

# I - MODELIZACION DE LAS FIGURAS DEL PENSAMIENTO LATINOAMERICANO EN LA LITERATURA NICARAGUENSE: LOS ORIGENES PREHISPANICOS E INDIGENOS DE LAS FIGURAS Y MOTIVOS EN *EL GUEGUENCE Y LAS AVENTURAS DE TIO COYOTE*

## 1. Las aventuras de Tío Coyote

Tío Coyote, muy similar al Isengrino de la *Novela de Zorro* francesa, es el más celebre personaje de cuentos de Nicaragua. Si, como Isengrino, Tío Coyote es siempre víctima de las bromas de un compadre, se distingue sin embargo de él, ya que como Zorro es el protagonista principal de sus propias aventuras. El compadre que persigue Tío Coyote se llama Tío Conejo. La oposición entre coyote y conejo tiene probablemente que ver con la categoría de "*canuletik*", mamífero(s) silvestre(s) que en la concepción de los tzotziles del Chiapas se asocia(n) el jaguar o el coyote a los ricos, y el conejo a los pobres. Lo que no tiene nada extraño, ya que muchos autores, en particular Quince Duncan, famoso poeta costarricense y profesor en la Universidad Nacional de Heredia, han notado el origen posiblemente precolombino de la figura de Tío Coyote.

Tío Coyote sufre sucesivamente varias afrentas de parte de Tío Conejo. Primero tiene el "*culo quemado*" por la vieja sirviente del obispo, la que lo tiene por responsable de haber comido y cagado en sus sandías, mientras en realidad el culpable es Tío Conejo. Tiene después los "*dientes quebrados*" por las frutas demasiado verdes que le tira de un árbol el malintencionado Tío Conejo. Finalmente muere por querer, una vez más sobre los consejos de Tío Conejo, agarrar al "*queso de la luna*". Debiendo para ello tragarse todo un lago, ya que como se entiende fácilmente el "*queso de la luna*" no es sino el reflejo del astro en el agua, Tío Coyote explotará, el vientre demasiado lleno. Aunque menos famosas, las aventuras de Tío Conejo seguirán después de la muerte de Tío Coyote, del que Tío Conejo toma entonces la sucesión.

¿Nos encontramos aquí frente a las aventuras de los héroes de una simple epopeya infantil?, ¿o bien frente a la evocación de ritos de sucesión más antiguos, como lo deja pensar el reemplazamiento inesperado de Tío Coyote, el héroe desgraciado, por Tío Conejo, el burlón? Si imaginemos que Tío Coyote y Tío Conejo son las dos caras de una misma personalidad, lo que nos confirma la dialéctica social y religiosa en la que se originan los dos caracteres, se vuelve entonces fácil acercar éstas de las figuras del Kuru o Bribón divino, dios de los indios Winnebagos de América del Norte estudiado por Jung, y del Coyote, personaje legendario de las tribus de América Central y del Sur estudiado por Lévi-Strauss.

De hecho, las penetraciones sucesivas de Tío Coyote que concluyen con su explosión final, no sólo nos devuelven a la creación del mundo consecutivamente a la explosión en el mar de Olocún, la diosa-madre de las mitologías afro-cubanas de la Santería, pero también, a través de la dialéctica interior-exterior, conteniente-contenido que engendran, al destripamiento ritual del Coyote en las leyendas estudiadas por Lévi-Strauss. Sin embargo son los relatos orales de las aventuras del Bribón divino que nos permiten entender mejor el simbolismo de estos destripamiento y penetraciones rituales. En efecto, el Bribón divino, como el Coyote de las leyendas de América Central y del Sur, y la pareja Tío Coyote-Tío Conejo, es un personaje a la vez bromista y desgraciado. Es además un dios con rasgos caninos. Más que todo, como lo recuerda muy bien Jung, es un dios primordial y civilizador, viajero como Diónisos, Hermès o Heraklès. Es también, en primer lugar, un dios estacionario. Sin duda la

dualidad de su carácter refiere a las distintas épocas de su vida: invernal y estival. Así los cambios de sexo que se encuentran en las aventuras del Coyote estudiado por Lévi-Strauss se entienden explícitamente de manera estacionaria en el caso del Bribón divino. Es en invierno que éste se disfraza con una vulva falsa, que abandona en el momento de la primavera. Cada vez que el Bribón cae de un árbol destripándose en sus ramas corresponde por él a una pérdida de virilidad, y para la naturaleza con la llegada del invierno. A la inversa, su encerramiento dentro de un tronco muerto corresponde siempre a un renuevo de itifalismo y con el retorno del buen tiempo. Son estos dos momentos de la caída y de la elevación que, repitiéndose simétricamente en todo el relato, ritman el recorrido del Bribón hacia su muerte, de manera notablemente paralela a lo que ocurre en el caso de Tío Coyote, primero penetrado por el trasero, es decir por debajo, y después por arriba.

Para nosotros el elemento el más significativo es que la primera mutilación de Tío Coyote - tener el culo quemado - se explica en el relato de las aventuras del Bribón divino. Una noche, el Bribón decide descansar mientras pone a azar el producto de su caza. Para evitar que los animales salvajes le roban su comida, pide a su ano que le advierta tirando pedos si se acercan los lobos. Las dos primeras veces, los pedos despiertan al Bribón y asustan a los lobos. Pero la tercera vez, el Bribón no se despierta, y los lobos le roban su comida. Teniendo a su ano por responsable, el Bribón le castiga quemándole con las brasas todavía calientes. Lo que provoca la caída de sus intestinos, azados por el fuego. El Bribón resuelve este problema anudando sus intestinos, es porque según dice la leyenda el ano de los hombres es redondo y arrugado. De la misma manera, las entrañas suspendidas del Zorro del M. 208 estudiado por Lévi-Strauss son al "*origen de un bejuco nombrado "tripas de zorro", que consumen los indios*". En la versión matakó del mito (M. 209a) Takjuaj suspende sus propias entrañas a las ramas de los árboles, donde se transforman en bejucos. Entierra su estómago, su "*reyuno*", su corazón y su intestino grueso, que se convierten en distintos tipos de verduras comestibles, al igual que la piel del prepucio del Bribón de Jung, desgarrada por una ardilla. Lo vemos muy bien aquí, la mesaventura del Bribón, secularizada en la versión de Tío Coyote, provoca una risa festiva, relacionada implícitamente con la aparición de alimentos comestibles, más todavía por el hecho que interviene paralelamente en el relato a la pérdida por el dios de su prepucio, prepucio que, de manera similar a lo que ocurre en el caso de Cronos, es, como acabamos de plantearlo, creador, según la leyenda, de diversas plantas y legumbres comestibles para el hombre.

