



Mestizaje e hibridismo de *El Güegiense*,
mascarada teatral en náhuat y español de
Nicaragua
(entre el *relato de trickster*, la épica, el
carnaval y el cuento)

José Manuel Pedrosa

Universidad de Alcalá

RESUMEN: *El Güegüense* es una compleja e interesantísima obra de teatro popular que desde hace siglos se representa en diversos pueblos de Nicaragua. Su protagonista es un burlador o *trickster* que critica y parodia, con su lenguaje, con sus gestos, con sus acciones, todo el orden social. En él se combina la tradición nautl y la hispánica.
PALABRAS CLAVE: *El Güegüense*. Teatro popular. Nicaragua. *Trickster*. Parodia. Comedia. Épica. Nautl.

ABSTRACT: *El Güegüense* is a very complex and interesting play of popular theater, that is still performed in villages of Nicaragua. Its main character is a *trickster* who criticize and make parody of social order, with language, gestures and actions. The play combines Nautl and Hispanic Traditions.

KEY WORDS: *El Güegüense*. Popular Theater. Nicaragua. *Trickster*. Parody. Comedy. Epics. Nautl.

Antes de comenzar, conviene saber que el auto teatral y festivo de *El güegüense*, tan viejo pero tan vivo hasta hoy en tierras nicaragüenses, es el protagonista de numerosas páginas *web* que pueden localizarse en cualquier buscador de Internet. En ellas se encontrarán su texto completo, innumerables fotografías y documentos acerca de sus representaciones, e informaciones adicionales de todo tipo, muchas de las cuales tienen el mérito de ser ofrecidas por personas que viven la fiesta desde dentro, y que llevan muchos años involucradas en sus representaciones, en su reivindicación y en su divulgación.

Entre tales páginas, que pueden suponer un complemento imprescindible para entender lo que se dice en este artículo, pueden citarse las siguientes (hay, en realidad, muchas más):

—<http://www.manfut.org/monumentos/gueguense.html>

—<http://www.manfut.org/artesanos-carazo-gueguense.html>

—<http://www.dariana.com/Panorama/PTeorico/Gueguense.html>

—<http://www.diriamba.info/>

—<http://www.elnuevodiario.com.ni/2005/11/26/nacionales/6634>

—<http://www.yoyita.com/gueguense.htm>

—http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/281ac_uk.htm

—<http://www.grupoese.com.ni/2000/bcultural/ed134/gue134.htm>

El Güegüense y el teatro y la literatura hispánicos de la Conquista

El llamado *Güegüense*, o *Güegüence* o *Cuecucence* es una de las joyas culturales de más brillo y mayor originalidad no sólo de Nicaragua, sino de toda la tradición de Hispanoamérica y del mundo [1]. No en vano, en noviembre de 2005, fue declarado formalmente Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

Se trata de un espectáculo parateatral que combina diálogo, pantomima, danza y música de un modo bastante desusado. Y no porque no abunden en América espectáculos que sumen todos esos ingredientes, sino porque el modo en que se entremezclan en este fascinante auto parateatral nicaragüense no tiene apenas paralelos en ésta ni en otras tradiciones. Es cierto que existen, en toda la América hispana, numerosas expresiones y ecos de autos teatrales que combinan lo dramático con lo musical y lo bailado. Sobre todo, piezas relacionadas con la conquista de los españoles y con la resistencia de los indígenas. Piezas que parecen haber sido construidas bajo el patrón de lo que en España se llaman *representaciones de moros y cristianos*, en las que el conflicto entre el moro y el cristiano se ve desplazado hacia la órbita de la lucha entre el indio y el español, manteniendo siempre un carácter híbrido en cuanto a la combinación de elementos teatrales y parateatrales. Existen, al respecto, estudios clásicos que van desde el de Clemente Hernando Balmori sobre *La conquista de España y el teatro indígena americano* [2] hasta *Moors and Christians festivals of Reconquest in Mexico and Spain* de Max Harris [3], pasando por *La danza de moros y cristianos* de Arturo Warman [4] o por los tres volúmenes monumentales coordinados por Carlo Benfiglioli sobre *Las danzas de la Conquista* [5]. Incluso una voluminosa tesis doctoral de Demetrio Brisset sobre *Representaciones rituales hispánicas de conquista* [6], y algunos artículos esenciales del mismo autor dedicados a estudiar comparativamente los autos españoles y americanos [7] dan fe de la importancia de este tipo de representaciones en Hispanoamérica y de sus raíces o influencias españolas.

