcciones lingüísticas también están muy influenciadas por este símbolo nacional. Para el Doctor Gallardo (no es su nombre real), el patrocinador de la obra propuesto durante mi investigación, la obra «habla sobre nuestra nicaragüidad. Le dice al mundo quiénes somos como nicaragüenses».

Para mí, el Doctor Gallardo es la continuación de esa narrativa elitista, nacionalista y colonialista que confiere a la puesta en escena de *El Güegüense* una calidad homogénea y pasiva. Como ilustra el pasaje siguiente, obtenido de entrevistas e intervenciones durante los ensayos, el Doctor Gallardo sostiene una posición clara sobre el papel a desempeñar y sobre su propio papel en las festividades. Queda claro que su percepción sobre la política que subyace en la obra refleja actitudes elitistas, homogeneizantes y nacionalistas, de naturaleza exclusivista. De este modo, ejerce su poder de inclusión y exclusión mediante un discurso elitista que se refleja en la dirección real de la obra. Como abogado, escritor cultural y patrocinador de la obra, siempre está dispuesto a proclamarse (con pocas reservas o sin ellas) como salvador de la cultura nicaragüense. Con su lujosa casa como telón de fondo, el Doctor Gallardo señala que para él, evitar que *El Güegüense* caiga en el olvido ha sido una lucha porque «la gente común no aprecia *El Güegüense*». En lo que se refiere a imperativos culturales, afirma lo siguiente: «la gente común está distraída. Les invito a participar en la resurrección de su propia historia, de su propio pasado y, ¿qué hacen? Ignoran la invitación. Vienen borrachos. Cuestionan mis intenciones».

Es evidente que, para dichos intelectuales, la construcción de la identidad nacional nicaragüense fue, y todavía es, estimulada por la necesidad de auto-legitimación. Tras la conquista de la independencia de Nicaragua en 1836, la minoría culta nicaragüense necesitaba un personaje nacional. Para la élite nacional, el personaje de *El Güegüense* como símbolo cultural de mestizaje suponía la conservación de la política de la élite. *El Güegüense* representa una cultura nacional que legitima la autoridad colonial mientras intenta eliminar la identidad indígena¹.

NOTAS

1 | Carlos Manteca, un lingüista nicaragüense, también ha expresado una visión diferente del texto teatral *El Güegüense*. Para él, esta obra representa «un largo añadido a las transformaciones orales, textuales y aquellas basadas en la actuación, todo lo cual permanece dentro de los manuscritos más cercanos». (Mantica *apud* Field 1999: 59). Lo que es importante en el análisis de Manteca es que éste se toma tiempo para incluir diferentes puntos de vista encontrados en la lengua del texto teatral. Esta postura es muy similar a la de Fields, ya que se basa más en las narrativas del texto de *El Güegüense* que en su representación. En la literatura intelectual, existen varias contra-narrativas para este mundo mestizo perfectamente contempladas por el movimiento de vanguardia, pero ninguna ha tenido tanto apoyo popular como el mencionado anteriormente. El notable folclorista Dr. Dávila Bolaños sostenía la visión de que *El Güegüense* trataba sobre la lucha indígena. Éste alegaba que podría haber sido un indio indignado el que había escrito la obra (1974). Dada la actual popularidad de *El Güegüense* como indicador de la identidad nacional entre la élite, muchos rechazan la contra-narrativa como propaganda de izquierda.

2. Más allá de una alegoría del descontento: pérdida cultural y memoria social

El trabajo de Field, discutido en el punto anterior, contribuye necesariamente y de manera importante al estudio del nacionalismo nicaragüense y a las cuestiones a las que los indígenas se enfrentan por esta razón. Sin embargo, desde la perspectiva de este artículo, su análisis de la obra se queda en el exterior. En otras palabras, las cuestiones que este autor presenta para nacionalizar y homogeneizar los discursos del texto teatral de *El Güegüense* se sitúan fuera de las obras narrativas de la representación de la obra. La fuerza de la obra está, por lo tanto, limitada a una alegoría del descontento cuando la alternativa a los discursos nacionales se busca fuera de la obra.

