

RE-ENACTING THE NATION: UNSETTLING NARRATIVES IN THE EL GÜEGÜENSE THEATRE OF NICARAGUA

Alberto Guevara

Assistant Professor | Fine Arts Cultural Studies

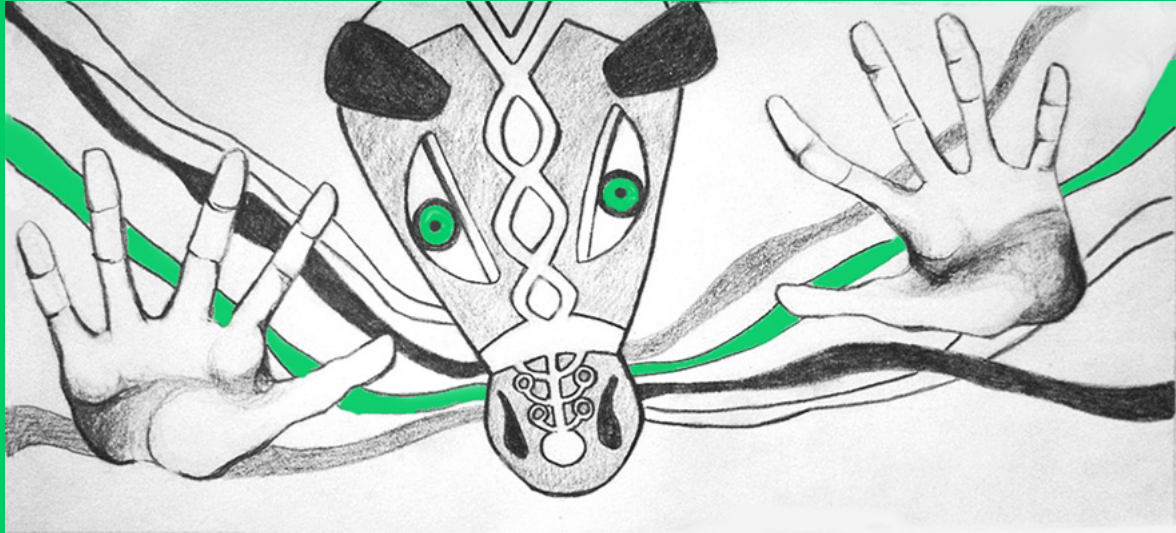
York University

Recommended citation || GUEVARA, Alberto (2010): "Re-enacting the nation: Unsettling Narratives in the El Güegüense Theatre of Nicaragua" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 2, 62-78 [Consulted on: dd / mm / yy], < <http://www.452f.com/index.php/en/alberto-guevara.html> >.

Illustration || Elena Macías

Article || Received on: 09/10/2009 | International Advisory Board's suitability: 25/11/2009 | Published on: 01/2010

License || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



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. Introduction

For centuries, every year in South-western Nicaragua a handful of (non-professional) groups performed *El Güegüense* play during folkloric festivals and other celebrations. The narratives of the play deal with the conflict and the contradictions between the colonizers (Spanish authorities) and the colonized (Mestizo-Indigenous people). The Crown's coffers are empty, and the rulers demand more from the poverty stricken population. The play's script, the translation made by Daniel Brinton (1969) in the late 1800's, begins as the Spanish governor, *Tastuanes*, greets his constable, the *Alguacil Mayor*. They comment on the insolvent state of the Royal council and the Governor blames this situation on a tax-evading, travelling Mestizo merchant, named *Güegüense*. He orders that nobody should be allowed to enter or leave the province without his permission. He requests that *El Güegüense* be brought to him to respond to some charges. When the Alguacil confronts *El Güegüense*, the latter constantly twists the Alguacil's words so as to insult him. In the end, *El Güegüense* winds up tricking the governor into dancing the bawdy "Macho Ratón". As a result the governor is appreciative of the *Güegüense* for the pleasurable time and enjoyment the dance has given him.

The *El Güegüense* play has become one of the most recognisable symbols and cultural references in the country. While widely understood as a denunciation of corruption and abuse of power in the post-contact period (Cuadra 1969, Arellano 1969, Dávila Bolaños 1974, Field 1999, Castillo, 1997), the play has achieved this status of national symbol as a result of the "Mestizo" Nicaraguan identity with which it is associated. Written in both Spanish and Nahuatl the *El Güegüense* is a fusion play. Besides being written in two languages it is also codified in two cultures and two social classes. The play emerges at a meeting place of two or more cultural worldviews within the context of colonialism.

The dominant view of the play as the prototype of Mestizo Nicaragua is linked to a national ideology of ethnic homogeneity. Elements of Meztizaje (both Spanish and Indigenous) in the *El Güegüense* appealed to many intellectuals in early Twentieth Century Nicaragua who, mobilizing to gain national/political appeal, sought cultural symbols that could lend themselves to narratives of national unity (Field 1999). Pablo Antonio Cuadra, a leading Twentieth Century Nicaraguan intellectual, for example, proposes the Mestizo character of the Nicaraguan man in association with the play's main character of *El Güegüense*. He posits that being Nicaraguan is the result of a cultural shock, a fusion, and a duality. Throughout his work he searches for the tools to narrate a Mestizo culture that would help produce and feed the notion of a Nicaraguan literature (Cuadra,

1969: 9).

It is my position that a politics of cultural homogeneity in such narratives of the play exclude other views, identities and positions that are in apparent interaction and negotiation in the play's yearly performances in Diriamba. Elite intellectuals and their narratives tend to ignore the play's performers whose active participation construct and reconstruct many meanings about the play in its performances. The aim of this paper is then to re-enact a critical response from the perspective of local performers of the play, whose embodied understandings contradict this nationalistic narrative of homogeneity.

In the year 2000-2001 after intensive preliminary archival research on *El Güegüense* theatre, I joined an *El Güegüense* group in Western Nicaragua in the town of Diriamba. Through participant-observation I took part in the activities of this group through preparations, rehearsals, and performances of the play. I participated in the lives of the town's people, the lives of the actors, and organizers of the Saint Sebastian fiestas, in which the play has an important role. In this paper I present this negotiation that took place within the production of the play. What does it mean to the various social and cultural constituencies in contemporary Nicaragua to participate in the preparation and performance of the play? What is the importance in highlighting the differences and contradictions between the *El Güegüense* drama text (discourses of the play by the Nicaraguan elite intellectuals) and its performance text (the performance of the play by locals) in the understanding of social relations and national identity in Diriamba and in Nicaragua as a whole?

The following analysis of *El Güegüense* will be organized in three little sections. Sections 1 and 2 will examine the dominant elite discourse surrounding the script of *El Güegüense*. I will highlight how this discourse is perpetuated by members of the local elite in the context of *El Güegüense*'s annual production in the town of Diriamba. By highlighting the role of the play in nation building through the efforts of Nicaraguan elite intellectuals (Field), I propose to make visible the social and cultural contestations occurring in contemporary Nicaragua in relation to this cultural production, not only at the level of literature and symbolism, but also at the level of the enactment of embodied experiences as a social forms of action.

To further illustrate the importance of the play for local performers, in part 3 the paper will identify or frame the theatrical process as an important social and cultural landscape where some Nicaraguans evoke and communicate memories, knowledge, personhood, and religiosity through embodied public acts (Taylor). The *El Güegüense*

performance is thus a site (real and imaginary/creative) where some Nicaraguans learn and propose a culture (its history, its political reservations and its social vicissitudes) through the participation with others in contingent and subjective constructions of its many narratives. People participate in the production and reproduction of knowledge by performing it (Taylor).

1. El Güegüense and National Building: a Question of National Identity

In “The Grimace of Macho Raton” (1999), Les W. Field challenges a post-Sandinista national conception of identity. Drawing on the works and words of artisans and *artisanas*, Indian and Mestizo, he criticizes the national ideology of ethnic homogeneity. Field considers new forms of social movements in Nicaragua as alternative voices to those posited by elite Nicaraguan intellectuals. For Field, elite intellectuals’ appropriations of the drama of *El Güegüense* construe it as an allegory of mestizo national identity in which mestizaje is a product of a national majority. These elite intellectual narratives about *El Güegüense* are challenged by Field from without the play’s own performance narratives, from the perspective of other cultural sites: stories by artisans and *artisanas*, essays by “local intellectuals” and an ethnographic reconstruction of these artisans’ life stories. Field uses the text of the play as a metaphor for diversity in changing identities of Western Nicaragua.

Field’s analysis is informed, among others, by Aijaz Ahmad’s work on identity that distinguishes “retrograde and progressive forms of nationalism with reference to particular histories...” (Field, 1999: 41). For Field, Ahmad’s analysis helps to differentiate the role “played by elite intellectuals in demarcating and enforcing hegemonic knowledge among Nicaraguan elites” (41). This hegemonic knowledge is concerned with “class, ethnic, and national identities from the cultural politics of Sandinista Nicaragua (1980’s), and how *El Güegüense* has been used in both discourses before, during and since the revolutionary period to construct and maintain a nationalist project” (Field, 1999: 41). Field discerns that *El Güegüense* is at the centre of these narratives. He focuses on Nicaraguan Twentieth Century authors such as Pablo Antonio Cuadra, Pérez Estrada, Jorge Eduardo Arellano, José Coronel Urtecho, who best characterize “the way literature and its discourses about *El Güegüense* in particular, build national culture and identity” (42), and also examines some counter narratives.

In order to understand how *El Güegüense* became intertwined in a national identity discourse, the context for the emergence of these

elite intellectual readings of the play must be examined. Those elite authors who defined *El Güegüense* as a national play were primarily drawn from the social Nicaraguan elite of Leon and Granada, the liberal and conservative capital of the country. It had been their national political project (both national parties) to design a national identity catapulted by an essentialising and homogenizing Mestizo character. They took for granted conclusive conjectures about the character of Nicaraguan Indigenous peoples. Their view was that the Nicaraguan identity “was and has been [...] inherently and overwhelmingly mestizo” (Field 1999, 44).

The intellectuals’ comprehension of indigenous identity as static and “always tragic and doomed” (Field 1999: 44) denied Indians the possibility of dynamism after the Spaniards arrived. Change of any substantive nature spelled death for indigenous cultural identities. By contrast Nicaraguan intellectuals ascribed cultural and technological dynamism to the mestizo elite whose identity they viewed as still in formation, and dynamic, still acquiring traits and generating new and unique ones, and irreversibly linked to the emergence of Nicaraguan “true” national identity (44).

In his nationally praised book “El nicaragüense” (1969), Cuadra proposes the mestizo character of the Nicaraguan man and associates this national character with *El Güegüense*. He posits that being Nicaraguan is the result of a cultural shock, a fusion, and a duality. Throughout his work he searches for the tools to narrate a mestizo culture that would help produce and feed the notion of a Nicaraguan literature (Cuadra, 1969: 9). Through a number of small essays, he explores the origins of a “Nicaraguan duality”, which he links to the meeting of Indians and Europeans. He associates the features of *El Güegüense* character (burlesque, satirical, and vagabond) with a prototypical and stereotypical Nicaraguan national character, an essentialized Nicaraguan: “I have come to the conclusion that this play is alive, not because of irrationality and traditionalism, but because it’s main character is a character that the people in Nicaragua carry in their blood” (73). The *El Güegüense* or *Macho Ratón*, Cuadra posits, is the first character of the Nicaraguan imagination. He proposes that the play’s appearance marked the emergence of a “perfect” Mestizaje in Nicaragua (74).