Por otro lado, la cuestión acerca de las influencias hispánicas en la narrativa náhuat, que fueron intensísimas en los primeros siglos de la conquista, ya que los religiosos españoles se empeñaron en trasplantar todo un cúmulo de relatos (sobre todo piadosos y edificantes) de origen hispánico a la tradición indígena, ha sido también estudiada en un libro muy reciente e importante de Danièle Dehouve, cuyas páginas y bibliografía desglosan con mucho detalle los hitos principales y los desarrollos secundarios de esa influencia. [8]

El Güegüense, un relato de trickster o "burlador"

El *Güegüense*, o *Güegüence* o *Cuecucence* que sigue aún vivo en Nicaragua tiene muchos puntos de contacto formales con el tipo de representaciones teatrales y parateatrales tan arraigadas en todo el mundo hispánico, pero no tantas desde el punto de vista del contenido o de la ideología. Básicamente, porque el *Güegüense* no escenifica un conflicto entre una comunidad y otra, es decir, entre indios y españoles, sino entre unos personajes y otros, pertenecientes unos a una casta dominante y otros a una casta dominada, pero acogidos todos dentro de una misma comunidad étnico-social, que, por expresarse en náhuat (aunque con mezcla de castellano), parece de identidad netamente india.

Voy a reproducir a continuación una "sinopsis" de *El Güegüense* realizada por Daniel G. Brinton para que podamos seguir y apreciar mejor su desarrollo argumental y su esencia narrativa:

El Gobernador Tastuanes y el Alguacil se encuentran y se ponen a conversar. El Gobernador ordena que suspendan los cantos y bailes con que se está divirtiendo al Cabildo Real, lamentándose de la pobreza en que éste se encuentra. Ordena asimismo que no se permita a nadie entrar en sus dominios sin licencia de la ronda. El Alguacil se queja de que la indigencia es tal que no tienen ropas decentes que ponerse, de lo cual culpa al Güegüense. El Gobernador se refiere en duros términos al Güegüense, y ordena lo traigan a su presencia, a como dé lugar. El Güegüense, que junto con sus dos hijos está oyendo lo que pasa, se da cuenta de la orden, pero aparenta creer que se refiere a un ternero o a un potrillo.

El Alguacil se presenta como sirviente del Gobernador. El Güegüense finge creer que quien desea verlo es una criada. El Alguacil le pone las cosas en claro y le dice que se apure, que salga volando a ver al Gobernador. El Güegüense toma literalmente la palabra *volar* y hace mofa de un viejo que pudiera correr y volar. El Alguacil le dice que debe aprender a saludar correctamente al Gobernador para cuando tenga que presentarse ante él, para lo que se ofrece enseñarle, previa remuneración, la forma cortesana de salutación. El Güegüense acepta lo propuesto, pero finge no entender lo de la remuneración, y contesta con una serie de equívocos y burlas. Pero al fin saca su dinero que, sin embargo, no entregará hasta que el Alguacil le enseñe la lección. Éste recita la forma de salutación, la que el Güegüense pretende mal interpretar, repitiendo, en cambio, frases de sonido parecido en que irrespeta al Gobernador. El Alguacil lo amenaza con darle de cuerazos, y al persistir el Güegüense en sus sarcasmos, le pega dos riendazos, y prosigue la lección.

En eso se aparece el Gobernador: contesta el saludo del Güegüense y le pregunta cómo ha llegado hasta allí sin tener licencia. El Güegüense primero le cuenta cómo se las ha agenciado antes para viajar por otras provincias sin licencia alguna. Pero, dándose cuenta de que eso no viene al caso, trata con artimañas de que el interrogatorio venga a caer en el relato de una ambigua historia respecto de cómo él obtuvo, en cierta ocasión, licencia de una niña; licencia que no era propiamente para poder viajar. El Gobernador no se deja embaucar y corta secamente el cuento. El Güegüense entonces propone al Gobernador hacerse amigos, diciéndole que así sacaría una tajada de las inmensas riquezas y bellos atavíos que guarda en su toldo o tienda. Duda el Gobernador de que eso sea verdad, y por eso dispone hablar en una parte con don Forcico, el hijo mayor del Güegüense.