Mi propuesta respecto a esto, por lo tanto, es la de reivindicar el teatro de *El Güegüense* como el principal sitio social para la negociación sobre la identidad en el oeste de Nicaragua. La obra está habitada por la homogeneización de los discursos sobre la identidad de la élite intelectual y su contestación. Los discursos de la obra legitiman el proyecto nacional de la homogeneización cultural; sin embargo, estos discursos no existen sin ser cuestionados en las variadas formas retóricas extraídas del contexto de la representación, del proceso de puesta en escena y de la evocación de la obra². Para reconocer una dimensión alternativa a las interpretaciones actuales de *El Güegüense*, yo considero el papel mismo de la representación de la obra. En este sentido, *El Güegüense* se convierte en más que una herramienta para el proyecto homogeneizante de la élite nicaragüense: la obra representa la interpretación escatológica de distinción y oposición, de conformidad y también de desafío. Considero su representación como el lugar social donde algunos ciudadanos nicaragüenses normales evocan los *cuerpos del poder* (Comaroff, 1995), creando solidaridad mutua, transmitiendo la memoria social y cultural, dando a conocer la historia, creando relaciones personales con su ídolo religioso, San Sebastián, y negociando, al fin y al cabo, sus identidades. Como apunta Doña María, una lugareña entusiasta de *El Güegüense*: «No necesitamos leer nada en los libros acerca de *El Güegüense*. Todo está en nuestra cabeza». Su sentimiento de identidad en relación a la nación está vinculado a la memoria y al conocimiento de la obra. Esta es la ironía retórica y teatral de *El Güegüense*, que deja fuera de su propia experiencia de juego la representación de la obra. Este significado de la obra está en desacuerdo con las ideas de la élite sobre *El Güegüense*, discutidas anteriormente, cuando enfatizan una interpretación menos vertical de ser nicaragüense a través de la representación de la obra.

Los personajes enmascarados de *El Güegüense* usan la expresión verbal, pero también transmiten su mensaje subversivo a través de la danza, la música, los gestos y las posturas. Las máscaras son esenciales en la puesta en escena de la historia y la mayoría de los personajes lleva una. En la representación popular de la obra en Diriamba se emplean el absurdo, las risas y el ridículo para mostrar al público lo ilógico de las estructuras de poder. Los gestos del Güegüense, que indican

NOTAS

2 | Muchos nicaragüenses recuerdan la historia de *El Güegüense* hoy en día. Por ejemplo, durante unas elecciones nacionales y municipales pasadas, los medios hablaron sobre la decepción pública de los políticos y sus partidos. Algunos ciudadanos manifestaron públicamente su intención de votar a determinados partidos políticos o candidatos y, cuando llegó el momento, emitieron su voto a otros partidos políticos u otros candidatos. Esto fue lo que pasó en 1990 durante la derrota electoral de los Sandinistas. Este fenómeno fue conocido en Nicaragua como el *efecto de El Güegüense*, haciendo referencia a la naturaleza mentirosa y embaucadora de su personaje.

que no puede escuchar las órdenes de las autoridades, hacen reír a la gente, pero quizás también les hace pensar en su propia rebeldía: «Pues hábleme recio que, como soy viejo y sordo, no oigo lo que me dicen...». (Línea 80 en Brinton, 1968: 23). No es sorprendente que este elemento de declarada intención se mantenga en la actuación, durante las fiestas, cuando el diálogo es reducido a unas pocas líneas. Por lo tanto, la puesta en escena de la obra en el festival se manifiesta como el lugar donde los gobernantes y los gobernados negocian una especie de «emancipación» donde «el comportamiento, los gestos y el discurso de una persona han sido liberados de la autoridad de todas las posiciones jerárquicas...» (Bakhtin: 123).

Los artistas que representan *El Güegüense* provienen, mayormente, de la clase trabajadora de Diriamba (obreros, comerciantes y pequeños artesanos). La implicación en la puesta en escena de la obra puede tener diferentes motivaciones para los participantes, dado que las edades varían (de 7 a 70 años). Para algunos, la puesta en escena anual de *El Güegüense* es una oportunidad para poner en práctica su experiencia en cultura tradicional. Una de mis fuentes claves, Don Cristóbal, fue un modelo ejemplar de la generación anterior, ya que era incapaz de leer o escribir, pero poseía extraordinarios conocimientos sobre *El Güegüense*. No sólo podía describir varias de sus puestas en escena en décadas anteriores, sino que también podía recitar de manera impecable muchas partes de la obra. Para otros como Don Jesús, hombre anciano y uno de los principales actores de la obra, participar en la puesta en escena de *El Güegüense* es uno de los eventos más importantes del año, tal y como él mismo apunta:

El Güegüense es un gran suceso (gesticula con sus manos temblorosas). Mi deseo de ayudar en la celebración de San Sebastián y de representar la obra de *El Güegüense* está siempre ahí (tocando su pecho). No con dinero, claro. Soy muy pobre. Hago esto por amor y por respeto a San Sebastián. Es como cuando uno es un niño y es parte de un juego y se siente parte de algo grande.