According to Cuadra, the *El Güegüense* character comes to the play from our indigenous past and from the people: “He is probably an old character from the Indigenous theatre”, he explains, “He came to the new theatre to become bilingual, once he started acting, he became mestizo” (my translation). He is, Cuadra insists, the first Mestizo character of Nicaraguan literature. *El Güegüense* marked the disappearance of the Indigenous and the appearance of the Mestizo in Nicaragua.

Another member of Vanguardia circle, Pérez Estrada, supported Cuadra's position. He exalts the *El Güegüense* in literary qualifications that confers the play a symbol of static Nicaraguan Mestizo world. He also embellishes the attributes of a theatre with a national character in the context of Spanish-language literature. Pérez Estrada, for instance, claims that, the play's existence meant that for Nicaraguans there "is nothing to envy from the best Castilian writers" (Field, 1999: 56). His claim, therefore, purports that there is a conclusive hispanified, mestizo nature of the play (56). This view is still predominant in the country today; *El Güegüense* character is considered the national symbol of Nicaragua. The image of the Macho-Ratón or *El Güegüense*, its wooden mask and its dancing figure adorns many official and non-official Nicaraguan offices, public buildings, and the character is discussed in popular literature as well.

The historical, social and cultural elements of the play have become valuable not only for their association with Pre-Columbian or Spanish performances, but because they are references to a "national character". As a symbol of "Nicaraguans" the *El Güegüense* play and its main character marked the departure to a new "national" location of reference in history, politics, and culture in Nicaragua. Everyday conversations and language constructions are also very much influenced by this national symbol. For Doctor Gallardo (not his real name), the sponsor of the play purported during my research, the play "tells about our Nicaraguanness. It tells the world who we are as Nicaraguans".

For me, Doctor Gallardo is the continuation of this elite, nationalistic and colonialist narrative that confers *El Güegüense* performance a homogenous, passive quality. As illustrated in the following passage, presented from interviews and interventions during rehearsals, Doctor Gallardo has a clear position about the role of the play and his own role in the festivities. It is clear that his understandings of the politics behind the play reflect elite, homogenising nationalistic attitudes that are exclusionary. Thus he exercises this power of inclusion and exclusion through an elitist discourse that is reflected in the actual control of the play. As a Lawyer, cultural writer, and the sponsor of the play he is always ready to proclaim himself, with little or no reservation, as the rescuer of Nicaraguan culture. With his luxurious house as backdrop, Doctor Gallardo points out that, it has been a struggle for him to preserve *El Güegüense*, from oblivion because "ordinary people do not appreciate *El Güegüense*". When it comes to cultural imperatives, he states, "ordinary people are absent-minded. I invite them to participate in the revival of their own history, their own past. What do they do? They ignore the call. They come drunk. They question my intentions".

It is apparent that the construction of a Nicaraguan National identity for these intellectuals was, and still is, propelled by the need for self-legitimation. After the birth of Nicaraguan independence (1836) Nicaraguan intelligentsia needed a national character. For a national elite, *El Güegüense* character as its cultural Mestizo symbol meant the maintenance of elite politics. *El Güegüense* stands for a national culture that legitimizes colonial authority by trying to erase indigenous identity in the process¹.

2. Beyond an Allegory of discontent: Cultural loss and social memor

Field's work discussed in the previous section, makes strong and long needed contributions to the study of Nicaraguan nationalism and indigenous people's challenges to it; however, his analysis of the play remains, for this paper's perspective, on the outside. In other words, the challenges he presents to nationalizing or homogenizing discourses of the *El Güegüense* script are located outside the narratives of the performance of the play. The play's force is thus restricted to an allegory of discontent as alternatives to national discourses are sought outside the play.

My proposal here thus claims the theatre of *El Güegüense* as the principal social site for identity negotiation in Western Nicaragua. Homogenizing elite intellectual discourses of identity and its contestation inhabit the play. The play's literary narratives legitimate the national project of cultural homogenization however these narratives do not go unquestioned in the many rhetorical forms taken within the context of the performance, the process of producing and invoking the play². For recognizing an alternative dimension to current understandings of the *El Güegüense*, I consider the role of the performance of the play itself. In the current effort, *El Güegüense* becomes more than a tool for the Nicaraguan elite-homogenizing project. The play represents the scatological enactment of distinction and opposition, of compliance, and also of defiance. I consider its performance as the social site where some ordinary Nicaraguan citizens evoke bodies of power (Comaroff 1995), engendering community solidarity, transmitting cultural and social memory, conveying history, creating personal relationships with their religious idol Saint Sebastian, thus negotiating their identities. As Doña María, a local *El Güegüense* enthusiast, put it: "We don't need to read about the Gueguense in books, everything is in our heads". Her sense of identity in relation to the nation is linked to the memories and knowledge of the play. It is the *El Güegüense*'s theatrical and rhetorical irony that catapults the performance of the play to its own

NOTES

1 | Carlos Manteca, a Nicaraguan linguist has expressed a different view of *El Gueguense*'s dramatic script also. For him it represents "a very long-term accretion of oral, textual, and performance-based transformations, all of which remain within the manuscripts at hand" (Mantica in Field 1999, 59). What is important in Mantica's analysis is that he takes time to include several points of view found in the language of the script itself. This position is very similar to Fields's in that it is based on the narratives of the *El Gueguense*'s script more than its performance. There are intellectual literary counter narratives to this mestizo perfect world envisaged by the Vanguardia movement, but none has gained the popular support of the above. The prominent folklorist Dr. Davila Bolanos espoused the view that the *El Gueguense* is about indigenous protest. He claimed that an outraged Indian might have written the play (1974). Given the ongoing popularity of *El Gueguense* as national identity marker among the elite, many dismissed this counter narrative as left wing propaganda.

2 | Many Nicaraguans invoke the story of El Gueguense today. For example, during past national and municipal elections, the media has commented on the public deception of politicians and political parties. Some members of the population have expressed publicly their intention to vote for some political party or politician and when it comes time to vote they cast their ballot for some other political party or another candidate. This is what happened during the 1990 Sandinistas electoral defeat. This phenomenon has gotten to be known in Nicaragua as the El Gueguense effect, citing the mendacious deceiving

game-experience. This sense of the play is at odds with elite notions of the *El Güegüense* we have discussed before as they emphasise a less top down understanding of being Nicaraguan through the enactment of the play.

The masked characters in *El Güegüense* use verbal discourse, but also communicate their subversive message through dance, music, gesture, and postures. Masks are essential in the staging of the story, and most characters wear one. The play's popular performance in Diriamba employs laughter, absurdity, and the farcical to tease out the absurdities of power structures for the public to see out in the open. The gestures of the *El Güegüense* indicating that he cannot hear the orders of the authorities make people laugh but perhaps can also make audiences think about their own ways of defiance: "Pues, hábleme recio, que, como soy viejo y sordo no oigo lo que me dicen..." ("Speak up, because, you know, I am deaf and old, I can't hear what you are saying..."). (Line 80 in Brinton, 1968, 23). It is not surprising that this element of revealed intention is kept in the performance, during the festivities, where the dialogue is reduced to a few lines. Thus, the theatre performance in the festival appears as the place where rulers and ruled negotiate a kind of "emancipation" where "[T]he behaviour, gesture, and discourse of a person are freed from the authority of all hierarchical positions..." (Bakhtin: 123).

The performers of *El Güegüense* come mainly from the working class of Diriamba. They are manual laborers, trade people and small artisans. Involvement in the staging of the play can have different motivators as the participants range in age (from 7 to 70 years old). For some, the annual play of *El Güegüense* is an opportunity to apply their expertise in traditional culture. One of my key informants, Don Cristóbal, was exemplary of his older generation, in being unable to read or write, but extraordinary in his knowledge of *El Güegüense*. Not only could he describe its various performances in past decades, but he could also flawlessly recite the play's many lines. For others such as Don Jesús, an elderly man and one of the main performers, participating in the staging of the play is one of the most important events of the year, as he put it:

El Güegüense is a big thing (he gestures with his trembling hands). My desire to help in the celebration of Saint Sebastian and to put on an *El Güegüense* play is always here (touching his chest). Not with money, of course, I am very poor. I do it for love and for respect to Saint Sebastian. It's like when one is a little kid. When one is part of a child game, one feels part of something big.

Whether experienced as a social/cultural space for education, the transmission of values and memories or as a religious avenue, the performers of *El Güegüense* I have encountered, including their

NOTES

nature of the theatre character of El Gueguense.

audiences, construct meaning and value around their performance and participation in this annual performance.

Fifty years ago or more non-literate and poorer members of the community took pride in sponsoring or performing *El Güegüense*. When I arrived in Diriamba in the fall of 2000, performers of *El Güegüense* were experiencing a sense of loss. They felt that they were losing control of this important social/cultural space (the preparation, direction and staging of the play) because of their precarious economic situation. As Don Cristóbal, the knowledgeable elder explained,

Things have changed nowadays. Most Mayordomos (sponsors of the fiestas) and Padrinos (sponsors of the play) assisted it in the past, as it should be. I mean they provided support for the play, things like food; nacatamalitos, platanitos, rosquillitas (local food). Everyone was well fed and happy. The Mayordomo and Padrino were not allowed to take money from the dancers because both the sponsors and the dancers had a vow with the saint. The dancers had to provide their own adornments and costumes, and the sponsors had to pay for the musicians. It was understood. We all have our personal reasons to participate. Everyone has a different relationship with the play.

This intervention by Don Cristóbal is more than just a nostalgic trip into an essentialized social and cultural past. For Don Cristóbal it is the realization that *El Güegüense* play, as a popular site for an entire community has all but died; understandably this notion has become a disturbing fact. He realises that the politics behind the appropriation of this important aspect of his life obeys to a larger structure of power. Don Cristóbal has constructed his persona in relation to the play around the festivities of Saint Sebastian. But times are changing and even popular expressions such as *El Güegüense* have also become highly commodified. The awareness of this participant on the fact that only economic and political elite townspeople are capable of putting on this annual performance is a reality that goes beyond the staging of the play. The politics behind the organization of all aspects of the fiesta are linked to the politics of running the town. Many elite people such as the sponsor of the play during my research gained notoriety by financing the festivities (as *Mayordomo* of the fiestas). These prominent citizens may or may not run for political office in the future.

Ignored in previous and current elite and academic interpretations of *El Güegüense* in Nicaragua are social, cultural, political, and economic conjunctures of South Western Nicaragua. I believe it is pertinent in the study of Nicaraguan cultural and social identity to identify *El Güegüense*'s theatrical process in its relation with local performers as an important social/cultural landscape for Nicaraguan identity.

Many of the main protagonists in the staging of the play during my research have been involved in *El Güegüense* for years. Doctor Gallardo, Don Cristóbal, Don Jesús and Doña María, represent the social and cultural contradictions manifested in the production of the play. All of the participants stand for different point of views in relation to what the social and cultural site of *El Güegüense* represents. For example, Doctor Gallardo's vision of his role in the production is predicated on the assumption that the play's importance rests on its merits as a cultural symbol of "Nicaraguanness". Echoing elite politics originated in elite nationalist aspirations, Doctor Gallardo tries to edify a local project that is informed by the national politics of class, hybridity and mestizaje. He believes that "ordinary people do not appreciate *El Güegüense*". This is so according to doctor Gallardo because "when it comes to cultural imperatives they (ordinary people) are absent-minded".