Don Forcico corrobora el aserto de su padre... El Gobernador, no obstante, sigue dudando y resuelve interrogar a don Ambrosio, el más joven de los hijos del Güegüense. El muchacho cuenta una historia muy diferente. Dice que todo lo que ha relatado su padre es puro embuste, que el viejo es un pobre pelagatos, y además ratero. El Güegüense, que alcanza a oírle, se queja de él calificándolo de afrenta para el buen nombre de la familia; y don Forcico le asegura al Gobernador, en términos que no dejan lugar a dudas, que don Ambrosio no lleva en sus venas una gota de la sangre del Güegüense.

Para dilucidar la cuestión, el Güegüense propone al Gobernador mostrarle la mercadería bajo su toldo. Luego le ofrece varias cosas imposibles, como decir un lucero que se columbra por un agujero del toldo, más una vieja jeringa de oro para medicinar el Cabildo Real. Mas como éste le responde con aspereza, el Güegüense cambia de inmediato

su discurso para hacer un elogio de las habilidades de don Forcico en los múltiples oficios que tiene. Interésale esto al Gobernador y pide a don Forcico le muestre su saber. Éste alardea de todo lo dicho acerca de él, y al preguntarle el gobernador si también sabe bailar, danza allí mismo con su hermano y padre.

El Gobernador pide que bailen otra vez, y así lo hacen los tres; y luego danzan dos veces más participando también el Gobernador y el Alguacil. A continuación el Gobernador les pide que dancen el baile del Macho Ratón. Encabézalo don Forcico. El Güegüense, entre tanto, aprovecha la ocasión para pedir al Gobernador la mano de su hija doña Suche Malinche, de quien se prende, y con quien se casa. El Gobernador sugiere entonces que el Güegüense obsequie al Cabildo con vinos españoles. El viejo simula no entender, pero cuando ya no puede zafarse, y dice no saber dónde obtener el licor, viene y lo saca de apuros don Forcico, que, con malas artes, se ha hecho de unas botijas.

Los machos (es decir, los enmascarados que los representan) entran en escena, y mientras el Güegüense los analiza uno tras otro pronuncia una serie de dictámenes que son otras tantas burlas y chocarreras alusiones. Finalmente cargan los machos con los fardos de mercancías, montándose los machos en ellos, y parten. En tanto, habiéndoles dado el Güegüense vino al Gobernador, al Escribano, al Regidor y al Alguacil, éstos le despiden. Se va luego el Güegüense gritando a sus hijos que habrán de divertirse más todavía sin que les cueste nada. [9]

El Güegüense es un personaje que se enfrenta a unas estructuras de poder que aplastan a los dominados bajo el peso del mito del orden, de las figuras jerárquicas, de las órdenes arbitrarias, de las desigualdades económicas. Y lo hace con las armas de la astucia, del engaño, de la mentira. Se identifica, de este modo, con los protagonistas de ciertas piezas literarias náhuas que se conocen como *cuecuechcuicatl* o "canto quisquilloso", protagonizadas muchas veces por viejos astutos y pícaros (como es el caso de nuestro *Güegüense*). De hecho, diversos críticos y estudiosos han vinculado el nombre de *Güegüense* con un étimo náhuat que estaría relacionado con el sentido de "viejo" y de "farsa". En cualquier caso, el auto teatral del que ahora nos ocupamos destaca, por su complejidad y riqueza, por encima de las otras piezas del género que conocemos. Y se asemeja también, por supuesto, y salvando las distancias geográficas y temporales, a "Till Eulenspiegel", el célebre pícaro de la tradición alemana y holandesa, con el que equiparó al *Güegüense* hace ya muchas décadas Pedro Henríquez Ureña, el gran patriarca de la crítica literaria hispanoamericana. O al resto de los abundantísimos pícaros literarios con que lo ha relacionado Carlos Mántica, el máximo conocedor de la obra, cuando lo ha calificado, en el subtítulo de un libro clásico acerca de *El Güegüense*, como *Obra maestra de la Picaresca Indoamericana*.