## **2. El Güegüence**

Más el ritual de sucesión que hemos podido percibir en las aventuras de Tío Coyote, si bien se encuentra en los renacimientos repetidos del Bribón divino, finalmente no adquiere toda su amplitud, ya que en fin de cuenta el Bribón divino no hace más que sucederse perpetuamente a sí mismo, sino con otra figura del folklore nicaragüense: el Güegüence, personaje cómico igualmente, tirador de pedos, y más generalmente escatológico, como lo ha demostrado el lingüista Carlos Mántica en su libro ahora clásico titulado *El habla nicaragüense*. Primera pieza de la Colonia, fechada del siglo XVII, el *Güegüence* forma con el *Rabinal Achí* guatemalteco y el *Ollantay* peruano la trilogía de las grandes obras de teatro fundadoras de la civilización latinoamericana. En las tres piezas interviene, por cierto de manera indirecta en el *Rabinal Achí*, el tema de la unión matrimonial.

El *Ollantay* cuenta la historia de Ollanta, enamorado de la hija del rey. Pero el rey no quiere aceptar esta unión. Entonces Ollanta decide irse y

crear su propio reinado. Regresa a la noticia de la muerte del rey, pero el hijo de éste le hace prisionero para sacrificarlo. Sin embargo, Ollanta será finalmente liberado y podrá casarse con la que siempre ha amado. En el *Rabinal Achí* como en el *Güegüence*, intervienen animales en cuanto *mutae personae*. El *Rabinal Achí* cuenta la historia de un jefe de tribu hecho prisionero y ejecutado por el jefe de la tribu rival, el *Ollantay* y el *Rabinal Achí* ponen en escena rituales de sucesión muy evidentes idénticos a los que se conocen en Europa. Entonces, las aventuras de Ollanta no sólo pueden compararse con las del viajero Quetzaltcoátl, sino también con las de Edipo. Así nada nos impide imaginar que las comparaciones posibles entre el *Rabinal Achí* y el *Güegüence* provienen de que esta última obra depende de la misma tradición de ritos de sucesión.

La presencia simétrica de animales en el *Rabinal Achí* y el *Güegüence* atesta la dependencia de éste con los esquemas del teatro precolombino, dependencia evidente a través de toda una serie de elementos tales como la utilización de máscaras, las repeticiones y las danzas que puntúan la acción. No pretendemos aquí dar la lista exhaustiva de estos elementos, que son bien conocidos y que ha repertoriado el celebre historiador nicaragüense Jorge Eduardo Arellano en su edición de la obra. No obstante otros elementos, como la figura central del *Güegüence*, arquetipo por otra parte del mestizo réducido a la contrabanda por la organización colonial española, acercan también la pieza nicaragüense del teatro europeo contemporáneo, en particular de la *Commedia dell'Arte*. Pues, en su oposición con el Gobernador de la Provincia que quiere robarle todos sus bienes, el *Güegüence* tiene el papel de un viejo sordo e impotente. Además, acompañado de sus dos hijos, evoca claramente al rey del Carnaval con sus mayordomos.

La pieza, representada tradicionalmente entre enero y marzo, en el momento de las fiestas religiosas, evoca para nuestra mente europea las farsas medievales profanas que entrecortaban las representaciones religiosas de los *Misterios*. Otro aspecto que, según Arellano, proviene de la influencia precolombina, la pieza del *Güegüence* se representaba en la plaza de las iglesias. En el coloquio sobre el *Güegüence* de la UNAN realizado en ocasión del Quinto Centenario, todos los autores insistieron en la importancia de la noción de contrato en la pieza: contrato matrimonial, entre uno de los hijos del *Güegüence* y la Suche Malinche; contrato financiero entre el *Güegüence* y el Gobernador; y contrato religioso que impone al final de la obra al *Güegüence* pagar la boda, de la misma manera que durante las fiestas religiosas en las que se daba la pieza durante el año litúrgico, las personas cuyos votos habían sido concedidos por la Purísima o los Santos Patrones de las ciudades donde fue creada la pieza: Jinotepe, Diriamba, ou San Marco, prometían pagar la comida y la bebida para todos los participantes de las procesiones religiosas.

Este principio de contrato religioso se vuelve central al constatar no sólo, como hemos dicho, que la pieza se representaba tradicionalmente en la época que corresponde en Europa a la del Carnaval, est decir entre el solsticio de invierno y el equinoccio de primavera, sino también que el *Güegüence* tiene numerosos puntos en común con el *Rabinal Achí*, este último evocando a su vez muy claramente los rituales de sucesión a través de los actos de insulta contra el viejo jefe (o dios) vencido (rituales estudiados en el campo de las mitologías occidentales por René Girard en *La violencia y lo sagrado*, en particular en lo que concierne a Edipo). En efecto, además de las correspondencias formales entre las dos piezas, tales como el uso de repeticiones o la intervención de animales en cuanto personajes mudos, propios del teatro pre-colonial, la actitud ritual

sistemáticamente despreciativa del Hombre de Queché, jefe prisionero y héroe de la obra guatemalteca, ante las pertenencias y objetos preciosos que se le presenta la gente de Rabinal, también ritualmente, antes de sacrificarlo nos recuerda las evaluaciones contradictorias y excesivas de las posesiones del Güegüence por sí mismo y sus dos hijos ante el Gobernador. En los dos casos, estas disensiones acerca de la estimación global de las riquezas clánicas se resuelve a través de una unión matrimonial o simplemente sexual con matiz consensual: el único regalo que acepta (todavía ritualmente) con elogios el futuro sacrificado de Queché es la prometida del Hombre de Rabinal; el casamiento entre Ollanta y la hija del rey muerto pone termino a las luchas intestinas del poder; el casamiento del hijo del Güegüence con la Suche Malinche, cuyo nombre evoca evidentemente a la famosa traidora indígena, marca la reconciliación entre el Gobernador Tastuanes y el desposeído Güegüence. De la misma manera, los golpes que recibe sin cesar el desgraciado Güegüence por parte del Alguacil del Consejo Real recuerdan el atado ritual del Hombre de Queché con el látigo del Hombre de Rabinal. Finalmente, en el *Rabinal Achí* como en el *Güegüence*, toda la acción se juega entre los representantes de dos autoridades adversas, igualmente gobernantes. Así, a la oposición entre el Güegüence, arquetipo del mestizo, ya lo hemos dicho, y el Gobernador Tastuanes, del que los exegetas todavía no saben muy bien si representa a la autoridad indígena, como lo deja suponer su nombre, o española, a través su Consejo Real, responde el enfrentamiento entre el Hombre de Queché, miembro del Gran Consejo de su tribu, y el Hombre de Rabinal, hijo del jefe Cinco-Lluvia, "*Rahauil*", es decir Gobernador de la Ciudad de Rabinal, como lo es el jefe prisionero de la Ciudad de Queché.