The local performers of the play (Don Jesús, Don Cristóbal) and Doña María (a helper), on the other hand, construct a personal, social and cultural identity through the play predicated in a physicalized embodiment of Nicaraguan memory (subjective and collective memory) that renders the play and its communicative interactions a reservoir for important local knowledge. These performance practices are taken from a "repertoire of marginalised traditions" (Taylor 2003: 208). Don Jesús was eloquent about the meaning of the performance while enacting it for his family and myself. The joy he projected in the dance was contagious.

You dance this music slowly. The music leads you slowly, like this, like this. Some songs are faster (he picks up his tempo). The songs of the Machos (mules) are fastest. The characters from inside the circle are smooth, gracious with their bodies. Slowly like this. One doesn't need to jump, let the hips do their job, like this, like this. (Everybody in the room starts to follow him). Yes like that. With your right hand playing the chischill (rattle). Like that, slowly.

The embodied, active knowledge of local participants such as Don Jesús, Don Cristóbal and Doña María resist the written, homogenized, passive knowledge of the national elite (Doctor Gallardo) Their knowledge is in movement, open ended, dialogical and performative. Through their embodied acts the participants make new political arguments transmit memory and forge new cultural and social identities.

3. Producing and Reproducing Knowledge by Performing It

Diane Taylor in her recent work asks "How does [...] performance

transmit cultural memory and identity?” and “Would a hemispheric perspective expand the restrictive scenarios and paradigms set in motion by centuries of colonialism?” (Taylor 2003: xvi). By examining several performances such as activism and theatrical work in South America, a Latino TV personality in the US, and other performances in North America, Taylor exemplifies how people participate in the production and reproduction of knowledge by performing it.

In the culturally and socially constructed world of performance, the past, the present, the future, the “real” and the imagined become common referents for performers and audiences. Taylor tackles the relationship between performances and their wider context from the acknowledgement that performances as actions, enacting what is constantly changing, are by definition ephemeral and fleeting. The process of understanding, then, is a continuous cycle, intersubjectivity between whole (global) and part (local), which can never be completed. In short, performance can be a form that comes closest to the conditions under which we could understand our own experience, and by extension a collective experience. For Taylor, *El Indio Amazónico*, one of the performers she dissects, constructs a cultural identity in a physicalized embodiment of memory (a subjective, collective memory) of America through his healing sessions as his performances. These performances become excavations or comments of a past history (understood from a particular social/cultural positionality) and its contexts. Thus, this enactment represents also a dialogue between personal and collective experiences and global contexts (colonialism, imperialism, class struggles, etc). The enactment of performance becomes a re-negotiation of a transmitted knowledge into an alternative idealised present. This physicalized interaction through performance becomes possible through the encounter between social agents and history.

One important aspect in Taylor’s analysis of performance that I consider very useful for my own examination of *El Güegüense* in Nicaragua is the intimacy she brings to broad Latin/a American issues. For Taylor, performance is more than an object of study; it functions as an episteme, a way of knowing. Thus performance is “that which disappears, or that which persists, transmitted through a nonarchival system of knowledge...” (2003: xvii). The archive is not necessarily opposite to the repertoire or a neutral by standard of history, but a method of transmitting selective histories, colonialism, racism, Western ideologies. The question is “whose histories?” For Taylor not only do performances trace their contexts of emergence (colonialism, neo-colonialism, imperialism, racism, and marginality), but these embodied acts also make new political arguments, transmit memory, and forge cultural identities. The embodied knowledge of local performance resists the written knowledge of the archive.

Within this performance framework, I consider that analyzing the rhetorical and located situation of the script of the play of *El Güegüense* (elite discourse) against the context of contemporary's performances of the play is necessary to understand Nicaraguan identity and its negotiations. The embodied knowledge of the play yields insights into the different ways of being in a Nicaraguan citizen. Ethnographically speaking, the performers and other informants I met in Diriamba have a very important contribution to make with regards to this discussion. They have a particular relationship with the play, which they contextualize within the Saint Sebastian. The negotiations that occur in this context are not only about whose voices are articulated during the preparation and performance of the play, but also about social/cultural appropriation. Whom does the play rightfully belong to? As Don Cristobal puts it: "When I was a sponsor of the play I accommodated everyone. I was not rich, I did it modestly of course, but it was a real communal experience. Even today people tell me that I was fair with everything. I fed everyone and didn't complain".

As rhetorical and embodied experiences of the *El Güegüense* these are social interventions. As performance practices, whether drawn from an age-old repertoire or marginalized traditions, the *El Güegüense* performances "allow for immediate response to current political problems" (208). These are acts considered ephemeral, disappearing as they happen: dance, gestures, singing, etc. These embodied performances "enact embodied memory" in order to stage objects, attitudes, and issues that articulate historical, collective, individual, and political positions. Even though such performances can be construed as rhetorical devices their importance lies in their possibility of rendering the invisible into visibility (i.e. social relations of inequality, neo-colonialism, injustice, etc.).

As observer of the cultural and the social we invoke the local episteme to critique Western ideologies and paradigms, but we seldom reveal the at once fleshy and abstract mechanics of how these are subverted and/or transformed. I thus feel the need to move away from the sometimes seemingly limiting particularity of embodied acts to their role in the constitution of global power relations and vice versa. In the following intervention by one of the local performers of the *El Güegüense* we can appreciate identity negotiations around the production of the play. The sense of importance of the play was expressed very forcefully by two of my main informants, Don Jesús and his wife Doña María, in several of my encounters and conversations.

Doña María hurriedly goes to Don Jesús excited. "Get up Jesus, get up, that's why you went to get drunk again? Quickly get up he is coming. He is outside". Don Jesús' response is monotonous "What?". "Pero hombre, the man is coming. Do you want him to see you like

that?” Doña María tells him. “Okay, okay, I’m fine (He stumbles towards the working table). Oops, where is he? (Everybody at the table looks at him with disdain. A combination of gunpowder and alcohol odor invades the air). “Okay. I’m up. Where is he?” He retorts. I enter the small place and ask if this is the house of Don Jesús the man who dances the El Güegüense. The room is very dark, and we hear only voices. “¡Hola! Is this the house of Don Jesus, the man who dances El Güegüense?” I say. Total silence. Doña María comes to the door with a candle. “Yes, yes entre. Es usted el muchacho que quiere aprender a bailar?” she says as she illuminates my face. We both smile. “Gracias, yes I’m the one who wants to learn to dance El Güegüense”. I declare. “It’s easy; it’ll take you no time at all. You are young”. Don Jesús says, his voice coming from a corner of the room where he is sitting on the bed. “Yes, come here. I will give you some light. He went for a drink or two. This man is ruined” Doña María whispers to me. Don Jesús who at this point is trying to appear sober makes an extra effort to maintain his composure “Come on in sit here next to me. I’m glad you came to visit. I’ll tell you...” He pauses for a second and continues.

At the beginning I was young, and even though I don’t know how to read and write my memory never fails me. I had to learn the lines, my wife would read them to me, and I would memorize them. While performing my part I’ve come to be aware of my lines very carefully. I take my turn as we proceed dancing. You’ve to be aware and very attentive when your turn comes, even though it’s very noisy. There are seven characters trying to speak. The heavy roles are El Güegüense, The Governor, Don Forsico, Don Ambrosio, and The Alguacil. There is also music going on.

Don Jesús’ family continues going about their daily routines as they pay attention to his performance. He gets up and assumes a dramatized position: Hands extended, and chin upright. He starts to move up and down, his voice drops some lines in a native language. “Pues sí cana amigo capitán alguacil, somocague nistipanpa, Sres. Principales, sones, mudanzas, velancicos, necana, y palperesia D. Forsico timaguas y verdad, tin hermosura, tin bellezas tumiles mo Cabildo Real...” He grabs a plastic bag and takes out some loose pages, which he shows to me. “This is the only thing left, the rats ate it”. Doña María intervenes. “Everything is in our heads. Before, there used to be two Güegüense performances per festival. There were competitions between the performances. Once our family won for putting on the best one. My mother was a very good Madrina (literally, godmother). She sponsored the dance for many years. Lack of money forced her to stop. The music is very expensive. 1000 to 2000 Cordobas per festival. My husband (she looks at Don Jesus) tried to put it on some years ago but it was impossible. The economic situation has taken the Güegüense from us”. Don Jesús gets up from the bed and walks towards the doors.

There are seven songs in the play. Actually there are fourteen but they only play half for the performance in the festival. You have to learn them from someone. They are passed on. (He starts to dance to a non-existing music) You dance this music slowly. The music leads you, slowly, like this, like this. Some songs are faster (he picks up his tempo). The songs of the Machos (mules) are faster. The characters from inside the circle are smooth, gracious with their bodies. Slowly like this. One doesn't need to jump, let the hips do their job, like this, like this. (Everybody in the room starts to follow him). Yes like that. With your right hand playing the chischill (rattle). Like that, slowly.

The candlelights start to go off one by one until only one is left dimly illuminating Don Jesús dancing. His moving body disappears into the darkness of the room.

One of the main concerns that became apparent during my research in Diriamba was the fact that locals involved in the play had an overwhelming sense of loss with respect to the disappearance or decline of the performance. For many generations the play has been, besides an avenue where disenfranchised people fulfil religious vows, a source of family pride, respect and solidarity. As the play becomes less and less a community affair and becomes more and more subjected to the political priorities of the local elite, people have become frustrated. Don Jesús, the main performer in the play, Doña María, his wife and helper, and Don Cristóbal, the director of the play, reflected that frustration in the way they interacted with the play and its sponsor. Under these circumstances of inclusion and exclusion in the very social fabric of a community, the role of the *El Güegüense* as a social and cultural site becomes even more important in the understanding of social groups in Nicaragua.

4. Conclusion: Unsettling narratives

The relationship between power structures, culture, and identity negotiations (government, media, art, intellectuals) yields a certain cultural field (narratives and its consequences). This cultural field is manifested as interventions into the production and circulation of "cultural material", arts, institutions, and the like (Allor and Gagnon, 1996: 8). The articulation of a public discourse, like a play, a speech, is centered on many elements that make visible the relationship between the aesthetic, the political and the social (Ibid). When there is a certain government or elite vision of a national identity articulated through the cultural field (for example the *El Güegüense* play), the cultural field itself becomes a site for contestation of those imposed

discourses. However, sometimes such a site may not be available to people to construct alternative contestations.

In our Nicaraguan case, for example, the performance of *El Güegüense* (preparations, rehearsals and aftermath) contradicts the official narratives that confer the play the image of the perfect Nicaraguan type. The performance deals, even in its short version, with defiance to power characterized in the nationalizing narratives. It is about discontent with the situations of absurd power. This absurd power is still present in Nicaragua today, in the form of an unjust and corrupt government. The performance of *El Güegüense* is the verbal and non-verbal expression of that discontent articulated by those involved in the performance. The play is thus the rich environment for cultural, social, and political contestation from lower classes and marginalized groups. The local performers such as Don Cristóbal, Don Jesús and Doña María manifest this in the contested authorship of *El Güegüense* and in their idiosyncratic, religious, personal, historical and experiential knowledge and memory of the performance.