En realidad, y sin duda ninguna, el *Güegüense* es lo que en el lenguaje de los estudios mitológicos modernos llamamos un *trickster* o "burlador" —no por casualidad el *Till Eulenspiegel* con el que lo comparaba Henríquez Ureña es uno de los *tricksters* más característicos de la literatura universal—. Sobre este tipo de personajes he comentado lo siguiente en otro lugar [10]:

En las tradiciones mítico-religiosas de todo el mundo resulta prácticamente imposible no encontrar la figura del llamado *trickster*, tramposo o burlador que, al engañar de algún modo a Dios o a los dioses, se convierte en una especie de fundador y de primer motor de la cultura humana. Si en la tradición cristiana es obvio que operan como *tricksters* las figuras de Adán y Eva, defraudadores de Dios y padres del linaje

humano, en la grecolatina tienen enorme relevancia las figuras de Prometeo y de Pandora, que desobedecieron a los dioses para donar el fuego y entregar las enfermedades a los hombres, y en la antigua Mesopotamia destacan Gilgamesh y Enkidú, quienes robaron cedros intocables de bosques sagrados con el fin de construir también edificios para los hombres. [11]

La figura del *trickster* o burlador, que tuvo en sus orígenes connotaciones mítico-religiosas esenciales y profundas, ha dejado igualmente sembradas de ecos y de huellas las tradiciones no necesariamente religiosas de la literatura oral y escrita. Un *trickster* célebre, en nuestra propia órbita cultural, es Don Juan, el supremo burlador de las mujeres y de las costumbres que la comunidad considera que deben regir la sociedad [12]. Pero también se han identificado como *tricksters* o como tramposos burladores el don Hurón del *Libro de buen amor*, el Pedro de Urdemalas de Cervantes y de numerosos cuentos tradicionales, y el Quevedo o el Jaimito de tantos relatos chistosos hispánicos [13], igual que sucede con el Yohá, Yehá, Yuhhá, Yufá o Nasreddin Hojá protagonista de tantos cuentos satíricos conocidísimos en todo el norte de África y del Oriente mediterráneo, desde Marruecos hasta Turquía. [14]

El *Güegüense* que aún hoy desarrolla sus andanzas en Nicaragua es, ciertamente, un *trickster* o burlador típico, que presenta las características más esenciales de este tipo de personajes. Por ejemplo, el que sea un viejo, y por tanto un sujeto débil y marginal en el ámbito social, y esté dotado al mismo tiempo de una poderosa astucia que acaba haciendo buena la creencia de que la inteligencia es el arma mejor contra la fuerza bruta es un rasgo que nuestro personaje comparte con otros *tricksters* célebres, como la *Celestina* de Fernando de Rojas, una de las más grandes creaciones de la literatura española y universal. Y el que se enfrente con todo tipo de mañas y de tretas a los representantes de las instituciones (gobernadores y alguaciles), haciéndose el sordo o el bobo cuando dialoga con ellos, e intentando siempre sacar el máximo partido de esas relaciones, es también otro rasgo típico de los relatos de *trickster*. La relación igualmente conflictiva que el *Güegüense* tiene con sus propios hijos no deja de recordar la que *Celestina* tenía con sus criados, Pármeno y Sempronio, hijos prácticamente adoptivos de la vieja, y refrenda la convicción de que la personalidad de este tipo de "burladores" literarios es, ante todo, conflictiva, violenta, problemática en todas sus proyecciones.

El erotismo que tiñe también el auto parateatral nicaragüense, que impregna palabras, expresiones, gestos, insinuaciones, y que surge en torno a las mujeres sobre las que ponen sus ojos varios de los personajes, es, asimismo, otro rasgo más que característico de los que suelen adherirse a los relatos acerca de *tricksters*.

El Güegüense, el conflicto económico y la tradición épica

Llama la atención un aspecto de apariencia desusada dentro del tejido argumental de la obra. *El Güegüense* es una representación parateatral en que dos dirigentes de las instituciones (el Gobernador y el Alguacil) llaman a capítulo a un súbdito, el viejo Güegüense, y se enzarzan en una disputa de tipo económico con él, en que cada uno busca sacar el máximo partido. Sorprende que un argumento de este tipo, casi "administrativo", prácticamente "burocrático", pueda haber dado lugar a una representación teatral de tipo cómico-festivo que muchas generaciones de públicos han preservado con enorme celo a lo largo de los siglos.