Lo vemos, pues, la figura "carnavalesca" del Güegüence, criticando a la dominación española, reproduce secularisándolo un rito de sucesión precolombino, así que lo demuestra la comparación con el *Rabinal Achí*. Lo que confirma el papel normativo de la risa festiva (en el sentido etimológico de la palabra) en cuanto impone una sustitución, o al menos una regeneración, del antiguo orden social por el orden nuevo.

El carácter ventoso y escatológico del Güegüence (puesto en evidencia por las numerosas exclamaciones del Alguacil: "*Para tu culo, Güegüence!*"), pero más que todo por la evocación del parlamento 121 en la que el viejo semejando la sordera interpreta mal una pregunta del Gobernador y cuenta una memorable diarrea que tuvo) asemeja su figura a la del Bribón, el nombre "*Güegüence*" significando además etimológicamente en nahúatl "*Viejo*" pero también "*Gran Bribón*".

### **3. Conclusión**

En conclusión, el Tío Coyote y el Güegüence aparecen finalmente como dos figuras paralelas del folklore nicaragüense. La lectura comparatista, mitanalítica y vertical, en el sentido lévi-straussiano del término, de los relatos que les escenifica revelándonos de qué manera la evocación del pedo, cómica e infantil para nuestra mentalidad contemporánea, sirve en realidad, por medio de la broma popular, a difundir ampliamente las creencias en la mentalidad colectiva, lo que por otra parte, como bien sabemos, es el papel primordial de los mitos, cuentos y leyendas, tanto al nivel psicológico como social.

## II - APROXIMACIONES A LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE *EL GÜEGÜENCE*

" ¡Oh, Venus Anadiomena!  
Dadme la espuma salada  
llena de yodo y sal  
que baño tu cuerpo virgen  
cuando emergiste del mar."

(José Cuadra Vega, "Dieta")

La adaptación de los clásicos antiguos en la época moderna da cuenta del redescubrimiento de los mismos. Las fábulas de Esopo fueron reformadas por escritores como La Fontaine, Samaniego u Iriarte, dándoles fama y renombre. En cuanto a Plauto, cuyas primeras traducciones al español se hicieron en el siglo XVI<sup>1</sup>, no sólo es citado por Bernardo de Balboena entre los grandes poetas, y más, como justificación del arte de la comedia por Lope de Vega en el *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo* (1609) y Miguel de Cervantes en *Adjunta al Parnaso* (1614) y *El Rufián Dichoso* (1615), sino que inspiró abundantemente la comedia italiana y la dramaturgia inglesa del siglo XVI, citaremos en particular William Shakespeare, cuya *Comedia de los Errores* (*The Comedy of Errors*, 1589-1593) retoma el argumento de *Menaechmi*. También Molière le debe el tema de *L'Avare* (1668), y Joan Timoneda sus tres piezas de 1559: *Amphitruon*, *Los Menemnos* y *Cornelia*. Además, Fray Bartolomé Santa Teresa (1768-1835) dedica al autor latino su obra *Plauto bascongado o el bascuence de Plauto en su comedia*.

Las figuras plautinianas, que retoma el teatro moderno, son adaptaciones más o menos libres del repertorio de la comedia ática nueva, con sus aplaudidos tipos de: jóvenes ociosos enamorados, a menudo hijos de padres acomodados, rivales de aquellos en sus pasiones (*Asinaria*, *Bacchides*, *Casina*, *Mercator*), enamorados soldados jacarandosos (el popular *Miles gloriosus*), parásitos (*Captivi*, *Curculio*), medianeros ociosos (*Curculio*, *Pseudolus*, *Poemulus*, *Persa*, *Rudens*), avaros (*Aulularia*), dioses envueltos en las mismas intrigas de baja ley que los hombres (*Amphitruo*).

Es decir que la estructura de la obra clásica reencuentra nueva formulación en el periodo moderno<sup>2</sup>. Al nivel formal, por ejemplo, reencontramos una expresión similar a la que emplea Liconides para concluir la escena III del acto V de *La Comedia de la Olla* o *Aulularia* de Plauto en boca de Richmond cuando se termina la escena II del acto V de *Ricardo III* de Shakespeare.

<sup>1</sup>V. Eva Marqués López, "La presencia de Plauto en España - Primeras traducciones del siglo XVI", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional SIGLO DE ORO*, Münster, Christoph Strosetzki, 1999, y "El agravio agradecido de Matías de los Reyes: recepción y adaptación del *Amphitruo* de Plauto en el teatro clásico español", III Congreso de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, Alcañiz, 2000.

<sup>2</sup>En lo que al mundo hispánico respecta, v. por ej. Joan Oleza, "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: "La Comedia Aquilina", de Torres Nabarro", *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, libro colectivo, Universidad de Varsovia, 1997, pp. 153-177.

Más particularmente, son numerosas las obras modernas inspiradas en *La Olla*. Después de *L'Avare* de Molière, y con idéntico título, citameros: las obras venecianas de Giuseppe Sarti (1777) y Giovanni Simone Mayr (1845), boloñesa de Fernand Orlandi (1801), parisina de Edmond Malherbe (1907), y los dos entremeses, también parisinos, de 1802 y 1804, compuestos en colaboración por Franz Joseph Haydn y Francesco Bianchi. A este conjunto adjuntaremos de Carlo Goldoni: *Il geloso avaro* de 1753, y *L'Avare fastueux* de 1773, pieza a la manera francesa, y por eso originalmente escrita en francés, y traducida por el mismo autor al italiano en 1776.

Inspirada en el teatro griego, la exitosa *Aulularia* de Plauto fija las bases de los dos tópicos que volvemos a encontrar en todas las adaptaciones de la pieza: el miedo enfermizo a que el oro sea descubierto, y la situación de miseria la más total en la que el avaro mantiene a los de su casa.

Es significativo que Molière en *L'Avare*, al inspirarse en *La Olla*, como lo confirma la reutilización de varias situaciones centrales de la obra latina en la francesa (los celos del viejo, su monólogo, su pleito con el cocinero, y hasta la evocación de su avaricia y el nombre de Harpagón que se encuentra en Plauto en la tirada de Stróbilo, acto V, escena II), cambie dos elementos sin embargo fundamentales: primero en la obra del siglo XVII el avaro es plenamente conciente de su riqueza, mientras en la latina la descubre gracias a la intervención del dios Lar de la casa; segundo, ahí donde en Plauto el avaro tiene una hija desflorada por el hijo de un vecino rico, vecino que por no ser al tanto de tal cuita pretende casarse con la doncella, en Molière es el hijo del avaro quien se encuentra enamorado de la prometida de su padre.