The *El Güegüense* performance within the context of the San Sebastian Festivities has, besides the role of fulfilling religious vows for the participants, thus its own disrupting narratives. During the Saint Sebastian festival, the rehearsals and performances disrupt and expose the contradictions of a narrative of order and power, homogeneity and rationality. The performance stands for questioning the morality and ethics of the government (government taxes, imposition of will) in the drama. This disruption allows an opening up of a space where those hidden tensions and contradictions become apparent to the actors and their audiences today. The performance forces these contradictions out into the open for everybody to see every year. Through the performance's discourses, the participants collectively and individually expose elite discourses that have a lot to do with the everyday reality of the participants.

The relationship between elite and popular narratives of the *El Güegüense* play in a socialized and politicized Nicaraguan context (elites versus popular classes, local identity versus national identity) has revealed the different manifestations of power structures in post-colonial situations. As one of the most important Nicaraguan cultural, historical, and political artefacts for two different social groups of Nicaraguans, the play remains important even in its absence. The year of my research the play was pulled out of the Saint Sebastian festival at the last minute by the sponsor, Dr Gallardo. In the absence of this cultural and social performative site (the *El Güegüense* performance) people attempt to keep their relationship with this important part of their life by recurring to history, memory, and the everyday trying to understand their sense of loss (Taylor 2003).

Works Cited

- 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.

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

Alberto Guevara

«Assistant Professor» | Fine Arts Cultural Studies
York University

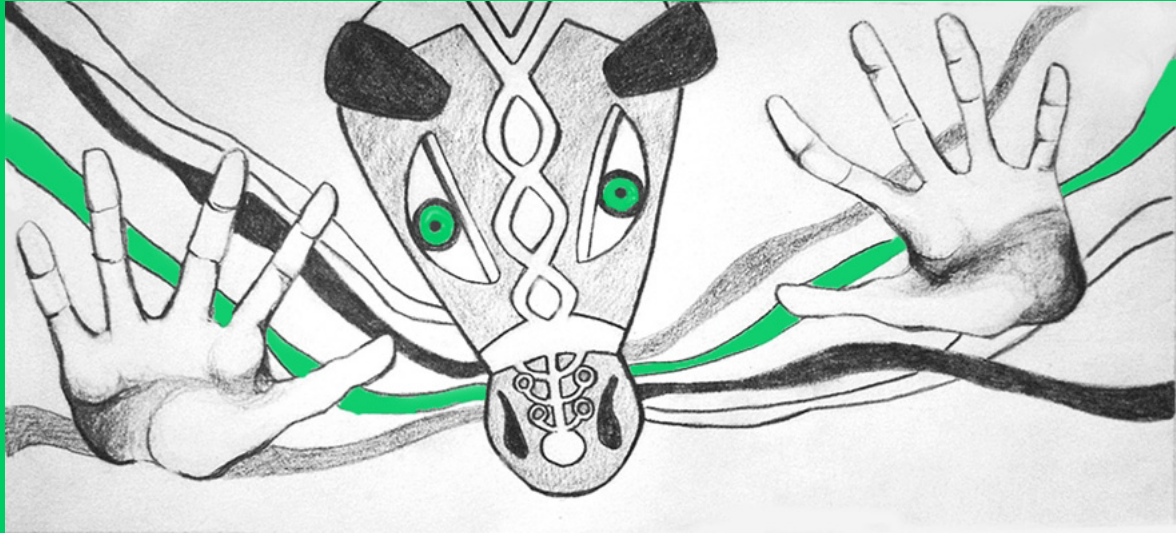
Cita recomendada || GUEVARA, Alberto (2010): "Reconstruyendo la nación: narrativas alteradas en la obra teatral nicaragüense *El Güegüense*" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 62-78 [Fecha de consulta: dd / mm / aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/alberto-guevara.html>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

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.

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

Alberto Guevara

«Assistant Professor» | Fine Arts Cultural Studies
York University

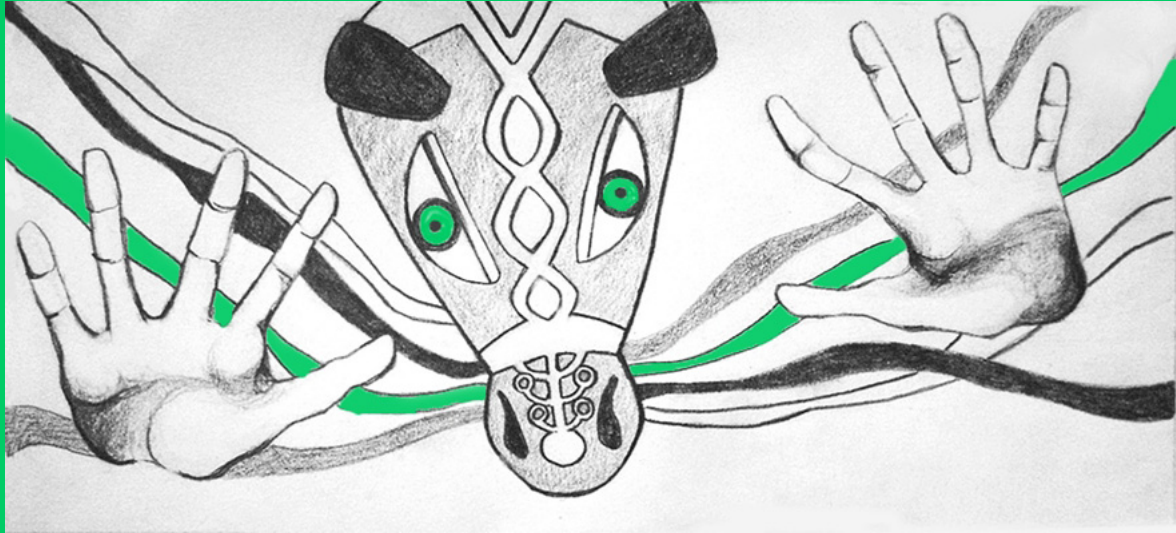
Cita recomandada || GUEVARA, Alberto (2010): "Reinterpretant la nació: Narracions desestabilitzadores a *El Güegüense* Teatre de Nicaragua" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 2, 62-78 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/alberto-guevara.html>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

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 indígenes; 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 extretes 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 catapulta 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" (Mantica, 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 emborratxar? 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 mitor. 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 articulat 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.

NAZIOA BERRIDAZTEN: NIKARAGUAKO EL GÜEGÜENSE ANTZEZLANEKO NARRATIBAK ALDARAZTEN

Alberto Guevara

“Assistant Professor”a | “Fine Arts Cultural Studies”

York University

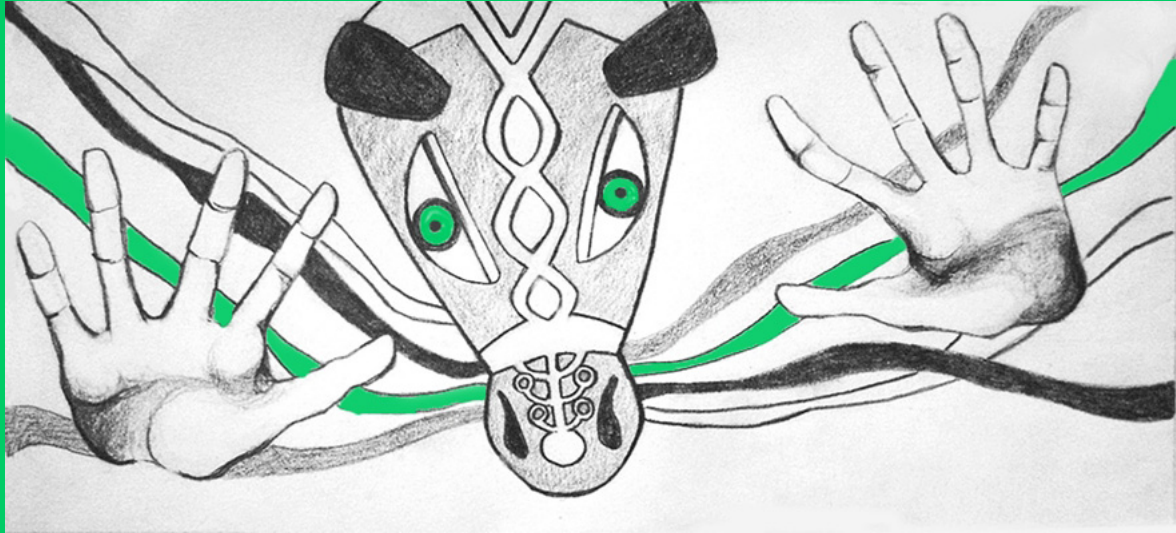
Aipatzeko gomendioa || GUEVARA, Alberto (2010): “Nazioa Berridazten: Nikaraguako El Güegüense antzezlanoen narratibak aldarazten” [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 2, 62-78 [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/index.php/ca/alberto-guevara.html> >.

Ilustrazioa || Elena Macías

Itzulpena || Paula S. Viteri

Artikuluaren data || Jasota: 2009/10/09 | Komite zientifikoak onartuta: 2009/11/25 | Argitaratuta: 01/2010

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || Nikaraguan ezagutzen den antzezlan zaharrena, El Güegüense, herrialdeko erreferentzia kultural sinboliko esanguratzuenetariko bat da. Antzezlan eta dramaren barruan zein kanpoan kokatzen diren narratiba sozial eta kulturalen bitartez, nikaraguako identitate negoziazioentzat gune garrantzitsu bat izatera heldu da antzezlan hau. Nikaraguar askok lan honen antzezpena, ekitaldi publikoen bitartez jakintza, nortasuna eta jarrera erlojiosoak gogora ekarri eta komunikatzen dituen garraibidetzat daukate. Artikulu honek, Diriamba hiriko urteroko emanaldietan kokatuta, antzezlanen jarduera garaikideak azaltzen ditu eta hauek, nikaraguako elite intelektual eta literarioak El Güegüense buruz daukan interpretazionaz konparatzen ditu. Emanaldietako antzezlearen esperientziak, Nikaraguako “mestizo” identitate nazionalista bermatzen duten narratiba homogeneoak asaldatzen dituztela eztabaidatzen da.

Gako-hitzak || El Güegüense antzezlana | Antzerkia eta naziotasuna | Antzezpena | Mestizo nortasuna | Nikaragua.

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. Sarrera

Mendeetan zehar, Nikaraguako hego-mendebaldeko folk jaialdi eta bestelako ospakizunetan, talde ugari bildu izan dira urtero *El Güegüense* antzezteko. Antzezlanak kolonizatzaile (espainol) eta kolonizatuen (Mestizo indigenen) arteko gatazkak azaltzen ditu. Koroaren diru-kutxak hutsik daude eta agintariak gero eta gehiago eskatzen dio populazio gosetuari. Antzezlanaren gidoia, XIX. mende amaieran Daniel Britonek (1969) itzulia, Espainiako gobernadore Tastuanesek bere aguazila agurtzen duenean hasten da. Kaudimengabeziak hitz egiten dute eta gobernadoreak zergak ordaintzen ez dituen Güegüense izeneko merkatari ibiltariari botatzen dio errua. Gobernadoreak bere baimenik gabe probintziara inor sartu edo irtetea debekatzen du eta *El Güegüense* beregana eraman dezaten eskatzen du, kargu batzuen aurrean erantzun dezan.