Y, sin embargo, tal característica no debe de ninguna manera sorprendernos. En realidad, nos acerca a otra de las dimensiones esenciales de *El Güegüense*, la dimensión épica, que algunos de sus estudiosos han puesto ya alguna vez de relieve o han asociado a este tipo de representación. Porque muy propio de la épica, más quizá que de ningún otro género literario, es poner énfasis sobre los aspectos "económicos", "administrativos", "burocráticos", que emanan de los argumentos heroicos. Recuérdese, a este respecto, que también la *Iliada* homérica escenifica un conflicto de ese tipo: Agamenón establece un reparto injusto del botín de guerra, perjudicial para su mejor guerrero, Aquiles, y a partir de ese conflicto económico se genera una crisis gravísima que impregna toda la obra. En la *Odisea* asoma otro conflicto del mismo tipo: los pretendientes que acosan a Penélope dilapidan inmoderadamente los bienes de Ulises, y cuando éste logra vengarse y aniquilar a sus enemigos tendrá muy presente la dimensión "económica" del abuso cometido con él. En el *Cantar de Mio Cid* español hay cientos y cientos de versos que reflejan los repartos de botín, las prebendas y las disposiciones de tipo económico que realiza el protagonista, quien, gracias a sus estrategias "administrativas", a la rigurosa parafernalia "burocrática" que monta para repartir dones y bienes, logrará pasar de la condición de pobre desterrado a la de riquísimo señor feudal [15]. En el alemán *Cantar de los Nibelungos*, la administración de botines y de riquezas que hacen Sigfrido y otros personajes es también elemento esencial en toda la trama. Incluso en la épica oral moderna las disputas de tipo económico y administrativo siguen teniendo un papel fundamental. *Akoma Mbá ante el tribunal de Dios* es el título de una epopeya de las que cantaba el gran juglar épico de los fang de Guinea Ecuatorial Eyí Moan Ndong [16]: su argumento presenta coincidencias sorprendentes con el argumento del *Güegüense* nicaragüense, ya que vuelve a poner en escena a un *trickster* que es llamado a capítulo por las instituciones, por el poder, para que dé cuenta de sus actividades económicas.

El formulismo retórico de *El Güegüense*, entre lo épico y lo paródico

El auto parateatral nicaragüense está llena de fórmulas retóricas que se repiten casi de forma ritual, alguna de ellas hasta la saciedad, lo que confiere a su discurso un perfil poético singular. A lo largo de la obra se repiten muchas veces, en su característica mezcla de náhuatl y de español, clichés de este tipo:

No pilces Cap. Alguacil Mor. simocagüe campamento Sres. principales
sones, mudanzas, velancicos necana y paltechua seno la ronda
quinquimagua licencia galagua no provincia real.

Lo cual significa:

"Hijito mío Capitán Alguacil Mayor, suspéndanse los sones, mudanzas,
velancicos, danzas, en que andan y se complacen los Señores Principales
excepto a quienes la Ronda extienda licencia de entrar en mi provincia
Real".

La reiteración de este tipo de fórmulas poéticas —apréciese además su contenido "administrativo"— en *El Güegüense* puede obedecer a varias razones. En primer lugar, a que el propio argumento de la obra presenta un conflicto de tipo legal y económico entre los poderosos y los súbditos, y es bien sabido que el lenguaje administrativo está lleno de fórmulas casi rituales, que en el auto nicaragüense parecen ser incluso objeto de parodia. Muchas fórmulas jurídico-administrativas de este tipo han dejado reflejos en la literatura de otras épocas [17], y generado, igualmente, interesantísimas parodias, como demuestran los poemas, entremeses,

sainetes y operetas —desde las ácidas invectivas de Quevedo hasta la ópera *Don Pasquale* de Donizetti— que han ridiculizado sobre todo el lenguaje huecamente formulístico de abogados y de escribanos.

No hay que perder de vista, tampoco, que el empleo de fórmulas retóricas repetidas es característico de los géneros literarios que tienen acompañamiento, presencia o mezcla musical (recuérdese la repetición de estribillos en las canciones líricas), como sucede en *El Güegüense*. La machacona reiteración de estos clichés tiene, por tanto, un efecto casi musical armónicamente integrado en el marco general de la obra.

Es ésta una característica que coincide, finalmente, con la literatura épica, cuyo lenguaje basado en fórmulas y en clichés es absolutamente típico —en parte debido a su carácter y acompañamiento musical—, tal y como estudió Albert Lord en su celeberrimo tratado *The singer of tales* ("El cantor de historias"), que demostraba que una asombrosa cantidad de versos de las epopeyas orales yugoslavas, y también de la vieja épica homérica, era de carácter reiterativamente formulístico.

***El Güegüense* y el ciclo parateatral carnavalesco**

Llama la atención que las representaciones de *El Güegüense* se asocien en ocasiones a la festividad de San Sebastián, que tiene lugar cada día 20 de enero. Fecha que, en España, se asocia estrechamente a lo que se llama el *ciclo festivo invernal*, de cariz marcadamente carnavalesco, que se desarrolla desde el final de las celebraciones navideñas hasta el inicio de la Cuaresma.