El doble cambio implica una nueva concepción del mundo, ya no regido por la voluntad superior de los dioses, sino por las actividades humanas - dialéctica que fácilmente podemos trasladar al ámbito de *El Güegüence*, ya que se trata de una comedia profana dada tradicionalmente en medio de actos religiosos -, y, dentro de este contexto, el cambio operado por el autor francés le permite enfocar en una crítica a la estructura social de su época, es decir a la vez al problema de la dote (lo que los modernistas definen más generalmente como cuestión de la herencia) y del matrimonio en su forma patriarcal tradicional entre hombres viejos ya hechos y asentados en la vida y mozas tiernas por su juventud en capacidad física de llevar al mundo hijos fuertes y de buena salud.

Jorge Eduardo Arellano supone que el autor anónimo de *El Güegüence* podría ser un sacerdote culto, lo que nos permite entonces conjeturar también que tenía algún conocimiento de las actividades literarias de su tiempo, y más que todo inquietudes y formación similar, que le permitiera coincidir con sus coetáneos en el arte del teatro.

Si revisamos *La Olla*, encontramos varios elementos, por la mayoría casuales, aun que no dejan de ser reveladores, en común con la obra nicaragüense: la alusión a la repartición de "*moneda de plata*" (acto I, escena IV); la disputa acerca de la necesidad de vino (final de la escena VI del acto III); la acusación de violación en contra del hijo de uno de los protagonistas (acto IV, escenas VII, IX y X); la doble estructura de intercambio social mandado por expresiones hechas de cortesía y de incomprensión global entre los protagonistas (acto II, escena II); el pacto matrimonial entre las partes (final de la escena II del acto II), el cual desemboca sobre un pacto legal (acto V, escena III), gobernado por lo que podríamos considerar como un pacto religioso con los dioses (véase la cuestión de la fidelidad planteada desde el prólogo y que incrementan las

promesas de Euclión, en función de sus necesidades y su avaricia); por ende la idea - que veremos se encuentra también en *L'Avare* (acto V, escena VI) - del matrimonio como liberación de las ataduras sociales y/o rituales de los protagonistas (*La Olla*, acto V, final de la escena I, escena II, y final de la escena IV).

Tanto *La Olla* como *L'Avare* y *El Güegüence* giran en torno a la figura de un viejo cuyas posesiones son al centro de la obra como objeto de envidia fantasioso, y que, por asustado ante la idea del robo en las piezas latina y francesa, o por bribonearía en el caso de la obra nicaragüense, se vuelve sordo al despuntar la posible publicación de sus pertenencias, lo que favorece el típico juego cómico del *quid pro quo*. La liberación del esclavo en *La Olla* corresponde a la del cocinero en *L'Avare*, esta última que se resuelve con los arreglos del avaro para no pagar los gastos de la boda ni del previo acto de justicia. El acto de justicia de *L'Avare*, llevado a cabo en la misma casa del héroe, y en el que Harpagon pedía la muerte por los que le habían robado su oro, se inscribe en relación dialéctica con la disputa acerca de los bienes del Güegüence procesada ante el Gobernador en el espacio concreto de su poder legal. Idénticamente el final en el que Harpagon se deshace de sus obligaciones de dotación hacia su hijo - mientras al contrario la olla de Euclión es el regalo del dios Lar a la hija embarazada del viejo -, nos remite a la "gorra" de *El Güegüence*. La evolución de la situación del Güegüence de la escasez a la abundancia, planteado por la Dra Elisa Arévalo Cuadra<sup>3</sup>, recuerda la estructura narrativa de *La Olla*. El acto de justicia, que, mediante la presencia en la casa de Harpagon del comisario y su escribano, desemboca en la pieza francesa sobre la resolución de los conflictos amorosos generacionales, tiene equivalente en la presencia del Escribano Real en *El Güegüence* (parlamentos 195-203).

Los cambios apuntados en *L'Avare* tienen consecuencia en *El Güegüence* - si bien, por lo menos, hay como suponemos una fuente común entre las dos obras -.

De hecho, si nos reportamos a la lectura mitoanalítica que de la obra nicaragüense hemos propuesta<sup>4</sup>, la relación entre el héroe y el Gobernador Tastuanes expresa una dualidad ritual de origen precolombina en la que el matrimonio - forma legalizada del acto sexual - representa la toma de poder y por consiguiente el proceso de sucesión entre fuerzas reinantes antagónicas. De ahí que, al incrementar el casamiento entre su hijo y la Suche Malinche el Güegüence viene a operar una ascensión social del tipo de la de Euclión, mientras la correspondencia con el contemporáneo *L'Avare* de Molière favorece la teoría, también expuesta por la Dra Arévalo Cuadra, de una relación más horizontal que vertical entre el Güegüence, contrabandista mestizo, y el Gobernador, representante probablemente según las recientes interpretaciones indígena y sin dinero del poder abstracto de la Corona en las colonias de ultramar. Esa horizontalidad de la relación apunta a su vez hacia la idea de una sucesión real, ya no entre dos reinos como en el *Rabinal Achí* o el *Ollantay*, sino entre dos mundos. La horizontalidad de la relación, dicho de otra forma, remachando la equivalencia binaria de las figuras protagónicas en la obra. (Al mismo tiempo, claro, que revela además cómo *El Güegüence* evoluciona, no directamente en el ámbito histórico, real, de la relación conquistador-conquistado - de ahí la posibilidad que tiene éste

<sup>3</sup>En el encuentro propiciado por el Ministerio de Cultura Nicaragüense en 2002.

<sup>4</sup>En *Mythes (autour du dieu du pet)* (Bès Editions, Francia, 2001) y *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècles* (Bès Editions, 2002), así como en nuestra traducción al francés de la obra (Bès Editions, 2001), interpretación que hemos vuelto a reafirmar en los congresos del CORHUM del 2000 (Université de Besançon) y 2002 (Université René Descartes, París), y el nombrado encuentro de finales del 2002, v. la nota anterior.

de maldecir y burlar al conquistador durante toda la obra -, sino referencial y simbólico de las formas, motivos y temas teatrales de la época. Es, pues, como de suponer, la obra testimonio ideológico.)

Dos testimonios, hasta hoy nunca notados, comprueban el primero nuestra demostración de que *El Güegüence* es una pieza de origen ritual, y el segundo la relación dialéctica vertical, en este caso entre padres e hijos, que intentamos analizar en el presente ensayo. En primer lugar, lo que explica el final de la obra, el hecho de que se daban entre los indígenas bailes "*con borracheras*" en ocasión de festividad religiosa, matrimonio u cosecha abundante<sup>5</sup>. En segundo lugar, el hecho de que *El Güegüence*, por ostentarnos la imagen de un padre inmaduro e incompetente, culpable además de la ciencia de sus hijos en el arte del robo (parlamentos 246-260), nos aparezca como una posible versión opuesta y burlesca - en este caso de nombre, por comparación, paradigmático - de los textos llamados: *huehuehtlahtolli*, los cuales eran: "*exhortaciones y consejos que hacían los padres y madres indígenas a sus hijos, y los señores a sus vasallos*"<sup>6</sup>.