Se vea la obra como un espacio social/cultural para la educación, la transmisión de valores o como una vía religiosa, los actores que representan *El Güegüense* que encontré, incluido su público, construyen significados y valores en torno a su actuación y participación en la puesta en escena anual.

Hace cincuenta años o más, los miembros más pobres y analfabetos de la comunidad estaban orgullosos de patrocinar o representar *El Güegüense*. Cuando llegué a Diriamba en el otoño de 2000, los actores de *El Güegüense* tenían un sentimiento de pérdida. Sentían que estaban perdiendo el control sobre su valioso espacio cultural/social (la preparación, la dirección y la puesta en escena de la obra) debido a su precaria situación económica, tal como Don Cristóbal, el anciano erudito, explicaba:

Hoy en día las cosas han cambiado. En el pasado, la mayoría de los *Mayordomos* (los patrocinadores de las fiestas) y *Padrinos* (los patrocinadores de las fiestas) colaboraban, como tenía que ser. Quiero decir, que prestaban ayuda para el desarrollo de la obra; cosas como comida: nacatamalitos, platanitos, rosquillitas (comida local). Todo el mundo estaba bien alimentado y feliz. El *Mayordomo* y el *Padrino* no podían aceptar dinero de los bailarines porque, tanto los patrocinadores como los bailarines, le habían hecho una promesa al santo. Los bailarines tenían que encargarse de conseguir sus propios trajes y adornos y los patrocinadores tenían que pagar a los músicos. Eso se entendía. Cada uno de nosotros tiene sus razones personales para participar; cada persona tiene una relación diferente con la obra.

Esta intervención de Don Cristóbal es más que un viaje nostálgico hacia un pasado cultural y social esencial. Para Don Cristóbal la obra de *El Güegüense*, como espacio popular para toda una comunidad, ha muerto. Lógicamente, esta noción se ha convertido en un hecho inquietante. Se da cuenta de que las políticas que están detrás de la apropiación de este importante aspecto de su vida obedecen a una estructura de poder mayor. Don Cristóbal ha construido su personalidad en relación a la obra en las fiestas de San Sebastián; sin embargo, los tiempos están cambiando e, incluso, las expresiones populares como *El Güegüense*, han sido modificadas de forma considerable. La conciencia de este participante sobre el hecho de que sólo la élite política y económica del pueblo pueden llevar a cabo la puesta en escena de la representación anual es una realidad que va más allá de la escenificación de la obra misma. Las políticas que están detrás de la organización de todos los aspectos de la *fiesta* están relacionadas con las políticas de funcionamiento de la ciudad. Durante mi investigación, mucha gente perteneciente a la élite, como el patrocinador de la obra, ganó notoriedad financiando las fiestas (como el *Mayordomo* de las *fiestas*). Estos ciudadanos notables podrán, o no, postularse para un cargo político en el futuro.

Las coyunturas sociales, culturales y económicas del suroeste de Nicaragua han sido ignoradas en las élites pasadas y actuales, así como en las interpretaciones académicas de *El Güegüense*. Creo que es importante, dentro del estudio de la cultura nicaragüense y de la identidad social, identificar el proceso teatral de *El Güegüense* en su relación con los artistas locales como un importante panorama cultural/social para la identidad nicaragüense.