En el día de San Sebastián —y en otras fiestas del mismo período, como San Antonio Abad, La Candelaria, Santa Águeda, etc.— es común, en diversos pueblos de España, que salgan por calles y plazas personas disfrazadas de modos tan diversos como estrafalarios a representar mascaradas que se asemejan, en muchos aspectos, a las representaciones de *El Güegüense* nicaragüense, aunque no suelen sujetarse a un "guión teatral" tan estricto. Sin embargo, su proyección ritual, el acompañamiento musical, el uso de máscaras e indumentarias características, el tener entre sus protagonistas a *tricksters* o "burladores" que se dedican a urdir y a ejecutar todo tipo de diabluras y de desmanes, a perseguir a las mujeres jóvenes sin ahorro de gestos ni de expresiones obscenas, a hacer escarnio y a enfrentarse simbólicamente con las representaciones y los representantes del poder institucional, todas ellas son características comunes con el auto parateatral nicaragüense, y razones para adscribirlo, de algún modo, a la familia de mascaradas carnavalescas que ha tenido tantas expresiones en España y en otros lugares del mundo hispánico (y del extrahispánico).

Hasta los modos —extraños, enigmáticos, llamativos— de denominar a los protagonistas de este tipo de autos de carnaval parecen establecer una sutil relación entre *El Güegüense* de Nicaragua y sus congéneres del resto del mundo hispánico. Porque en pueblos españoles como Navaconcejo del Valle, en la provincia de Cáceres, se representa, justamente cada día de San Sebastián, la mascarada protagonizada por *El Taraballo*, un personaje estrafalario no muy diferente del nicaragüense. Y en otros pueblos, y en fechas del mismo ciclo invernal, salen a escena *jarramplas*, *guirrios*, *zamarrones*, *botargas*, y un larguísimo etcétera de enmascarados —que fueron tan bien estudiados en el clásico tratado sobre *El carnaval* de Julio Caro Baroja— de nombres tan asombrosos como éstos que terminan de adscribir el personaje, la denominación y las acciones rituales de *El Güegüense* a la amplia familia de enmascarados de carnaval que se extiende por una geografía hispánica y universal muy amplia.

La pantomima del sordo: *El Güegüense* y la tradición cuentística universal

Una de las acciones características de *El Güegüense*, aquella sobre la que orbita una de las claves de su perfil más cómico, de su naturaleza esencialmente paródica, es la de fingirse sordo cuando se ve frente a alguaciles, gobernadores y representantes del poder institucional. Es éste, sin duda, uno de los momentos más esperados por su público, uno de los episodios en que más aparece la risa y en que mejor salen a la luz los equívocos burlescos, los juegos de palabras, las invectivas satíricas en que se basa gran parte de la potencia expresiva de la mascarada nicaragüense.

Pues bien, el motivo de la sordera fingida del *trickster* o "burlador" es bien conocido en la literatura cuentística universal, y además en contextos argumentales que guardan sorprendente parecido, incluso de "marco ideológico", con *El Güegüense*. Es bien conocido, por ejemplo, un cuento tradicional que ha sido documentado en tradiciones tan diversas como las de Finlandia, Estonia, Suecia, Noruega, Escocia, Irlanda, España, Serbocroacia, Rusia, Turquía, India, Caribe, etc., y que tiene el número 1544 en el gran catálogo de cuentos universales elaborados por Antti Aarne y por Stith Thompson, cuyo argumento más típico ha sido sintetizado de esta forma:

El hombre que consiguió posada. El pícaro finge ser sordo y come la mejor comida. Acepta la posada antes de que se la ofrezcan. Saca al caballo del hombre del establo y mete el suyo. Debe pagar su posada con una piel de cabra; se lleva una de las cabras del hombre. En la mesa le sirven mala comida pero logra conseguir la mejor. De noche logra dormir con la esposa o con la hija. Cuando la mujer deja comida para su esposo en la noche, él la toma. Hace creer a las mujeres que el hombre ya sabe todo acerca de ellas y confiesan. Se enoja el hombre y va a matar al caballo del pícaro; pero el hombre mata a su propio caballo. [18]

Las coincidencias argumentales entre este cuento difundido y documentado en casi todo el mundo y *El Güegüense* son más que sorprendentes, porque el equívoco de la sordera fingida, central en todos ellos, se inserta además en un marco de enfrentamiento —con las correspondientes disputas por comida y por mujeres— entre un *trickster* o "burlador" y una casta de personajes poderosos que acaban burlados, lo cual estrecha hasta el nivel de lo "ideológico", casi de lo "político", las similitudes entre ambos tipos de textos. Cabría incluso preguntarse si no habrá algún tipo de lejana relación genética entre el cuento de dispersión universal y el auto parateatral nicaragüense. El día en que contemos con un estudio sistemático de los argumentos y de las variantes del cuento, y en que podamos realizar el contraste con los de la mascarada centroamericana, acaso podrán ser aclarados y mejor entendidos —o acaso descartados— los detalles de esta posible relación.