El Güegüense Nikaraguako erreferentzia eta sinbolo kultural garrantzitsuenetariko bat bilakatu da. Post-contact erako ustelkeria eta botere abusuen denuntzia gisa ulertua, antzezlan hau sinbolo nazional izatera heldu da Nikaraguako Mestizo identitateari lotuta. Bi hizkuntzetan (gaztelania eta nahuatla) idatzia egoteaz gain, el Güegüense fusio lan bat da, bi kultura eta klase sozialetan kodifikatzen baita. Antzezlanak kultura ezberdinek munduarekiko duten ikuspuntu ezberdinen arteko elkargunean du jatorria.

Antzezlanaren ikuspuntu nagusiak Nikaragua prototipo mestizo bezala aurkezten du. Ikuspuntu hau homogeneotasun etnikoaren ideologia nazionalarekin lotuta dago. XX mende hasierako Nikaraguan, indar politiko eta nazionala irabazteko mobilizatzen ari ziren intelektual ugari *El Güegüense* antzezlaneko elementu mestizoez ohartu ziren. Elementu hauetan, batasun nazionalari buruzko narrazioetara (Field, 1999) zuzenduko zituzten sinbolo kulturalak bistaratu zituzten. Pablo Antonio Cuadrak, XX. mendeko Nikaraguako intelektual nagusienetako batek, Nikaraguako gizonen ezaugarri mestizoa antzezlaneko *El Güegüense* pertsonaiarekin erlazionaturik dagoela proposatzen du; hau da, nikaraguarra izatea talka kultural, fusio eta dualitatearen emaitza dela. Bere lanaren bitartez, literatura nikaraguarraren nozioa sortu eta bultzatzen lagunduko duen kultura mestizoa kontatzeko erabiltzen diren erremintak ikertzen ditu (Cuadra, 1969: 9).

Nire ustez, narrazio hauetan aplikatzen diren homogeneotasun kulturalaren politikek ikuspuntu, identitate eta jarrera asko kanpoan uzten dituzte; Diriambako urteroko antzerki emanaldietan, jarrera hauek interakzio eta negoziazio bideetan daudela argi dago. Elitezko intelektualek eta beraien narraitibek alde batera uzten dituzte askotan beraien parte-hartze aktibori esker antzezlanari buruzko

esanahi berriak eraiki eta berreraikitzeke gai diren antzezleak. Testu honen helburua, homogeneotasuna bermatzen duten narrazio nazionalistekin kontraesanean dagoen erantzun kritiko bat berreraikitzea da, antzezle lokalen ikuspuntutik.

2000-2001 urtean Nikaraguako mendebaldeko Diriamba hirian, *El Güegüense* talde batekin elkartu nintzen, alde aurretik *El Güegüense* antzezlekuan ikerketa bat egin eta gero. Ikerketa parte-hartzailearen bitartez, taldekide bihurtu nintzen, ekintza, antolaketa, entsegu eta antzezenetan parte hartuz. Herriko jendearen zein San Sebastian festetako aktore eta antolatzaileen bizitzetan parte hartu nuen. Guzti horien bizitzetan antzezlanak oinarritzko jardura bihurtzen da. Saiakera honen helburua antzezlanaren produkzioak Nikaraguako gizartean daukan esangura aurkeztea da. Zer esan nahi du antzezlan horretan parte hartzeak Nikaraguako sektore sozial eta kultural ezberdinetzat? Zein da, Diriamba hirian zein Nikaragua osoan, *El Güegüense* testuaren (elite intelektualaren interpretazioaren) eta bere antzezenaren (herritarren antzezenaren) ezberdintasuna gizarteari, harreman sozialei eta nazioaren identitateari dagokionean?

El Güegüenseraren ondorengo azterketa, hiru atal ezberdinetan antolatuta dago. Lehenengo bi atalek *El Güegüense* gidoiaren inguruan, elite nikaraguarraren arrazoibidea aztertuko dute. Elite honetako kide lokalen bitartez, urteroko Diriambako emanaldietan, diskurtso nagusi hau nola iraunarazten duten azpimarratuko dut. Horretarako, antzezlanak, elite intelektualaren bidez, Nikaraguako nazio zentzua eraikitzean izan duen garrantzia nabarmenduko dut. Nikaragua garaikidean, produkzio kultural honen aurrean ematen diren kontrako jarrera kultural zein sozialak bistaratzea proposatzen dut, literaturari eta sinbolismoari dagokionean eta baita akzio sozialak irudikatzen dituenaren aldarrikapen gisa ere.

Antzezlanaren garrantzian sakontzeko, saiakera honetako hirugarren atalean, antzerki prozesua aztertuko dut Nikaraguarren memoria, erlijiosotasun, nortasun eta jakituria komunikatzeko eta irudikatzeke ekintza publiko gisa (Taylor). *El Güegüense* beraz, Nikaraguarren kultura (historia, politika eta giza jakintza) ikasi eta proposatzeko gune bezala uler dezakegu. Jendeak jakintzaren produkzio eta erreprodukzioan parte hartzen du berau antzeztuz (Taylor).

Antzezlan honek lekuko antzezleengan daukan garrantzia islatzea da saiakera honetako hirugarren atalaren helburua. Horretarako, nikaraguar askok, beraien oroimen, jakituria, nortasuna eta erlijioa oroitu eta komunikatzeko, antzezlan hau erabiltzen duten modua identifikatzen saiatuko naiz. Honela, *El Güegüenseraren* antzezena, nikaraguarrentzat, duten kulturaren (historiaren, gorabehera politiko eta sozialen) ikuspuntu ezberdinak ulertu eta proposatzeko aukera ematen dien gune bihurtu da. Jendeak jakituriaren produkzio eta

erreprodukzioan parte hartzen du antzezlanaren bidez.

1. *El Güegüense* eta nazio eraikuntza: identitate nazionalaren inguruan

The Grimace of Macho Raton-en (1999), Les W. Fieldek zalantzan jarri du nortasunari buruzko ikuspuntu Post-Sandinista nazionala. Artisau, indiar eta mestizoen hitz eta lanak erabiliz, Field-ek, homogeneousan etnikoa aldarrikatzen duen identitate nazionala kritikatu du. Fieldentzat, Nikaraguan, mugimendu sozialen modu berriak dira herrialdeko elite intelektualak ezarritako ahotsak aldarazteko aukera eman dezaketenak. Bere ustetan, elite intelektuala *El Güegüense* antzezlanaren jabe egin da, nortasun nazionalaren alegoria gisa ulertaraziz. Hau da, mestizajea identitate nazional nagusitzat hartuz. *El Güegüense* ren antzezpenak eratzen duen diskurtsoa, eta beste gune kultural batzuetako ikuspuntuak (artisauen kontuak, intelektual lokalen saiakerak eta artisauen bizitzaren errepresentazio etnografikoak) kontutan hartuz egiten die aurren Fieldek elitearen narratiba hauei. Antzezlanaren testua, mendebaldeko Nikaraguako aniztasun eta identitate aldaketak irudikatzen dituen metafora bezala erabiltzen dut.

Fieldsen azterketa, beste batzuen artean, identitatearen inguruko Aijaz Ahmadien lanean oinarritua dago; «historia partikularrei erreferentzia egiten dien etengabeko nazionalismo modu atzerakoiak...» (Field, 1999: 41). Fieldentzat, Ahmadien analisiak Kontzejalaren rola ezberdintzen laguntzen digu. Jakinduria hegemoniko hau arduratu egiten da «Nikaragua sandinistako (1980ko hamarkada) politika kulturalako klase, etnia eta nazio identitatearekin, eta proiektu nazionalista eraiki eta mantentzeko *El Güegüense* erabili izan den moduarekin ere, bai iraultza garaian, honen aurretik eta baita ondoren ere» (Field, 1999: 41). Fieldsek, *El Güegüense*, narratiba hauen erdigunean kokatzen du; Pablo Antonio Cuadra, Pérez Estrada, Jorge Eduardo Arellano eta José Coronel Urtecho bezalako Nikaraguako XX. mendeko autoreetan jartzen du arreta, hauek dira eta «literaturak orokorrean, eta *El Güegüense* ri buruzko diskurtsoek identitate eta kultura nazionala sortu dutela» diotenak.

El Güegüense identitate nazionalari buruzko diskurtsoarekin elkarlotuta egotera heldu da, eta hau ulertzeko, beharrezkoa da, elite intelektualaren interpretazioak sortzeko eman zen testuingurua aztertzea. *El Güegüense* antzezlan nazionaltzat hartu zuten eliteko intelektual hauek Leon eta Granadako elite sozialetatik irten dira, herrialdeko hiriburu liberal eta kontserbadoretik hain zuzen ere. Bi alderdientzat, karaktere mestizo homogeneo batek bultzatutako identitate nazionala sortzea izan da proiektu politiko nazionala. Nikaraguako jende indigenaren ezaugarri ugari ukazintzat hartu

zituzten. Beraien ikuspuntuaren arabera, Nikaraguako identitatea beti izan da erabat mestizoa.

Intelektualek indigenen identitatea aldaezin, tragiko eta zoritxarreko bezala ulertu zuten eta honen ondorioz, espainiarrak iritsi ondoren, beraien dinamismo aukerak ukatu egin zituzten. Funtsezko naturaren aldaketa orok, kultura indigenen identitatearen heriotza suposatuko zuen. Bestalde, Nikaraguako intelektualek dinamismo kultural eta teknologikoa identitate mestizoarekin lotu zuten, identitate hau oraindik sortzen ari baitzen. Hau da, momentu hartan mestizo identitatearen egoera dinamikotzat ulertu zuten Nikaraguako intelektualek, bere ezaugarri propioak bereganatu eta ezaugarri berri eta paregabeak sortzen zituzten bitartean. Hauek Nikaraguako «benetako» identitate nazionalarekin elkarlotu zituzten (44).

Nazio mailan goraiapatutako *El nicaragüense* (1969) liburuan, Cuadrak nikaraguarren mestizo natura proposatzen du eta hau *El Güegüense*ren ezaugarriekin lotzen du. Nikaraguarra izatea talka kultural, fusio eta dualtasunaren emaitza dela dio. Bere lanaren bitartez, Cuadra, kultura mestizoa aurkeztu eta kontatzeko erailtzen diren bideak aurkitzen saiatzen da. Horien bidez, literaturaren nozioa eraiki eta indartzen baita (Cuadra, 1969: 9). Saiakera ezberdinen bitartez, «dualtasun nikaraguarren» jatorria ikertzen du, eta indiar eta europarren elkartzearen ondorio bezala ulertzen du. *El Güegüense*ko pertsonaiaren ezaugarriak (satirikoa, burleskoa eta eskalea) Nikaraguako estereotipoekin lotzen ditu. «Antzezlan hau bizirik dagoela uste dut. Irrazionaltasun eta tradizioagatik baino, pertsonaia nagusia Nikaraguako jendeak odolean daraman pertsonaia delako baizik» (73). *El Güegüense* Nikaraguako irudimeneko lehenengo pertsonaia da. Antzezlan hau Identitate mestizo «perfektuaren» jatorria da (74).