Muchos de los principales implicados en la puesta en escena de la obra, durante mi investigación, han estado involucrados en *El Güegüense* durante años. El Doctor Gallardo, Don Cristóbal, Don Jesús y Doña María representan las contradicciones culturales y sociales manifestadas en la puesta en escena de la obra. Todos los participantes poseen diferentes razones y puntos de vista relacionados con lo que representa el espacio cultural de *El Güegüense*. Por ejemplo, la visión del Doctor Gallardo sobre su papel en la producción se basa en la suposición de que la importancia de la obra descansa sobre su mérito como símbolo

cultural de la «nicaragüidad». Haciendo eco de las políticas de élite originadas en las aspiraciones nacionalistas de ésta, el Doctor Gallardo intenta construir un proyecto local que se fundamenta en las políticas nacionales de clase, hibridez y mestizaje. Él cree que «la gente común no aprecia *El Güegüense*». De acuerdo con él, esto es así ya que «en lo que se refiere a imperativos culturales, ellos (la gente común) son distraídos».

Por otra parte, los artistas locales de la obra (Don Jesús, Don Cristóbal) y Doña María (una ayudante), construyen una identidad cultural, social y personal a través de la obra manifestada en una personificación física de la memoria nicaragüense (memoria subjetiva y colectiva), que convierte la obra y sus interacciones comunicativas en una reserva del conocimiento local importante. Estas prácticas de representación se extraen de un «repertorio de tradiciones marginales» (Taylor, 2003: 208). Don Jesús se mostró elocuente respecto al significado de la escenificación de la obra mientras la representa para su familia y para mí mismo. La alegría que proyectaba en el baile era contagiosa.

Esta música se baila despacio. La música te lleva despacio. Así, así. Algunas canciones son más rápidas (acelera el ritmo). Las canciones de los *Machos* (mulas) son las más rápidas. Los personajes del interior del círculo están serenos, son elegantes con sus cuerpos. Así, despacio. No necesitas saltar; deja que las caderas hagan su trabajo. Así, así. (Todos los de la habitación empiezan a seguirle). Sí, así. Con tu mano derecha tocando el *chischil* (sonaja). Así, despacio.

El conocimiento activo y personificado de los participantes locales como Don Jesús, Don Cristóbal y Doña María resisten al conocimiento pasivo, homogeneizado y escrito de la élite nacional (Doctor Gallardo): su conocimiento está en movimiento, sin límites, abierto al diálogo y activo. A través de sus actos personificados, los participantes hacen que los nuevos argumentos políticos transmitan la memoria y forjen nuevas identidades culturales y sociales.

3. Produciendo y reproduciendo el conocimiento a través de su puesta en práctica

Diane Taylor, en su última obra, se pregunta: «¿Cómo se transmite la memoria y la identidad cultural a través de la actuación?» y «¿Una perspectiva hemisférica ampliaría los escenarios y paradigmas limitantes impulsados por siglos de colonialismo?» (Taylor 2003: xvi). A través del examen de varias actuaciones como el activismo y el trabajo teatral en Sudamérica, una personalidad de la TV latina en los EE.UU. y otras actuaciones de Norteamérica, Taylor ejemplifica cómo la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento a través de su puesta en práctica.

En el mundo de la actuación, construido cultural y socialmente, el pasado, el presente y el futuro, así como lo «real» y lo imaginario

se convierten en referentes comunes para los actores, así como para el público. Taylor aborda la relación entre las actuaciones y el contexto más amplio que las abarca desde la aceptación de que las actuaciones como acciones (que representan lo que está cambiando constantemente) son por definición efímeras y fugaces. El proceso de entendimiento es, por lo tanto, un ciclo continuo que, de forma intersubjetiva, existe entre el todo (global) y la parte (local), y que nunca será completado. En resumen, la actuación puede ser la forma que más se acerca a las condiciones bajo las cuales podríamos entender nuestra propia experiencia y, por extensión, una experiencia colectiva. Para Taylor, *El indio amazónico*, uno de los actores que analiza, construye una identidad cultural sobre una encarnación física de la memoria de América (una memoria colectiva y subjetiva) a través de sus sesiones de curación como actuaciones. Estas actuaciones se convierten en profundizaciones o comentarios sobre una historia pasada (entendidas desde un posicionamiento social/cultural particular) y sus contextos. Así pues, estas actuaciones representan también un diálogo entre las experiencias personales y colectivas y los contextos globales (colonialismo, imperialismo, luchas de clase, etc.). La representación de la actuación pasa de ser una re-negociación de un conocimiento transmitido a convertirse en un presente alternativo idealizado. Esta interacción física a través de la actuación se vuelve posible gracias al encuentro entre los agentes sociales y la historia.