La situación vertical (que se supone filial) entre la Suche Malinche y el Gobernador, invirtiendo la relación real de la traicionera indígena que se enamoró del conquistador español, sustenta, si como se conjetura el Gobernador es indígena (un alcalde tradicional o "*Tlatoani*", de ahí donde provendría el nombre "*Tastuanes*"<sup>7</sup>), la reproducción ritual de la ofrenda de la mujer en el *Rabinal Achí* como acto previo a la inmolación propicia a la sucesión clánica, y, si el Gobernador fuera un español, la puesta en escena de la reapropiación simbólica de lo propio, *El Güegüence* en este último caso dialogizando entonces la situación de salvación de lo propio por inmolación de lo ajeno en el *Rabinal Achí*.

Si, como lo supone Carlos Mántica<sup>8</sup>, basándose en el nombre de "*Suche*" (voz despectiva chilena y nicaragüense, sinónima de "*goma*", que designa a un empleado de la más baja categoría posible, v. "*Lo Que El Difunto Dijo De Sí Mismo*" del libro *Versos de Salón* de 1962 de Nicanor Parra: "*Comencé como suche de oficina/ Pero los documentos comerciales/ Me ponían la carne de gallina.*"), la Suche Malinche es una moza de casa, sin ningún tipo de relación filial con el Gobernador, y que éste con esta mala jugada quiera engañar al Güegüence, ello, reduciendo los niveles de conexión horizontal entre los personajes, y volviendo a reafirmar así más claramente todavía la verticalidad del principio de sucesión entre el Gobernador y el Viejo - lógico dentro de la interpretación de Mántica, que ve en el Güegüence un antiguo representante de los círculos de poder caciqueaos, suplantado por el Tastuane, representante a su vez del orden indígena validado por la Corona española -. De la misma manera, nos informaría sobre la correspondencia más cabal de la obra nicaragüense con las producciones literarias de su época. Pues, contextualizando el ámbito histórico de escritura de la obra, Mántica la sitúa como sus predecesores al final del siglo XVII, lo que la comparación literaria con el teatro contemporáneo tiende a confirmar. Así, *El Güegüence*, enfocando la Suche Malinche en el problema de la sucesión legal, al igual que los dos hijos naturales del Señor Anselme en *L'Avare*, reproduciría una estructura típica de la moderna comedia de

<sup>5</sup>V. por ej. Pablo Kraudy, *Historia social de las ideas en Nicaragua durante la primera mitad del siglo XVI - El pensamiento de la Conquista*, tesis de maestría en Historia, UNAN-Managua, 2000, p. 226.

<sup>6</sup>Miguel León Portilla, *Literaturas indígenas de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, cap. IV, pp. 191-222, cita de la p. 193.

<sup>7</sup>Según Carlos Mántica, *El Güegüence o el gran sinvergüenza - Obra maestra de la Picaresca Indoamericana*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2001, pp. 39-43.

<sup>8</sup>*Ibid.*, pp. 86 y corr.



situación, ya presente por ejemplo en "*El matrimonio engañoso*" (cuento de las *Novelas Ejemplares*, 1613) de Cervantes. Apuntaremos sin embargo que el carácter despectivo de la voz "*suche*", atribuido a la hija del Gobernador, se entendería igualmente bien, como referencia al estatuto de avasallamiento voluntario de la Malinche, traicionera real, al orden del invasor extranjero. De hecho, según el *Nuevo Amanecer Cultural*<sup>9</sup>, el término "*suche*" designa un "*adulador*" todavía en el lenguaje popular nicaragüense de hoy.

En la época contemporánea, la simbología de los títulos, para analizar el arte abstracto, y después para entender las obras narrativas y descriptivas o figurativas, fue un recurso ampliamente utilizado por los comparatistas. Ahora bien, tenemos en el ámbito del arte cinematográfico a dos referencias acrónicas a nombres de batallas famosas del siglo XIX reutilizadas en contextos distintos, pero de misma simbología (asentar la puesta en escena de actos guerreros mediante la referencia titular a eventos históricos de final contrario): el título *The Charge of the Light Brigade* del filme de 1936 de Michael Curtiz, que, ubicado en la época de la India colonial y contando una victoria del Imperio sobre sus sometidos, hace sin embargo referencia a la estúpida derrota de varios regimientos de caballería de Dragones y Húsares ingleses contra los rusos en Balaklava durante la guerra de Crimea, como lo apunta la película de 1968 de Tony Richardson, también titulada *The Charge of the Light Brigade*. El combate fue inmortalizado por el conocido grabado de 1895 de Richard Caton Woodville y el panagérico poema de Lord Alfred Tennyson (publicado en *The Examiner* el 9 de diciembre de 1854). A cambio, el filme *The Thin Red Line* de 1964 de Andrew Marton, y su reciente "*remake*" de 1998 por Terrence Malick - los dos inspirados en la novela autobiográfica de James Jones, y situados en el momento trágico de Guadalcanal - nos remiten esta vez a la histórica victoria de Balaklava, otro episodio resaltante de la guerra de Crimea, en el que se destacaron los regimientos de infantería de los Argyll y Sutherland Highlanders puestos en dos líneas de fuego frente a la caballería rusa (de donde el nombre del sanguinario enfrentamiento que se concluyó por el repliegue ruso), presencia sobresaliente de los suyos por la cual el pintor victoriano escocés Robert Gibb encumbró esta ofensiva en su clásico cuadro de 1856. Asimismo, podemos observar la alternancia protagonística revelada por los títulos en las obras fundadoras de la América hispánica. Pues, de manera similar, pero a la inversa de lo que ocurre en el *Rabinal Achí*, el mismo título de *El Güegüence* apunta hacia el héroe desgraciado de la pieza de teatro. Mientras en el *Rabinal Achí* el Hombre de Rabinal es el que inflija arduos sufrimientos al Hombre de Queché - el héroe real de la pieza siendo éste, y no su contendiente y verdugo, que sólo favorece las reacciones del Hombre de Queché, las cuales presiden la progresión narrativa de la obra -, en *El Güegüence* es el Gobernador Tastuanes el que rige el sino del viejo. En cuanto a Ollanta, que combina los rasgos de las figuras centrales del *Rabinal Achí* y *El Güegüence*, por ser a medio camino entre los dos otros héroes del conjunto, se define comparativamente como un modelo cercano al europeo Hamlet.