Cuadraren ustez, el Güegüense pertsonaiak iragan indigena eta jendearen oroimenean du jatorri: «Antzerki indigenako aspaldiko pertsonaia bat izan liteke. Antzerki berrira heldu zen elebidun bihurtzeko eta behin antzeztan hasi eta gero, mestizo bihurtu zen». Bera da, Cuadrak azpimarratzen duenez, Nikaraguako literaturako lehenengo pertsonaia mestizoa. “*El Güegüense* Nikaraguako Indigenen amaiera eta Mestizoen hasiera irudikatzen du.

«Vanguardia» elkarteko beste kide batek, Pérez Estradak, Cuadraren ikuspuntuarekin bat egiten du. *El Güegüense* goraiatzen du Nikaraguako mestizo munduaren sinbolo bihurtu duten ezaugarri literarioengatik. Pérez Estradak dio antzezlan honek esangura hori duela: «Nikaraguarrek ez daukate zertan Gaztelako idazleen jelskor izan» (Field, 1999: 56). Antzezlanean mestizo naturaren hispanizazio ukaezin bat aurkitzen du Pérez Estradak (56). Eta ikuspuntu hau da gaur egun herrialdeko ikuspuntu nagusia; *El Güegüense* pertsonaia Nikaraguako sinbolo nazionala da. *Macho*

Ratón edo *El Güegüenser*en irudiak, egurrezko maskara eta irudi dantzariak, Nikaraguako eraikuntza eta bulego ofizial zein ez ofizial ugari apaintzen ditu; eta pertsonaia herri-literaturan ere eztabaidatu da.

Antzezlaneko elementu sozial, kultural eta historikoak baliotsuak bihurtu dira kolonaurreko edo Espainiako antzezpenekin lotuta egoteagatik eta baita “pertsonaia nazionalaren” erreferentzia direlako ere. Nikaraguartasunaren sinbolo bezala, *El Güegüense* antzezlanak, eta bere pertsonaia nagusiak, Nikaraguako erreferentzia historiko, politiko eta kulturalen kokapen nazional berri baten hasiera dakar. Gallardo doktorearentzat (ez da benetako izena; antzezlanaren babeslea izan da nire ikerketa denboran), antzezlanak «Nikaraguarrei buruz hitz egiten du. Munduari nortzuk diren esaten dio».

Nire ustez, Gallardo doktorearen iritzia eliteko diskurtso nazionalista eta kolonialistaren jarraipena da. Diskurtso honek *El Güegüenser*en antzezpena homogeneo eta pasibo bezala ulertzen du. Elkarrizketa ezberdinetatik ateratako hurrengo pasartean ikus daitekeen bezala, Gallardo doktoreak ikuspuntu irmoa dauka antzezlanak, eta bere buruak, ospakizunetan daukan funtzioaren inguruan. Argi dago, antzezlanaren inguruan egiten duen irakurketa politikoaren atzean elitearen jarrera baztertzaille, homogeneizatzaile eta nazionalista dagoela.

Argi dago, Nikaraguako nazio identitate eraikuntza intelektual hauek beraien burua legitimatzeko daukaten beharrak bultzatua dagoela. Nikaragua independentearen jaiotzaren (1836) ostean, Nikaraguako eliteak pertsonaia nazional bat beharrezkoa zuen, eta *El Güegüense*k, sinbolo mestizo bezala, elitearen politika mantentzea lekarke. *El Güegüense*, botere koloniala legitimatu eta identitate indigena ezabatzen duen kultura nazionalaren ikurra da¹.

2. Ondozaren alegoria baina urrunago: galera kulturala eta oroimen soziala

Aurreko atalean azaldutako Fielden lanak, Nikaraguako nazionalismoaren inguruko ikerketentzat, eta herri indigenak nazionalismo horretan daukan rolean, aspalditik beharrezkoa zen ezarpen garrantzitsua suposatu du. Hala eta guztiz ere, homogeneizazio eta nazionalizazioaren inguruan aurkezten dituen ideiak *El Güegüense* antzezlana eta bere antzezpenetik kanpo gelditzen dira. Antzezlana herriaren ondozaren alegoria bezala ulertzen du Fieldek, diskurtso nazionalistaren alternatibak antzezlantetik kanpo ikusten baititu.

NOTES

1 | Carlos Mantica hizkuntzalari nikaraguarrak ere *El Güegüense* antzezlanaren ikuspegi ezberdina eskaini du. Harentzat, antzezlan honek “ahozko, idatziko eta antzezpenean oinarritutako eraldaketa multzoa” adierazten du; eskura ditugun eskuizkribuek jaso dute guztia (Mantica in Field 1999, 59). Mantikaren azterketan garrantzitsua da testuko hizkuntzaren gaineko ikuspuntu ezberdinak kontuan hartu izana. Fields-en jarreraren antzekoa du, *El Güegüense* testuaren narratibetan oinarritzen baita gehiago bere antzezpenean baino. Literatura jasoan, badira mundu mestizo perfektu honi buruzko kontra-narratibak, abangoardiako mugimenduak aintzat hartzen dituenak, baina ez dute aipatutakoak adinako babesik jaso. Dr Davila Bolanos folklorista ospetsuaren arabera, *El Güegüense* indigenen borrokari buruzkoa da, eta litekeena da antzezlana sumindutako indigena batek idatzi izana (1974). *El Güegüense*-k elitearen artean identitate nazionala adierazten duela kontuan izanda, askok kontra-narratiba hori baztertzeko propaganda delakoan.

Nire proposamenak Mendebaldeko Nikaraguako identitate negoziaketetarako gune sozial nagusi bezala ulertzen du *El Güegüense* antzezlanak. Elite intelektualaren nortasunari buruzko diskurtso berdintzailez, eta honen aurkako iritziez josia dago antzezlanak. Antzezlanaren narratiba literarioek, berdintze kulturala helburutzat daukan proiektu nazionala bermatzen dute. Baina narratiba hauek zalantzan jartzen dira antzezlaneko, antzezpeneko eta produkzio prozesuko forma erretoriko ezberdinetan². *El Güegüenser*i buruzko egungo ikuspuntuaren alternatiba bat ezagutzeko, antzezlanaren antzezpenak daukan papera kontutan hartuko nuke. Saiakera honetan, *El Güegüense* ez da elitearen berdinketa proiektua aurrera eramateko tresna hutsa. Antzezlanak oposaketa eta ezberdintasunaren, eta adostasunaren eta erronkaren errepresentazio eskatologikoa suposatzen du. Antzezpena herriko nikaraguar ugarik botere gorputzak gogora ekartzen dituzten gune soziala da (Comaroll, 1995). Komunitate solidaritateari bide eman, oroitzapen sozial eta kulturala hedatu, historia adierazi, zein beraien idolo erlijiosoak den San Sebastianekin harreman pertsonalak sortzeko gune bezala erabiltzen dute antzezpena. *El Güegüenser*en zale den Doña Mariak dioen bezala: «Ez daukagu *El Güegüenser*i buruz ezer irakurtzeko beharrik, guztia gure buruetan daramagu». Nazioarekiko duen identitate zentzua antzezlanarekin lotuta dago. *El Güegüenser*en ironiari esker antzezpena joko-esperientzia bezala uler daiteke. Antzezlanaren ikuspegi hau aurretik aztertu dugun elitearen ideien aurkakoa da, hau da, errepresentazioaren bidez nikaraguar izatea ulertzeko modua ez da horren goitik beherakoa.

*El Güegüense*ko pertsonaia mozorrotuek hitza erabiltzen dute mezu iraultzaileak komunikatzeko, baina dantza, musika eta keinuen bidez ere lortzen dute mezu horiek komunikatzea. Maskarak oso garrantzitsuak dira antzezlan honetan eta pertsonaia gehienek daramate bat. Diriambako antzezpen ospetsuetan humorea, absurdoa eta barrea erabiltzen dute boterearen estruktura zirikatuta eta hauek ikusleen aurrean zabaltzeko. *El Güegüense*kei keinuak egiten ditu agintarien mandatuak entzun ezin dituela adierazteko, eta keinu hauek barregura sortzen dute ikuslearengan. Baina horrek norbere erronkei buruz pentsaraztea lor dezake. «Pues, hábleme recio, que, como soy viejo y sordo no oigo lo que me dicen...» («Hitz egidazu ozenki, gorra eta zaharra naiz eta, ezin dut esaten didatena entzun...»), (Brinton-en 80. lerroan, 1968, 23). Ez da harrizkoa asmo hau ospakizunetako antzezpenetan mantentzea, izan ere, ospakizun horietan, antzezpena, agintari eta menpekoen arteko burujabetza negoziaketak eman ziren leku bezala aurkezten da. «Portaera, keinua eta diskurtsoa aginpide eta jarrera hierarkikoetatik askatuta azaltzen dira» (Bakhtin, 123).

*El Güegüense*ko antzezle gehienak Diriambako langile-klasetik datoz, artisau eta merkatariak dira asko. Arrazoi ezberdin askogatik

NOTES

2 | Nikaraguar askok gogoratzen dute *El Güegüense*-ko istorioa gaur egun. Esate baterako, aurreko hauteskundetan, herritarrek politikariekiko eta alderdiekiko duten etsipenez jardun zuten hedabideetan. Herritar batzuek alderdi jakin bati botoa emateko asmoa adierazi zuten, baina bozkatzeko unea iritsi zenean, beste hautagai batzuei eman zieten botoa. Horixe gertatu zen 1990an, sandinistek porrot egin zutenean. Gertakari honi *El Güegüense* efektua deitu zioten Nikaraguan, pertsonaia gezurti eta engainatzaileari erreferentzia eginez.

adin ezberdinetako (7 urtetik 70erako) biztanleek hartzen dute parte antzezpenean. Batzuentzat *El Güegüense* beraien kulturaren inguruko jakituria azaltzeko aukera bat da. Nire ikerketa denboran informazioa ematen zidan pertsona garrantzitsuenetariko bat, Don Cristóbal, belaunaldi zaharrenean adibide bikaina da: Idatzi eta irakurtzen ez badaki ere, akatsik gabe buruz esan ditzake antzezlanoen lerro gehienak. Beste batzuentzat, Don Jesus bezalako adineko gizon batzuentzat, antzezpenean parte hartzea urteko gertaera garrantzitsuenetako bat da. Bere hitzetan:

El Güegüense gauza handi bat da (eskuak dardarka keinu egiten duen bitartean). San Sebastian ospakizunean parte hartu eta lagundu, eta antzezpenean gauzatzeko desira beti dago niregan (bere bularrean eskua jarri bitartean). Ezin dut diruz lagundu, behartsua naiz eta. San Sebastiani diodan maitasun eta errespetuagatik egiten dut. Umeak ginenean bezala, haurren jokoen parte garenean, batek bere burua gauza handi baten parte bezala ikusten du.

Hezkuntzarako gune sozial eta kultural bezala, oroimenak transmititzeko edota ibilbide erlijioso bezala uler dezakete antzezlana *El Güegüense*ko antzezleek. Edozein modutan, antzezleek eta baita ikusleek ere esanahi eta baloreak eraikitzen dituzte uteroko emanaldietan parte hartuz.