Un aspecto importante en el análisis de Taylor sobre la actuación, y que yo considero muy útil para mi propio examen de *El Güegüense* en Nicaragua, es la familiaridad con que aborda los amplios temas latinoamericanos. Para Taylor, la actuación es más que un objeto de estudio: funciona como un episteme, una forma de conocimiento. Por lo que la actuación es «aquello que desaparece, o lo que permanece, transmitido a través de un sistema de conocimiento no-archivístico...» (2003: xvii). El archivo no está necesariamente en oposición al repertorio o a un estándar de historia neutral, es más bien un método de transmitir historias selectivas, colonialismo, racismo, ideologías occidentales. La pregunta es «¿De quiénes son las historias?». Para Taylor, no sólo las actuaciones trazan sus contextos de aparición (colonialismo, neo-colonialismo, imperialismo, racismo y marginalidad), sino que estos actos personificados también crean nuevos argumentos políticos, transmiten la memoria y forjan nuevas identidades culturales. Los conocimientos personificados de la actuación local resisten al conocimiento escrito del archivo.

Dentro de este contexto de actuación, considero que al analizar la situación retórica y localizada del guión de la obra de *El Güegüense* (discurso de la élite), frente al contexto de las representaciones contemporáneas de la obra, es necesario entender la identidad nicaragüense y sus negociaciones. El conocimiento implicado de la obra arroja cierta luz sobre las diferentes formas de ser un ciudadano nicaragüense. Hablando desde un plano etnográfico, los artistas y otras fuentes que conocí en Diriamba tenían grandes contribuciones que hacer respecto a este debate. Estas personas tienen una relación particular

con la obra, a la cual contextualizan dentro de San Sebastián. Las negociaciones que surgen en este contexto no son sólo sobre aquellas opiniones que se articulan durante la preparación y la representación de la obra, sino también sobre la apropiación social/cultural. ¿Quién se merece la pertenencia de la obra? Como Don Cristóbal apunta: «Cuando era patrocinador de la obra, yo alojaba a todos. Yo no era rico, así que era algo modesto, lógicamente, pero era una verdadera experiencia común. Incluso hoy en día, la gente me dice que fui justo. Yo me encargué de darles el sustento a todos y nadie se quejó».

Como experiencias retóricas y personificadas de *El Güegüense*, estas actuaciones son intervenciones sociales. Como prácticas de representación, ya sean obtenidas de un antiguo repertorio o de tradiciones marginales, las representaciones de *El Güegüense* «permiten una respuesta inmediata a los problemas políticos actuales» (208). Estos actos son considerados efímeros, que desaparecen cuando suceden: bailes, gestos, canciones, etc. Estas actuaciones activas «construyen la memoria activa» para escenificar objetos, actitudes y temas que articulan las posiciones políticas, individuales, colectivas e históricas. Incluso, aunque estas actuaciones puedan ser construidas como dispositivos retóricos, su importancia radica en la posibilidad de convertir lo invisible en visible; por ejemplo, las relaciones sociales de desigualdad, el neocolonialismo, la injusticia, etc.

Como observadores de lo cultural y lo social, recurrimos al episteme local para criticar las ideologías y paradigmas occidentales, pero pocas veces mostramos, en el momento, los mecanismos abstractos y pesados de cómo estos se transforman y/o subvierten. Por lo tanto, siento la necesidad de cambiar la aparentemente limitadora particularidad de los actos personificados por el rol de estos en la creación de relaciones de poder global y viceversa. En la siguiente intervención de uno de los artistas locales que representan la obra de *El Güegüense*, podemos apreciar las negociaciones de identidad en torno a la escenificación de la obra. El significado de la importancia de la obra fue expresado de forma muy enérgica por dos de mis fuentes principales, Don Jesús y su mujer, Doña María, en varios de mis encuentros y conversaciones.