De ahí que, tomado entre tres pares: Suche Malinche y sus dos damas, Don Forcico y Don Ambrosio, y el Alguacil y el Gobernador, el Güegüence aparece al centro de una escenificación dialectizada de oposiciones, las cuales, por su carácter cada vez lineal (u horizontal), acentúan el principio de sucesión inmanente en la obra. De hecho, al hijo natural que es Don Ambrosio y que habla en mal de su padre, se contrapone la

---

<sup>9</sup>Del 28/4/2001, p. 3.

figura del hijo legítimo Don Forcico, que defiende al viejo (parlamentos 145-147), y pronto se casa con la Suche Malinche. Al Alguacil, feroz contrincante y propenso a dar golpes, el Gobernador y su gran amabilidad hacia el viejo y sus disparates. A la novia de nombre doblemente simbólico de lo nacional y de la traición, se encaran las damas acompañantes, ya desfloradas según el diálogo entre el Güegüence y sus hijos. Se notará que acentúa la situación de pares en la pieza el hecho de que, a la Suche Malinche, supuesta hija del Gobernador, sin que se haga sin embargo jamás ninguna referencia clara a su condición filial, se coteja el personaje del Alguacil, a menudo llamado "*hijo mío*" por el Gobernador, la oposición entre figura femenina y masculina trazando el recuadro patriarcal dentro del que se inscribe el matrimonio en la obra como superación en línea masculina: o sea, delimita tanto el estatus de la mujer en cuanto objeto de cambio, como la importancia de la noción de clases sociales y de jerarquía en el sistema precolonial y colonial.

Vemos en la pieza de Molière un similar juego de relaciones horizontales, que, por repercusión, orientan la lectura, como en *El Güegüence*, hacia la cuestión vertical de la genealogía y la dote: Harpagon está tomado entre su hijo Cléante y su hija Elise, cada uno de éstos siendo enamorado, respectivamente, de Mariane y Valère, hijos de Don Anselme, ignorantes, estos tres últimos, del estrecho lazo familiar que los une. Al bondadoso Anselme, se opone el avaro Harpagon. Enamorado de Marianne, Harpagon es el rival de su propio hijo, mientras su hija es la amante de Valère, que hace de intendente para Harpagon. A Frosine, que sirve de alcahueta para Harpagon, corresponde el muy listo La Flèche, criado de Cléante. En sí, Maître Simon, cocinero y cochero de Harpagon reúne en una sola persona a los dos cocineros de *La Olla*.

En la secuencia lineal de la acción teatral, el encuentro del Güegüence, primero con el Alguacil y después con el Gobernador, y la legalización del estatus del hijo legítimo a desprovecho del hijo ilegítimo, llevan a la relativa (y también dialéctica) abundancia del final, según el principio carnavalesco bien conocido; dentro de este contexto, el embarazo previo de las acompañantes de la Suche Malinche por el hijo ilegítimo del Güegüence son, al nivel estructural y psicoanalítico, al igual que el embarazo de Baubo que ésta pone en escena frente a Demeter en el mito griego, la promesa de la fructífera progenie por venir, y por ende de la validez del contrato matrimonial en la estructura social colonial.

A la aceptación por los demás de la irrecuperable avaricia de Harpagon refunfunando en el momento del casamiento y a la dote paralela que trae consigo el doble descubrimiento final de la nobleza genealógica del enamorado de la hija de Harpagon y del amor del hijo del viejo por la hija legítima del padre noble del enamorado de la hija de Harpagon en Molière, responde en *El Güegüence* el develamiento del embarazo de las damas acompañantes por el hijo ilegítimo, y el "*casamiento engañoso*" entre Don Forcico y la Suche Malinche, por la voluntad del Güegüence de darle una situación social a su hijo (parlamento 190), y la creencia del Gobernador en la riqueza del Güegüence (parlamento 202). De igual forma, la desatinada creencia que tiene el Gobernador en la riqueza del contrabandista responde al desconocimiento de la riqueza real de Euclión en *La Olla*, riqueza real que finalmente le da dote a su hija para casarse, a la inversa de lo que ocurre en *L'Avare*, donde es la averiguación de la genealogía del pretendiente de la hija de Harpagon que permite al joven alcanzar el esperado patrimonio para casarse con la deseada Elise.

De la misma manera que en *La Olla* se experimenta el casamiento como resolución de la desgracia del embarazo ilegítimo, en *El Güegüence* la contraposición entre el hijo ilegítimo y Don Forcico que se casa con la Suche Malinche, así como las múltiples alusiones a relaciones no conyugales entre Don Ambrosio y las damas que acompañan a la Suche Malinche (parlamentos 220-231), sospecha que, de alguna forma, recae

sobre la misma Suche Malinche, son elementos que incrementan el discurso de sucesión, y también el problema de la herencia. Pues, cómicamente, mientras en *La Olla* y *L'Avare* Euclión y Harpagon logran liberarse de sus compromisos, en *El Güegüence* al contrario el viejo no sólo se ve obligado a costear la boda, sino que se queda con el hijo ilegítimo como único soporte y apoyo (parlamento 214).

Sin embargo, el hecho de que Euclión tiene una hija para casar nos remite a una división de clase, el que Harpagon tenga hijo al tema de la herencia, central en la época moderna (véase a *Volpone* de 1606 de Ben Jonson, todavía en el género del teatro). El Güegüence, teniendo hijos como Harpagon, reproduce la estructura de la pieza francesa, salvo que, por ser su hijo el que embaraza las acompañantes de la Suche Malinche, reproduciendo así en sentido inverso la estructura de *La Olla*, apunta hacia una situación de clase y continental de superación del poder europeo por América. Ya hemos visto en trabajos anteriores (en particular sobre Rubén Darío) como la figura de la Tierra Madre violada es recurrente en América Latina. También hemos registrado<sup>10</sup> la persistencia de la figura femenina como llevadora de un porvenir, aun cuando, como sus paredes masculinas, es doliente y trágica. Resaltando por fin la inspiración directa de *Por los caminos van los campesinos* (1935) en *El Güegüence*<sup>11</sup>, por la reutilización invertida que hace Pablo Antonio Cuadra de la autóctona portadora del hijo crístico del estadounidense (niño-Dios de la raza del futuro, conforme la ideología de la vanguardia de aquel entonces<sup>12</sup>), el casamiento de Don Forcico con la Suche Malinche borra y redime la culpa de la traicionera, a la vez que marca la toma de poder sexual - y social, mediante el casamiento - del mestizo sobre la Corona. Proceso en el que, conforme el origen patriarcal del matrimonio, la mujer aparece como objeto de intercambio, bien y dote, como en las aventuras del Coyote del Chaco, el *Ollantay* o el *Rabinal Achí*<sup>13</sup>. En *El Güegüence*, se evidencia el problema de la raza y la sangre (véase la repetitiva denominación "*mala casta*"), validando así la estructura de la obra misma la hipótesis que ve en el Güegüence a un mestizo. La relación vertical - concretizada por la sucesión de las dos acciones (la primera pasada, la segunda por venir) en el tiempo - entre el embarazo de las damas por Don Ambrosio, el hijo ilegítimo, y el casamiento en pos de una descendencia futura entre Don Forcico, el hijo legítimo, y la Suche Malinche, manifiesta la ideología del mestizo viéndose a sí mismo como raza pura, y legitimando su estatus en la colonia al legitimar la forma de su gesta (de contrabandista marginado) dentro de la ley (aceptación del Gobernador en los parlamentos 161 a 187 de parar los sonos del Cabildo Real para dejar espacio físico - el estar aquí - y narrativo - el contar acerca de sí - al Güegüence y Don Forcico; y matrimonio legal de Don Forcico con la Suche Malinche por oposición con las relaciones sexuales extra-conyugales de Don Ambrosio con las damas). Al hijo ilegítimo le corresponden las ayas, al hijo legítimo la dama noble.