Duela hamabost urte baino gehiago, komunitateko kide behartsu eta eskolagabeak harrotasunez hasi ziren *El Güegüense* bultzatu eta antzeztzen. 2000. urteko udazkenean, Diriambara heldu nintzenean, antzezleak galera antzeko bat ari ziren sumatzen. Gune soziokultural garrantzitsu baten kontrola (antzezlanoen prestaketa, zuzendaritza eta emanaldia) galtzen ari zirela ulertzen hasi ziren, bizi zuten egoera ekonomiko kaxkarra zela eta. Don Cristóbal agure jankintsuak azaldu zuen bezala:

Gauzak asko aldatu dira gaur egun. Mayordomok (festako babes-emaileak) eta Padrinosek (antzezlanoen babes-emaileak) laguntza guztia eskaini izan zuten iraganean, behar den bezala, alegia. Hau da, antzezpenean eta jendeari janaria (bertako produktuak: nacatamalitos, platanitos, rosquillitas) eta edozelako laguntza ematen zioten. Guztiak elikatuta eta pozik zeuden. Mayordomok eta Padrinosek debekatuta zeukaten dantzariak dirua eskatzea eta horien diru eskaintzak onartzea, biek, bai dantzari zein babes-emaileek santu-sineskerak zeuzkatelako. Dantzariak mozorro eta apaingarriak ekarri behar zituzten eta babes-emaileak musikagileak ordaintzen zituzten. Dena behar bezala ulertzen zen. Denok daukagu arrazoi pertsonal ezberdinak emanaldian parte hartzeko. Bakoitzak harreman ezberdina dauka antzezlanoekin.

Don Cristóbalen hitzak iragan sozial eta kulturalera egindako bidaia nostalgiko bat baino askoz gehiago dira. Bere ustez, *El Güegüense*ri (komunitate guztiarentzako gune komuna de heinean) denetarik gertatu zaio heriotza izan ezik, antzezlana bizirik dago, eta iritzi hau gatatzeko sortzaile bihurtu da. Bere bizitzako alderdi garrantzitsua da

antzezlan hori eta atzean dauden jarrera eta ezarpen politikoek botere estruktura handiago baten eragina jasan dute. Don Cristobalek duen nortasun publikoa antzezlan horren eta San Sebastian ospakizunen inguruan eraiki du. Baina ez dira jadanik aspaldiko denborak, eta guztia bezala *El Güegüense* ere eraldatu egin da: asko erosotu da. Ospakizunen antolatzaileen atzean herrian agintzen duten politikoak daude. Elitean ezarritako jende askok ospea irabazi zuen ospakizuna finantzatu eta bultzatzeagatik. Horietako batzuk, agian, klase politikora gehituko dira etorkizunean.

Lehenago eta oraingo elitearen interpretazioetan ahaztutako hegomendebaldoko Nikaraguako ezaugarri sozial, politiko, kultural eta ekonomikoak agertzen dira *El Güegüense* antzezlanean. Nire ustez, *El Güegüense*ko antzerki prozesua eta horrek herriko antzezleekin daukan erlazioa aztertzea beharrezkoa da Nikaraguako identitate sozial eta kulturala identifikatzeko.

Nire ikerketaren garaian, emanaldietan parte hartu zuten pertsonaia garrantzitsuenetariko batzuk urteak zeramatzaten *El Güegüense*ekin erlasionaturik. Gallardo Doktorea, Don Cristóbal, Don Jesús eta Doña María antzezlaneko produkzioan ematen diren kontraesan sozial eta kulturalen eredu dira. Parte-hartzaile bakoitzak bere iritzia dauka *El Güegüense* Nikaraguako gizartean eta kulturaren daukan esanahiaren inguruan. Gallardo doktoreak, adibidez, produkzioan betetzen duen funtzioa eta antzezlanak daukan garrantzia nikaraguartasunaren sinbolo kultural izatearekin lotzen ditu. Gallardo doktorearen helburuetako bat mestizajea, hibridazioa eta klaseen politika nazionalak elkartzen dituen proiektu lokal bat eraikitzea da. Bere ustez jende arruntak ez du *El Güegüense* behar beste baloratzen. Bere hitzetan, «inperatibo kulturalari dagokionean, jende arrutak burua beste leku batean dauka».

Herriko antzezleek (Don Jesús, Don Cristóbal) eta Dona Mariák (laguntzaileak) bestalde, nortasun pertsonal eta sozial bat sortzen dute antzezlanak daraman Nikaraguako memoriaren (memoria subjektibo eta kolektiboaren) irudikapenaren bidez; herri-jakituriaren biltegi garrantzitsu izango dena. Antzezen praktika hauek «baztertutako ohituren bilduma batetik» (Taylor, 2003: 208) aterata daude. Don Jesusek luze hitz egin zuen antzezlanak daukan esanahiaren inguruan, bere senitarteko eta besteon aurrean antzezen zuen bitartean. Bere dantzak islatzen zuen poza guztiori iritsi zitzaigun:

Poliki dantzatu behar da musika hau, berak eramaten zaitu, poliki. Honela, honela. Kantu batzuk bizkorragoak dira (bere erritmoa aukeratzen du). Machoen (mandoak) abestiak arinenak dira. Borobil barruko pertsonaiak leunak dira, beraien gorputzekin lirainak. Poliki, honela. Ez da beharrezkoa jauzi egitea, mokorre beraien lana egiten utzi behar zaie. Honela, honela. (Gelako jende guztia batzen zaio dantzan). Bai, horrela.

Zuen eskumako eskuarekin chischilla (kaskabiloa) jo. Horrela, poliki.

Don Jesús, Don Cristóbal eta Doña María bezalako herriko parte-hartzaileen jakitura aktibo irudikatuak tinko eusten dio elite nazionalaren (Gallardo doktorea) ezagutza berdintzaile eta pasiboaren aurrean. Herrikoen jakitura aktiboa eta aldakorra da, irekia eta elkarrizketarako eta antzezpenarako prest dagoena. Beraien antzezpenaren bidez, parte-hartzaileek argumentu politiko berriak sortu eta zabaltzen dituzte eta horrela identitate sozial eta kultural berriak sortzen dira.

3. Antzezpenaren bidez jakinduria produzitu eta erreproduzitzen

Diane Tylorek, bere azken lanetako batean, ondorengo galderak aurkezten ditu: «nola transmititzen du antzezpenak memoria kulturala eta identitatea?» Eta, «mendeetako kolonialismoak mugiarazitako paradigma eta etorkizun hertsatzailea irekitzea lor lezake perspektiba hemisferikoak?» (Taylor 2003: xvi). Aktibismoa, Hego Ameriketako antzerki lanak, AEBetako telebista latinoaren nortasuna eta Ipar Ameriketako beste antzezpen ezberdinak aztertu eta gero, jakinduriaren produkzio eta erreprodukzioan jendeak nola parte hartzen duen azaltzen du Taylorrek horretarako antzezpenak erabiliz.

Kulturalki eta sozialki eraikitako antzezpenen mundu honetan, iragana, orainaldia eta etorkizuna, «egiazkoa» eta irudikatutakoa, guztiak bihurtzen dira antzezle eta ikusleentzat ohizko erreferenteak. Taylorrek antzezpena eta bere inguruko testuinguruaren arteko harremani buruz hitz egiten du. Antzezpenen izaera etengabe aldatzen delako irudikapena izatean, iragankor eta iheskorra bilakatzen da definizioz. Ulermenaren prozesua, beraz, inoiz osatu ezin daitekeen etengabeko ziklo bat da; guztiaren (globalaren) eta zatiaren (lokalaren) arteko intersubjetibitatea. Laburtzeko, esan liteke, antzezpena gure esperientziak, eta beraz, esperientzia kolektiboak ulertzeko erabiltzen ditugun baldintzetara gehien hurbiltzen den modua dela. Tayloren ustez, aztertutako *El Indio Amazónico* pertsonaiak Amerikako memoria fisikoki gorpuzten duen identitate kulturala eraikitzen du antzezpenen bidez. Antzezpen hauek iraganaren eta testuinguru historikoen (eta ikuspuntu sozial eta kultural jakin batetik ulertutako) indusketa bihurtu dira. Honela, antzezpen eta irudikapen hauek esperientzia pertsonal eta kolektiboen, eta testuinguru orokorren (kolonialismoaren, inperialismoaren, klase borrokaren...) arteko elkarrizketa bat ere dakarte. Antzezpenaren bitarteko interakzio fisiko hau gizarte-elementuen eta historiaren arteko elkarketa gertatzen den heinean

da posible.

Nire ikerketarako oso erabilgarria iruditzen zait *El Güegüenseren* bidez Latinoamerikako gaietara hurbiltzeko Taylorrek duen era intimoa. Beretzat, antzezpena ikerketa objektu soil bat baino askoz gehiago da; ezagutzeko eta ikasteko modu bezala ulertzen du eta. Antzezlana, beraz, «artxibaketa gabeko sistema bidez transmititzen denaren arabera desagertzen edo irauten duen jakituria da» (2003: xvii). Artxibatzeak ez du derrigorrez antzezpenaren kontrakoa, edo denik esan nahi, ezta neutrala denik ere historiari dagokionean, baina bada, bestalde, aukeratutako gai batzuk transmititzeko bidea: kolonialismoa, arrazakeria, Mendebaldeko ideologiak. Honen aurrean hurrengo galdera datorkigu burura: Noren gaiei buruz ari gara hitz egiten? Taylorren ustez, antzezpenek sorreraren testuingurua azaltzeaz gain (kolonialismoa, neo-kolonialismoa, inperialismoa, arrazakeria eta marjinazioa) argumentu politiko berriak sortu, memoria transmititu eta nortasun kulturala lantzen dute. Antzezle lokalen jakituria irudikatuak, idatziz transmititu denari aurre egiten dio.

Nikaraguako identitatea eta honen inguruko negoziaketak ulertzeko, beharrezkoa iruditzen zait *El Güegüenseren* inguruko bi ikuspuntuak bata bestearen aurrean aztertzea. Hau da, antzezlaren gidoiaren inguruko diskurtso erretorikoa (elitearena) eta gaur egungo antzezpenetan sortzen diren testuinguru eta diskurtsoak bereiztea. Antzezlaren irudikapenak nikaraguarra izatearen eredu ezberdinak azaltzen ditu. Etnografikoki hitz eginez, Diriamban ezagutu nituen antzezle eta beste informatzaile batzuk eztabaida honi gai garrantzitsuak erantsi diezaiokete. San Sebastianen inguruan kokatzen duten antzezlarekin harreman berezi bat daukate. Testuinguru honetan gertatzen diren negoziaketak ez dira antzezlaren antolaketa eta emanaldiekin zerikusia daukaten gaien inguruan soilik; ez, jabetze kultural eta sozialaren inguruko negoziaketak ere ematen dira. Nor da, legearen arabera antzezlaren jabea? Nori dagokio? Don Cristóbaiek azaltzen duen bezala: «Antzezpenaren babes-emailea nintzenean, jende guztiari ematen nion gelditzeko tokia. Ez nintzen aberatsa, eta taldeko esperientzia komunal bat sortzen zen. Denek zioten justua nintzela denekin. Denei ematen nien jateko, eta inor ez zen kexatzen».