Doña María se dirige rápidamente a Don Jesús y le dice nerviosa: «Levántate Jesús, levántate. ¿Para esto fuiste a emborracharte otra vez? Rápido, levántate, que ya viene. Está afuera». La respuesta de Don Jesús es apagada: «¿Qué?» «Pero hombre, que el chico está llegando. ¿Quieres que te vea en ese estado?» le dice Doña María. «Está bien, está bien, me encuentro bien (Da un traspies dirigiéndose a la mesa). «Uy, ¿dónde está?» (Todos los que están a la mesa le miran con desdén. Una mezcla de olor a pólvora y alcohol invade el aire). «Está bien, ya estoy en pie, ¿dónde está?», responde. Entro en el pequeño lugar y pregunto si es la casa de Don Jesús, el hombre que baila *El Güegüense*. La habitación es muy oscura y sólo se escuchan voces. «¡Hola! ¿Es ésta la casa de Don Jesús, el hombre que baila *El Güegüense*?», digo. Silencio total. Doña María se acerca a la puerta con una vela: «Sí, sí, entre. ¿Es usted el muchacho que quiere aprender

a bailar?», dice mientras ilumina mi cara. Ambos sonreímos. «Gracias. Sí, soy el que quiere aprender a bailar *El Güegüense*», digo. «Es fácil. No tardarás nada. Eres joven». La voz de Don Jesús llega desde una punta de la habitación donde está sentado en la cama: «Sí, ven aquí. Voy a traer algo para alumbrar». «Fue a tomarse unas copas y está hecho una ruina», me susurra Doña María. Don Jesús, que en ese momento está intentando parecer sobrio, hace un sobreesfuerzo para mantener la compostura: «Ven y siéntate a mi lado. Estoy contento de que hayas venido a visitarme. Te voy a contar...» Se para un momento y continúa.

Al principio yo era joven e incluso, aunque no sepa leer ni escribir, mi memoria nunca me falla. Tuve que aprenderme el guión. Mi mujer me lo leía y yo lo memorizaba. Al representar mi parte, he ido tomando consciencia de mi texto poco a poco. Tengo mi turno cuando comenzamos a bailar. Tienes que estar muy atento cuando tienes tu turno, aunque haya mucho ruido. Hay siete personajes que intentan hablar. Los papeles principales son El Güegüense, el Gobernador, Don Forsico, Don Ambrosio y el Alguacil. También se escucha música.

La familia de Don Jesús continúa con sus rutinas diarias mientras presta atención a su actuación. Se levanta y adopta una posición dramática. Con las manos extendidas y la barbilla recta, empieza a moverse de arriba abajo y suelta algunas frases en una lengua nativa. «Pues sí, cana amigo capitán alguacil, somocague nistipanpa, señores principales, sones, mudanzas, velancicos, necana y palperesia D. Forsico timaguas y verdad, tin hermosura, tin bellezas tumiles mo Cabildo Real...» Coge una bolsa de plástico y saca algunas páginas sueltas que me enseña: «Esto es lo único que queda. Las ratas se lo comieron». Doña María interviene: «Todo está en nuestra cabeza. Antes, solía haber dos representaciones de *El Güegüense* por festival. Había competiciones entre las representaciones. Una vez nuestra familia ganó por ser la mejor. Mi madre era muy Buena *Madrina*; patrocinó el baile durante años. La falta de dinero hizo que tuviera que parar. La música es muy cara. De 1000 a 2000 córdobas por festival. Mi marido (mira a Don Jesús) intentó hacerse cargo hace algunos años, pero fue imposible. La situación económica nos ha quitado *El Güegüense*». Don Jesús se levanta de la cama y camina hacia la puerta.

Hay siete canciones en la obra. En realidad hay catorce, pero sólo tocan la mitad para la representación en el festival. Tienes que aprenderlas de alguien, son transmitidas. (Don Jesús empieza a bailar una música no existente). Bailas esta música despacio. La música te lleva despacio, así, así. Algunas canciones son más rápidas (acelera el ritmo). Las canciones de los *Machos* (mulas) son más rápidas. Los personajes del interior del círculo son serenos, elegantes con sus cuerpos. Así, despacio. No necesitas saltar, deja que las caderas hagan su trabajo, así, así. (Todos los de la habitación empiezan a seguirle). Sí, así. Con tu mano derecha tocando el chischil (sonaja). Así, despacio.

Las velas comienzan a apagarse una a una hasta que sólo queda una

que ilumina débilmente a Don Jesús bailando. Su cuerpo moviéndose desaparece en la oscuridad de la habitación.