No se puede dejar de tener en cuenta, en cualquier caso, que existe otro complejo de cuentos, con al menos catorce ramas de variantes diferentes, que han sido acogidas bajo el número 1698 en el catálogo de los cuentos universales de Aarne y Thompson, que inciden una vez más sobre el equívoco de la sordera fingida como estrategia de confrontación entre personas de clase diferente. He aquí los resúmenes que aparecen en tal catálogo de los argumentos de algunas ramas de este tipo cuentístico:

1698A. *La búsqueda del animal perdido.* A pregunta por su animal perdido, B platica de su trabajo y hace un gesto. A sigue las indicaciones

del gesto y se encuentra con los animales. Regresa y muy agradecido le ofrece a B un animal lastimado. B cree que lo culpa por haber lastimado a los animales. Llevan la disputa a un juez sordo.

1698B. *Los viajeros preguntan por el camino*. Los viajeros preguntan por su dirección. El campesino cree que quieren comprar bueyes. Llega la esposa del campesino; cree que dicen que su comida es muy salada. La nuera y el suegro se entienden mal.

1698C. *Cada persona cree que la otra es sorda*. Un embustero le dice a cada una de dos personas antes de encontrarse que la otra es sorda y hay que gritarle. Hay un gran griterío, y cada una cree que la otra está loca.

1698F. *El sordo y el hidalgo orgulloso*. El hidalgo se divierte a expensas del sordo. Por fin, el hidalgo: —Te deseo mil horcas y sogas alrededor del pescuezo. Campesino: —Señor, te deseo el doble.

1698N. *La sordera fingida*. Una persona finge sordera, pero cuando le hacen la pregunta apropiada se traiciona. (O hacerse la sorda cuando le piden un servicio).

Las coincidencias, al menos en el nivel de la estructura narrativa general, entre *El Güegüense*, el falso sordo que burla a los poderosos y que les disputa alimento y mujeres, y los cuentos cuyas sinopsis hemos ido conociendo —sobre todo el cuento-tipo número 1544—, resultan ciertamente muy llamativas. Sus diferencias en el nivel puramente *textual* son, en cualquier caso, también muy profundas. Sin duda, las artes y los procesos de la trasmisión oral o de la fijación mediante la escritura, la inserción en marcos rituales y funcionales muy diferentes, confieren perfiles y apariencias específicamente diversos a todas estas producciones tan singulares y poderosas del arte popular. Pero, pese a ello, no es difícil apreciar, entre todas ellas, un cierto aire de familia, una coincidencia en determinados motivos clave de sus recursos narrativos, que acaso estudios futuros podrán seguir contribuyendo a dilucidar.

En cualquier caso, podemos concluir, al final de este apretado análisis comparativo de *El Güegüense*, afirmando que esta obra maestra de la literatura y de las artes populares de Nicaragua es, esencialmente, un monumento al mestizaje, al hibridismo, a la mezcla de voces y de culturas, y no sólo porque su base lingüística se asiente sobre una mezcla curiosa de español-náhuatl, sino porque su acogida de rasgos de estilo y de motivos narrativos coincidentes con los de la épica, el auto carnalesco o el cuento folclórico le confieren una dimensión fundamentalmente mixta, en la que están muy bien representados los aportes de lo indígena, de lo hispánico y de lo universal.

Notas:

[1] De esta obra se han hecho ya abundantes ediciones y estudios. La más completa y actualizada es, posiblemente la de Carlos Mántica A., *El Cuentecito o el gran sinvergüenza, obra maestra de la picaresca indoamericana* (Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2001), que ofrece, además de una edición rigurosísimamente crítica y comentada, una exhaustiva bibliografía de estudios sobre la obra.

[2] (Tucumán: Universidad Nacional, 1955).