El Güegüenseko esperientzia erretoriko eta irudikatuak gizartean parte hartzeko moduak dira. Antzezpen hauek «gaur egungo arazo politikoaren aurrean bat-bateko erantzunak emateko aukera zabaltzen dute» (208). Ekintza hauek, keinu, dantza, abesti... iheskor eta iragankortzat hartu ohi dira. Antzezpen hauek, objektu, jarrera, historia eta ikuspuntu politiko pertsonal zein orokorrak burura dakarkiguten «memoriaren irudikapenak» dira. Antzezpen hauek elementu

erretoriko bezala ulertu izan badira ere, duten garrantzia ikusezina ikusgarri (ezberdintasunezko harreman sozialak, neokolonialismoa, injustizia...) bihurtzeko ahalmenean datza.

Gizarte eta kulturaren ikusle bezala, mendebaldeko ideologia kritikatzeko dugu sarri, baina gutxitan ohartzen gara ideologia horiek eraldatu eta iraultzen diren moduez. Honen aurrean, nik botere harreman globalen eraikuntzan (eta alderantziz) ekintza irudikatuek daukaten eraginera hurbiltzeko beharra sentitzen dut. Askotan eragin hau mugatutzat hartzen badugu ere. *El Güegüense*ko antzezle baten ondorengo hitzetan antzeman ditzakegu antzezlanaren inguruko identitate negoziaketak. Don Jesús eta bere emaztea den Doña Mariárekin solasean, antzezlanaren garrantzia adierazten zidaten etengabe.

Doña María pozik eta agudo doa Don Jesusengana. «Jaiki Jesus, Jaiki. Horretarako joan zinen berriz ere mozkortzera? Bizkor, jaiki, badator eta. Kanpoan da jada» «Zer?» da Jesusen erantzun monotonoa. «Pero hombre, gizona badator. Honela ikus zaitzan nahi duzu ala?» dio Doña Mariak. «Ongi da, ongi da. Ondo nago (laneko mahaiarekin estropezu egiten du). Non dago, ba?» (mahaiko guztiek erdeinuz so egiten diote. Bolbora eta alkohola nabarmentzen da airean). «Ongi da, jaiki naiz. Non dago?» dio. Ni, etxera sartzen naiz eta ea *El Güegüense*ko dantzaria den Don Jesusen etxea den galdetzen dut. Gela oso ilun dago eta ahotsak besterik ezin ditut nabari. «Hola! Hau al da *El Güegüense* dantzatzeko duen Don Jesusen etxea?» Esaten dut. Isiltasuna besterik ez. Doña María atera hurbiltzen da kandela batekin. «Bai, bai sartu. Es usted el muchacho que quiere aprender a bailar?» Esaten dit aurpegia argiz betetzen didan heinean. «Gracias, bai, El Güegüense dantzatzeko ikasi nahi duena naiz» erantzuten dut nik. «Erraza da; ez duzu denbora asko beharko ikasteko. Gaztea zara eta» dio gelaren beste aldetik datorren Don Jesusen ahotsak, ohe gainean jarrita dagoela. «Bai, etorri hona. Argi apur bat emango dizut. Atzo zurrutean ibili zen. Galduta dago gizon hau» ahopeka Doña Mariak. Momentu horretan, Don Jesus, mozkor ez dagoenarena egiten saiatzen den bitartean hurreratzen zaigu. «Etorri eta jar zaitez nire ondoan. Pozik nago ni ikustera etorri zarelako. Kontatuko dizut...» Segundo bateko atsedena hartu eta hitz egiten jarraitzen du.

Hasieran gaztea nintzen, eta idazten edo irakurtzen ez badakit ere, nire oroimenak inoiz ez dit hutsik egiten. Hitzak ikasi behar izan nituen, nire emazteak irakurtzen zizkidan eta nik buruz ikasten nituen. Nire zatia antzeztan dudanean, nire hitzei arreta handia jartzen diet. Txanda hartzen dut dantzatzeko hasten garenean. Oso erne egotea beharrezkoa da zure txanda datorrenean, ingurua oso zaratatsua baldin bada ere. Zazpi pertsonaia ari dira hitz egin nahian. Rol garrantzitsuak *El Güegüense*, Gobernadorea, Don Forsico, Don Ambrosio, eta Aguazila dira. Bitartean musika ere entzuten da.

Don Jesusen senitartekoez beraien eguneroko betebeharrekin jarraitzen dute antzezpene arretaz begiratzen duten bitartean. Zutitu eta keinu dramatiko bat jartzen du: besoak zabalik eta kokotxa gorantz igota. Gora eta behera mugitzen hasten da eta bere hizkuntzan lerro batzuk ozenki esaten ditu «Pues sí cana amigo capitán alguacil, somocague nistipanpa, Sres. Principales, sonos, mudanzas, velancicos, necana, y palperesia D. Forsico timaguas y verdad, tin hermosura, tin bellezas tumiles mo Cabildo Real...» Plastikozko poltsa bat eta orri batzuk hartu eta niri erakusten dizkit. «Hau da gelditzen den bakarra, arratoiek jan dute dena». Doña Mariak orduan dio: «Dena daukagu gure buruan. Lehenago, urteroko ospakizunetan *El Güegüense*ren bi antzezpen ezberdin egiten ziren eta bien arteko txapelketa ospatzen zen. Behin gure familiak irabazi zuen. Nire ama oso Madrina (amaponteko) bikaina zen. Urte askoan dantza bultzatu zuen baina diru faltak etenarazi zuen. Musika oso garestia da. 1000tik 2000 cordobetara aldiko. Nire senarrak (Don Jesusi begiratu) amaren ohitura jarraitzeko ahalegina egin zuen duela urte batzuk, baina ezinezkoa izan zen. Egoera ekonomikoak El Güegüense gugandik urundu du». Don Jesus ohetik altxatu eta aterantz doa oinez.

Zazpi abesti daude antzezlanean. Berez hamalau dira baina antzezpenean guztien erdia bakarrik jotzen dute. Norbaitek irakatsi behar dizkizu, horrela transmititzen dira. (Entzuten ez den doinu batekin dantzan hasten da). Poliki dantzatu behar da musika hau, berak eramaten zaitu, poliki. Honela, honela. Kantu batzuk bizkorragoak dira (bere erritmoa aukeratzen du). Machoen (mandoak) abestiak arinenak dira. Borobil barruko pertsonaiak leunak dira, beraien gorputzekin lirainak. Poliki, honela. Ez da beharrezkoa jauzi egitea, mokorre beraien lana egiten utzi behar zaie. Honela, honela. (gelako jende guztia batzen zaio dantzan). Bai, horrela. Zuen eskumako eskuarekin chischill (kaskabiloa) jo. Horrela, poliki.

Kandelen argia desagertzen doa, banan banan itzaltzen direla, Jesusen dantza ia argi barik utzi arte. Bere mugimenduak gelaren iluntasunean desagertzen dira.

Nire ikerketan argi ikusi nuen gai garrantzitsuetako bat, Dirambako biztanleek, eta gehien bat antzezpenean parte hartzen dutenek El Güegüenserekiko daukaten galera sentimendua da. Desagertzen ari dela uste dute. Belaunaldietan zehar, antzezlan honek jendeak bere promesa erlijiosoak kokatzen dituen gunea izateaz gain, sendiaren buru-estimua, errespetu eta solidaritatea irudikatu izan du. Orain, antzezlanaren komunitate zentzua murrizten ari den heinean, eliteko lehentasun politikoekin harreman handiagoa dauka, eta herritarren frustrazio sentipena areagotu da. Don Jesús, antzezle nagusia, bere emazte eta laguntzailea den Doña María, eta Don Cristóbal antzezpeneko zuzendariarengan frustrazio hori nabarmentzen da

antzezlanak eta bere babes-emaileekin daukaten harremanean. Bazterketa eta inklusio baldintza hauekin, Nikaraguako talde sozialak ulertzeko, *el Güegüensek* gune sozial eta kultural bezala duen garrantzia areagotzen da.

4. Ondorioak: narratibak desegonkortzen

Botere estruktura, kultura eta identitate negoziaketan arteko erlazioak (gobernua, komunikabideak, artea, intelektualak) arlo kultural jakin bati uzten dio lekua (narratibei eta horien ondorioei). Arlo kultural hori, «material kultural», arte eta instituzioen produkzioan (Allor and Gagnon, 1996: 8) nabarmendu eta azaleratzen da. Diskurtso publikoak, antzezlan eta bestelako ekintzen bidez gauzatzen dira, eta hauetan ikusgai agertzen dira estetika, politika eta gizartearen arteko harremanak, (*ibid*). Elite edo gobernu jakin baten identitate nazionalaren ikuspuntua arlo kultural baten bidez gauzatzen denean, gune horretan bertan sortzen dira kontrako jarrerak. Batzuetan ordea, gune hauetan ez dago aukerarik jendeak iritzi propioa eta alternatibak zabaldu ditzan.

Nikaraguako kasuan adibidez, *El Güegüenser*en antzezpenak narratiba ofizialek antzezlanari ematen dioten nikaraguar perfektuaren ideari aurre egiten dio. Antzezlanak, baita bertsiak ere, boterearen ikuspuntuari erantzuten dio, ezadostasuna erakutsiz. Botere zentzugabe hau Nikaraguan bizirik dago oraindik, gobernu ustel eta bidegabeko bezala. *El Güegüenser*en antzezpena hitzeko eta hitzak baino haratago doan adostasun ezaren adierazpena da. Behe mailako eta marjinatuaren iritzi politikoak sortzeko giro kultural eta soziala da, beraz, antzezlan hau. Don Cristóbal, Don Jesús eta Doña María bezalako antzezleek, *El Güegüenser*en jabetzaren inguruko eztabaida adierazten dute antzezpenean, eta baita erlijio, jakituria historiko eta pertsonala, eta antzezpenaren beraren memoria ere.

San Sebastian jai-inguruan, *El Güegüenser*en antzezpenak, sineskera eta behar erlijiosoak betetzeaz gain, bere narratiba propioak dauzka. Entsegu eta antzezpenek boterearen berdintze eta arrazionalismo ikuspuntuak desegonkortu eta eztabaidatzen dituzte. Gobernuaren (zergak, legeak..) etika eta moralak zalantzan jartzen dira antzezlanetan. Eta horrela, gehienetan argitaratzen ez diren tentsio eta kontraesanak askatasun osoz azal daitezke ez soilik ikusleentzatean; baita antzezleentzatean ere. Antzezpeneko diskurtsoaren bitartez, parte-hartzaileek eguneroko bizitzan garrantzia handia duten elitearen ideia eta diskurtsoak azaleratzen dituzte.

*El Güegüense*ko elite eta herri narrazioen arteko erlazioak egoera postkolonialetan botere egitura ezberdinen adierazpena agerrarazten dute testuinguru sozial eta politiko nikaraguarrean (eliteak eta klase

popularrak kontrajarriz, identitate lokal eta nazionalak kontrajarriz). Bi gizarte talde nikaraguarrontzat da garrantzitsua antzezlan hau tresna politiko, kultural eta historiko gisa. Absentzian ere antzezlan garrantzitsua da. Nire ikerketa burutu nuen urtean, azken momentuan emanaldia beran behera utzi behar izan zuten Gallardo doktorearen (babes-emailearen) aginduz. Antzezpen ak sortzen duen gune kultural eta sozial horren galeraren aurrean, jendeak bizitzako zati garrantzitsu hau, historia, oroimen eta, galera honen zentzua ulertzeko eguneroko ahaleginaren bitartez, mantentzeko asmoa dauka (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.