Así podemos concluir diciendo que estas aproximaciones a la estructura narrativa de *El Güegüence* nos dan la pauta para buscar en el siglo XVII otros ejemplos de comedias similares a *L'Avare* y la obra nicaragüense, para implementar nuestro conocimiento del sentido diacrónico de esta última. Y que, de lo mismo, precisamente como elementos de comprensión de *El Güegüence* - en cuanto esta pieza representa la laicización

<sup>10</sup>En "*Lo Fatal*" de Rubén Darío y "*¿Qué sos Nicaragua?*" de Gioconda Belli: dos expresiones genéricas del discurso patriótico en la poesía nicaragüense" (*La Prensa Literaria*, 9/11/2002, pp. 6-7).

<sup>11</sup>V. N.-B. Barbe, "*Por los caminos van los campesinos*": "*El Güegüence*" y la ontología latinoamericana en Pablo Antonio Cuadra", *La Prensa Literaria*, 23/5/1998, pp. 4-6.

<sup>12</sup>V. al respecto el extracto del libro *Conversando con José Coronel Urtecho* de Manlio Tirado en *Las Palabras Sobran*, n° 5, julio del 2002, pp. 10-12.

<sup>13</sup>V. *Mythes (autour du dieu du pet)*.

de rituales precolombinos (lo que hemos demostrado en nuestros trabajos anteriores) -, llevan a plantearnos a la vez la permanencia en la época moderna de los seculares problemas de sucesión, así como Sigmund Freud lo hizo a propósito del origen edipiano de Hamlet, y a la vez, dentro de este marco, a *El Güegüence*, de manera más concreta, como un pasaje entre la problemática de sucesión en la sociedad precolombina, y la de la herencia en la sociedad occidental moderna.

### III - ELEMENTOS CARNAVALESICOS EN *EL GÜEGÜENCE*

*El Güegüence*<sup>1</sup> es un viejo que tiene papada, como a veces el Rey del Carnaval. Está acompañado por sus dos hijos como los monarcas del Carnaval de los representantes ficticios de la Ley. Don Ambrosio lleva el nombre de un santo, parangón de Silvano, el tradicional Hombre Salvaje del Carnaval. El Gobernador representa no sólo al poder temporal de la Corona, sino que por su oposición al Güegüence puede confundírsele con el Viejo o con el Nuevo Rey estacionario, lo que afirma el juego de sustitución en la pieza. *El Güegüence* se daba en el momento de las fiestas estacionarias habituales: a partir del 20 de enero (fecha tradicional de la entrada en las fiestas del Carnaval), el 25 de julio (o sea seis meses después, en correspondencia con las celebraciones europeas, alrededor del solsticio de verano, el 20 de junio), y a partir del 30 de septiembre (el equinoccio de otoño dándose el 20 de septiembre). Es en el momento de “la entrada en la Canícula”, el 25 de julio, que se representa *El Güegüence* en Nicaragua, época en que en Berzé, ciudad cerca de Namur (Bélgica), se celebra a Santa Margarita. Ahí se personifica al Carnaval bajo la forma de una estatua llevando en una mano un vaso de cerveza y en la otra una crepa. La estatua de Carnaval, en la que se reconoce un dios del vino, participa en la pedida de comida y bebida. Después de haber presidido la estatua a las libaciones, cada nuevo participante le tira cerveza y le da un beso, recordándonos la alternancia entre sufrimiento y ofrenda amorosa en *El Güegüence* o el *Rabinal Achí*. Al final la limpian dos oficiantes nombrados *Mascaradas* y electos el día anterior. Lo que a su vez nos recuerda el brindis que dan el Prioste mayor y el Prioste Segundo en honor al Mayordomo del Baile. Elementos en común entre la secuencia narrativa de *El Güegüence* y las fiestas patronales: el Prioste es el responsable de una fiesta religiosa. En esta fiesta, el Cabildo Real se refiere a una Cofradía que, habiendo conservado su carácter de milicia divina que se remonta a la Conquista, tiene una cuádrupla función: entronizar a su jefe (el “*Mayordomo*”) ante la “*Puerta del Perdón*”, o sea ante la puerta de la Iglesia; elegir al Lugarteniente y a su esposa por un período de tres años; recibir cada año doce insignias (que son pequeños crucifijos) dados por el Consejo el 2 de febrero, día de la Purificación de la Virgen y de la Candelaria; ocuparse de la mesa al final de la fiesta de San Sebastián. Ahora bien, es el día principal de esta fiesta, el 20 de enero, que se interpreta *El Güegüence*, junto con otras obras. El intercambio entre el Prioste Mayor y el Prioste Segundo que concluye las festividades en honor de San Sebastián recuerda claramente el del final de *El Güegüence*. La fiesta de San Sebastián en la que se inmola al viejo Rey disparado con arco y flechas (el santo siendo a su vez el patrón de los arqueros) y la Candelaria que la sigue son fiestas establecidas sobre el Imbolc céltico preexistente a las Februales en el mundo europeo e indoeuropeo. A su vez la Candelaria corresponde al período de doce días marcando el pasaje del calendario lunar al solar. Finalmente, evidenciando el argumento de la retribución (Hans Kelsen, Marvin Harris) como dispositivo fundamental en *El Güegüence* (véase los sucesivos castigo y ofrendas que sufre el héroe), por comparación con sus equivalentes precolombinos que son el guatemalteco *Rabinal Achí* y el peruano *Ollantay*, la alternancia estructural entre escasez inicial (tanto por el Gobernador como por el héroe) y derroche final que ofrece la pieza nicaragüense dentro de una lectura vertical de la obra es otro elemento propio del carnaval, ya que nos remonta al tema del combate entre

---

<sup>1</sup>Y no “*Güegüense*”, porque la “s” no existe en náhuatl, v. Fernando Silva, *La historia natural del Güegüence*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2002, notas 3 p. 24 y 6 p. 49.

Carnaval y Cuaresma, ilustrado literariamente por François Rabelais (*Le Quart-Livre*, 1552, cap. XXIX) e iconográficamente por Pieter Bruegel el Viejo en 1559.