Una de las principales cuestiones que observé durante mi investigación en Diriamba fue el hecho de que los lugareños implicados en la obra tenían un abrumador sentimiento de pérdida respecto a la desaparición o al declive de la representación. Durante muchas generaciones la obra ha sido, además de un medio gracias al cual la gente cumplía sus promesas religiosas, una fuente de orgullo familiar, de respeto y solidaridad. En el momento en que la obra pasa de ser cada vez menos un asunto de la comunidad, y cada vez más un asunto sujeto a prioridades políticas de la élite local, surge la frustración en la gente. Don Jesús, el principal actor de la obra, Doña María, su mujer y ayudante, y Don Cristóbal, el director de la puesta en escena, reflejan esa frustración en la forma en que interactuaron con la obra y su patrocinador. Bajo estas circunstancias de inclusión y exclusión en el entramado social de una comunidad, el papel que representa *El Güegüense* como un espacio cultural y social se vuelve aún más importante para la comprensión de los grupos sociales de Nicaragua.

4. Conclusión: narrativas alteradas

La relación entre las estructuras de poder, la cultura y las negociaciones sobre la identidad (el gobierno, los medios, el arte, los intelectuales) produce un ámbito cultural determinado (los discursos y sus consecuencias). Este ámbito cultural se manifiesta en intervenciones en la producción y circulación de «material cultural», arte, instituciones y similares (Allor & Gagnon, 1996: 8). La articulación de un discurso público, como una obra o un sermón, está centrada en muchos elementos que han hecho visibles la relación entre lo estético, lo político y lo social (*ibid*). Cuando una determinada visión de la élite o del gobierno de una identidad nacional está articulada a través del área cultural (por ejemplo, la obra de *El Güegüense*), el área cultural en sí misma se convierte en un lugar para la lucha de aquellos discursos impuestos. Sin embargo, a veces dicho sitio puede no estar disponible para que la gente construya estas luchas alternativas.

En el caso nicaragüense, por ejemplo, la representación de *El Güegüense* (preparaciones, ensayos y períodos posteriores) contradice los discursos oficiales que confieren a la obra la imagen del estereotipo nicaragüense perfecto. La representación trata, incluso en su versión más corta, del desafío al poder caracterizado en los discursos nacionalistas, es decir, del descontento respecto a la situación del poder absurdo, el cual todavía está presente hoy en día en Nicaragua bajo la forma de un gobierno injusto y corrupto. La representación de *El Güegüense* es la expresión verbal y no verbal de este descontento articulado por las personas implicadas en la representación. La obra es, por lo tanto, un entorno rico para la lucha política, social y cultural de las clases bajas y los grupos marginados. Los artistas locales como Don Cristóbal, Don Jesús y Doña María manifiestan este hecho en la

disputada autoría de *El Güegüense* y en su conocimiento y memoria experienciales, históricos, personales, religiosos e idiosincrásicos de la representación.

La representación de *El Güegüense* en el contexto de las festividades de San Sebastián posee, además de la función de llevar a cabo votos religiosos de los participantes, sus propios discursos alterados. Durante el Festival de San Sebastián, los ensayos y las actuaciones alteran y expresan las contradicciones de un discurso de orden y poder, homogeneidad y racionalidad. La actuación cuestiona la moralidad y la ética del gobierno (impuestos del gobierno, imposición de la voluntad) en la obra. Esta alteración permite crear una apertura hacia un espacio donde las tensiones y contradicciones escondidas estén hoy en día claras para los actores y su público. La actuación expulsa hacia el exterior estas contradicciones para que, cada año, la gente lo vea. A través de los discursos de la actuación, los participantes exponen colectiva e individualmente los discursos de la élite que tienen mucho que ver con la realidad diaria de los participantes.

La relación entre la élite y los discursos populares de la obra de *El Güegüense*, en un contexto nicaragüense socializado y politizado (las élites frente a las clases populares, la identidad local frente a la identidad nacional), ha mostrado diferentes manifestaciones de las estructuras de poder en situaciones post-coloniales. Como uno de los aparatos políticos, históricos y culturales más importantes de Nicaragua para dos grupos sociales diferentes, la obra sigue siendo relevante incluso en su ausencia. Durante el año de mi investigación, la obra fue retirada del Festival de San Sebastián por el patrocinador, el Doctor Gallardo, en el último minuto. A falta de este lugar social y cultural de actuación (la representación de *El Güegüense*), la gente intentó mantener su relación con esta importante parte de sus vidas recurriendo a la historia, la memoria y el intento diario de entender su sentimiento de pérdida (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, Cherryl 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 Güegüense: 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.