- [3] (Austin: University of Texas Press, 2000).
- [4] (México: Secretaría de Educación Pública, 1972).
- [5] (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 1996).
- [6] (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1988).
- [7] Brisset, "Rituales de conquista: un estudio comparativo", *Demófilo* 18 (1996) pp. 111-124.
- [8] Danièle Dehouve, *L'évangélisation des Aztèques ou le pêcheur universel* (París: Maisonneuve et Larousse, 2004).
- [9] Reproduzco la "Sinopsis de *El Güegüense*", realizada por Daniel G. Brinton y traducida por Luciano Cuadra, en el libro de Jorge Eduardo Arellano, *El Güegüense: bailete dialogado en español-náhuatl de Nicaragua* (México DF: Limusa, 1991) pp. 44-45.
- [10] José Manuel Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal* (Madrid: Medusa, 2002) pp. 132-134. Sobre la figura del *trickster* en general existe una bibliografía inmensa, de la que se da una selección en esas mismas páginas.
- [11] Sobre la figura del *trickster* en general existe una bibliografía inmensa, entre la que se pueden espigar los siguientes títulos: *The Trickster*, ed. P. Radin (Nueva York: Philosophical Library, 1956); Carl Gustav Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, trad. R. F. C. Hull (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1972); Robert D. Pelton, *The Trickster in West Africa* (Berkeley: University, 1980); Venetia Newall, "The hero as a trickster: the West Indian Anansi", *The Hero in Tradition and Folklore*, ed. H. R. E. Davidson (Londres: The Folklore Society, 1984) pp. 46-89; Klaus-Peter Koepping, "Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster", *History of Religions* 24 (1985) pp. 191-214; y Walter Burkert, "Sacrificio-Sacrilegio: il *trickster* fondatore", *Sacrificio e Società nel Mondo Antico*, ed. C. Grottanelli y N. F. Parise (Bari: Laterza, 1988) pp. 163-175.
- [12] Sobre la figura de Don Juan como *trickster* o burlador, véase Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla"* (Salamanca: Universidad, 1996) y la amplia bibliografía que al respecto ofrece.
- [13] Véase Louise O. Vasvari, "Don Hurón como *trickster*: un arquetipo psico-folklórico", *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M^a Isabel Toro Pascua (Salamanca: Universidad, 1994) II, pp. 1121-1126; y Alfred Rodríguez, "Una olvidada fijación literaria del *trickster*, Pedro de Urdemalas", *Bulletin of the Comedians* 47:1 (1995) pp. 37-42.
- [14] Véase, sobre este popularísimo personaje, Seyfi Karabas, "The Use of Eroticism in Nasreddin Hoça Anecdotes", *Western Folklore* 49 (1990) pp. 299-305, y la abundante bibliografía que cita. Y además, la colección de cuentos judeoespañoles protagonizados por este popularísimo personaje en

Matilda Koen-Sarano, *Djoha ke dize? Kuentos populares djudeo-espanyoles* (Jerusalén: Kana, 1991).

- [15] Porter Conerly, "Largesse of the epic hero as a thematic pattern in the *Cantar de Mio Cid*", *Kentucky Review Quarterly* XXXI (1984), pp. 281-289; Joseph J. Duggan, *The "Cantar de Mio Cid": Poetic creation in its economical and social contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); y José Manuel Pedrosa, "El Cid *Donador* (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)", *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la muerte del Cid" celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, eds. C. Alvar, F. Gómez Redondo y G. Martín (Alcalá de Henares: Universidad, 2002) pp. 295-323.
- [16] Véase la transcripción íntegra de este poema épico en Ramón Sales Encinas, *En busca de los inmortales: epopeyas de Eyí Moan Ndong*, trads. D. Elá Mbá, J. Mbá y R. Sales (Vic: Ceiba, 2004) pp. 183-272.
- [17] Véase, por ejemplo, el artículo de Brian Dutton, "The Popularization of Legal Formulae in Medieval Spanish Literature", *Medieval Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller* (Newark-Delaware: Juan de la Cuesta, 1980) pp. 13-28.
- [18] Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography* [FF Communications 184] 2ª revisión (Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica, 1981) núm. 1544. La versión en español del resumen (y de los demás resúmenes de esta obra que reproduciré en este artículo mío) han sido reproducidos a partir de la traducción de Fernando Peñalosa de Antti Aarne y Stith Thompson, *Los tipos del cuento folklórico: una clasificación* (Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica, 1995).

© José Manuel Pedrosa 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