#### IV - LA FIGURA DEL MACHO EN EL FOLKLORE NICARAGUENSE

Al traducir el poema “*Juglería*” de *Torrente de Acero* de Raúl Orozco que ubicado en el tiempo de Sandino alude a los “*machos*”, nos interesamos al significado de este apodo dado en aquel entonces a los militares estadounidenses.

Según Jorge Eduardo Arellano en *El español de Nicaragua* (Impresiones y Troqueles) la voz macho deriva de la primera mitad del siglo XX en donde llamó poderosamente la atención la fonética de la expresión “*Give me a match*” (“*Dame un fósforo*”) de los soldados estadounidenses. En su estudio de *El Güegüence*, Alejandro Dávila Bolaños (*El Güegüence o Macho Ratón - Drama épico indígena*, 1974), citado por Erick Blandón (en la obra de éste titulada *El barroco descalzo*), ve en los nombres calificativos de los machos de *El Güegüence* evocaciones de los grupos indígenas de las distintas regiones de la Costa Pacífica (Boaco, Mostatepe,...), rebeldes a la hegemonía española.

Por otra parte, existen varias explicaciones según informaciones recogidas para nosotros por la Lic. María Leonor Morales Alemán ante una profesora, originaria de la Costa Atlántica, del Departamento de Español de la UNAN-Managua, dos docentes del Departamento de Historia de dicha Universidad, y una catedrática de Matagalpa. En Nicaragua a los blancos se les llama usualmente “*cheles*”, y en Costa Rica: “*machos*”. En la Costa Atlántica de Nicaragua, el nombre de “*machos*” dado a los militares norteamericanos vendría de sus botas de tacones, cuyo ruido recuerda el de los cascos. Los mulos (“*machos*”) son morfológicamente más grandes y fuertes y de color más claro que los asnos. Podría así tratarse de una alusión a la estatura de los estadounidenses por oposición con la más pequeña de los nativos. A diferencia de los asnos, los mulos son incapaces de reconocer su camino, tal como las tropas estadounidenses que en el combate se esparcían por todos lados, sin orden aparente. Una docente del Dpto de Biología de la UNAN-Managua explica que el mote “*machos*” de los norteamericanos vendría de su gran resistencia y su aptitud para caminar en el lodo, al contrario de los nicaragüenses descalzos y más débiles.

Otro elemento permite entender el valor de “*macho*” dado a los extranjeros en Costa Rica: en Nicaragua la voz “*chele*” es despreciativa, llama al extranjero norteamericano como al nativo rubio o albino, atañendo a una ausencia física o moral (“*chele del bolsillo*”). Es así probable que la designación “*machos*”, más que remitir a cualidades superiores (altura, resistencia, fuerza), expresa que el “*macho*” (del portugués: “*macho*”, reducción de “*muacho*”, derivado del latín: “*mulo*”), entendido como “*mulo*”, es, respecto del asno y el caballo, un animal híbrido: bastardo.

Los corridos nicaragüenses conservan este sentido peyorativo pintoresco del burro de grandes orejas al acecho cuando evocan el “*yankee*”: “*Si en el camino de Mombacho, / ves dos orejas en punta: / ¡tirale por hijo'e puta/que's la cabeza de un "macho"!*”<sup>1</sup>. “*Macho*” designa no sólo en Costa Rica a un extranjero rubio, sino en Cuba a un cerdo o un animal grasiento, y en Guatemala a una prostituta. En castellano, “*macho*” califica en sentido figurativo a un hombre enervante, y en sentido literal a un cabro (“*macho cabrío*”, “*buco*”, “*cabrón*”: término éste que en lengua vulgar evoca a un embustero, y en América Meridional a un proxeneta).

---

<sup>1</sup>V. Ernesto Mejía Sánchez, *Romances y corridos Nicaragüenses*, Managua, Nueva Nicaragua, 1990, pp. 116ss., en particular p. 117. V. también el sentido peyorativo en el lenguaje popular nicaragüense de las palabras “*caballo*” y “*burro*” (éste con equivalente en el francés “*âne bête*”) para designar, con cariño o no, alguien tonto o que, en una situación dada, actúa estúpidamente, e, idénticamente, la expresión acerca del ruido de cascos que hace una persona, evocativa, por medio de la atribución de una característica fisiológica equina, a la tontería del aludido.

Otro informador, nacido en 1919 y amigo de Morales Alemán, reporta que el vocablo "*machos*" atribuido a los estadounidenses vendría de lo que con sus botas golpeaban a los indígenas.

La polisemia del título *El Güegüence o Macho Ratón*, estudiada por Pablo Antonio Cuadra, nos parece entonces muy reveladora, el *Macho Ratón* apellidando la comedia, pero también un gran embustero o un pequeño caballo<sup>2</sup>, siendo además el nombre dado por los chorotegas de Masaya a los mexicanos, es decir a la gente náhuatl y los extranjeros<sup>3</sup>. El título *Güegüence ou Macho-Ratón* podría derivarse de "*Cuecuentzin Macehuaton*" que significa "*El baile del Gran Bribón*"<sup>4</sup>. "*Güegüence*" significaría etimológicamente burlador, reidor<sup>5</sup>.

Así, del habla popular a los corridos, lo poético y literario, la voz "*macho*", de origen y significado indígena, con la variedad de cualidades que se le puede atribuir: resistencia y hombría o bestialidad y traición, marca la relación al Otro como distancia entre humanidad y barbarie. El recuerdo secular del sentido original se guarda a través del folclor (tal vez la asociación indígena entre extranjeros y machos se debe a que fueron los mismos europeos los que introdujeron los equinos en América). En los "*romances tradicionales*" alternan las figuras del caballo y del francés para simbolizar al amante de la esposa infiel<sup>6</sup>; el "*traidor francés*" asesino del esposo<sup>7</sup> se inspira en el recuerdo español de los dragones napoleónicos, cuyas mortandades hicieron que el pequeño francés (Bonaparte) reemplazaría al coco para asustar a los niños.

---

<sup>2</sup>Los Actos del Coloquio Nacional sobre *El Güegüence* (29-31 de enero de 1992), Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, junio de 1992, p. 18.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup>V. por ej. Jean-Claude Faucon, *Les langues néo-latines*, fasc. II, n° 206, 3° trimestre de 1973, p. 64.

<sup>5</sup>*Ibid.*, pp. 60 ss.

<sup>6</sup>Mejía Sánchez, pp. 41-57.

<sup>7</sup>*Ibid.*, pp. 29-39.



Digitalizado por *Revista Literaria Katharsis*  
http:// [www.revistakatharsis.com/](http://www.revistakatharsis.com/)

**Revista literaria Katharsis**

**Depósito Legal: MA-1071/06**

**© Copyright Katharsis 2006.**