



Teatro indio precolombino *El Bailete del Güegüence o Macho Ratón*

PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES
(c) DOCTORADO EN LITERATURA LATINOAMERICANA
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

El bailete del Güegüence o Macho Ratón* es una obra de teatro cuyos orígenes se remontan a la cultural náhuatl¹ del siglo XVI aproximadamente. Los críticos polemizan sobre el período exacto al que pertenece esta *pieza popular desprovista de alusiones religiosas*, como la definen Shelly y Rojo². Según éstos, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** fue recogida en 1874, por Carlos Hermann Berendt en Masaya, Nicaragua. Berendt, fechó la composición en los primeros siglos del dominio español. Según el antropólogo Daniel Brinton, que hizo la segunda publicación en 1883, la obra sería de comienzos del siglo

XVIII. Más allá de la exactitud en las fechas, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es un discurso del período colonial³, específicamente, un discurso literario que, en su calidad de tal, pone en escena por lo menos dos de los sistemas discursivo-culturales constituyentes de la literatura latinoamericana, *un sistema popular en la expresión americana de las lenguas metropolitanas y un sistema literario en lengua nativa*.⁴

* Esta investigación fue presentada como informe final del seminario "Teatro Latinoamericano: Orígenes y Escenarios Coloniales" dictado por la profesora Dra. Marta Contreras. Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Universidad de Concepción.

1. El centro geográfico de la vigorosa cultura náhuatl fue, como lo dice la palabra, el Anáhuac, es decir el Valle de México, y a su esplendor contribuyeron, sucesiva y no exclusivamente, teotihuacanos, toltecas y aztecas... Dicha cultura irradió en un ámbito amplísimo, que comprendió toda la costa sudoccidental del Istmo de Centro América... y penetró a Yucatán y Guatemala... para influir profundamente en la otra gran cultura mesoamericana: la maya. Manuel Galich. "El primer personaje del teatro latinoamericano. Bailete del Güegüence o Macho Ratón". *CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz*. Octubre, 1993. Número Antológico. p.4
2. Kathleen Shelly y Grinor Rojo. "El Teatro Hispanoamericano en el Siglo XVI". *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo I Época Colonial*. Luis Iñigo Madrigal (Coordinador) Ed. Cátedra. 1982. p. 343.

3. Entre los estudios que contribuyen a examinar la imagen heredada de la literatura colonial, Mignolo identifica cuatro orientaciones. La primera de ellas profundiza en los estudios del neolatín durante el México colonial y en los estudios que sacan a la luz la literatura náhuatl cuando las investigaciones literarias se circunscriben al castellano. La segunda es un esfuerzo por justificar y racionalizar la atribución de propiedades estéticas o expresivas a un conjunto de textos y un esfuerzo por racionalizar y justificar el "origen" de la literatura hispanoamericana en el siglo XVI. La tercera ha puesto de relieve lo que hay de común más que de específico en cada discurso y las normas retóricas que regían la producción y la lectura de discursos entre el siglo XVI y el XVIII. La cuarta reúne las investigaciones que tienen en común la propiedad de llamar la atención sobre las fronteras de la lengua y la cultura castellana en la cultura del Nuevo Mundo. Mignolo plantea que, si desde el punto de vista de la "literatura hispanoamericana" el idioma impone ya unas fronteras, desde el punto de vista del "discurso del período colonial" las interacciones discursivas adquieren mayor relevancia que las fronteras idiomáticas." Walter Mignolo. "La Lengua, la Letra, el Territorio". *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*. Vol.XI. 1986. N°28-29. pp. 138-141
4. A. Cándido, R. Gutiérrez, J. Leenhardt, J.L. Martínez, D. Miliani, C. Pacheco. A. Pizarro, A. Rama, B. Sarlo, R. Schwarz. Coordinación de Ana Pizarro. *La Literatura Latinoamericana Como*

La obra ha llegado hasta el siglo XX gracias al trabajo de apropiación y revitalización hecha por recuperadores del siglo XVI que, en un momento determinado de sus historias literarias, la incorporaron a la estructura cultural que dominaba en su época. El trabajo de poner por escrito un material proveniente de la tradición oral y apropiárselo ideológica y culturalmente, además de posibilitar que importantes fragmentos del substrato cultural indígena permanecieran en el tiempo, ha dado cuenta del peculiar desarrollo histórico-cultural de nuestro continente, el que, según lo anota Ana Pizarro⁵, ha hecho surgir en nuestros países la obsesión de la autenticidad y de la llamada *búsqueda de la identidad nacional*.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** forma parte de las literaturas indígenas que son producto de la cultura europea. Es desde una cosmovisión europea que, durante el siglo XVI, se ponen por escrito ciertos discursos indígenas. Sin embargo, el sustrato cultural indígena es uno de los factores que, según anota José Juan Arrom, ha ido imprimiendo un sello propio y diferenciado a las artes americanas.

En la América prehispanica se cultivó un teatro ingráfico que contó con locales adecuados, actores diestros en su oficio, abundantes recursos escénicos y multiplicidad de temas y formas. Como todo teatro firmemente arraigado, tuvo también amplia influencia social, ya como elemento de expansión y regocijo, ya como corrector de costumbres, ya como animador de creencias religiosas, o ya como difusor de grandes hechos nacionales. Ese ingráfico teatro americano, tronchado por la irrupción de una cultura antagónica y avasalladora, no pudo continuar su natural desarrollo hasta alcanzar plena madurez. Pero tronchado y todo, el tronco quedó. En él injertará el misionero español un

*teatro religioso que sobrevive hasta hoy, y de él nacerán brotes coloniales como El Güegüence en Nicaragua o el Ollantay en el Perú.*⁶

Para Manuel Galich **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es una obra del ingenio popular, nacida en nuestro primer mestizaje, mestiza ella misma, mantiene una vigencia ya secular, conservada por transmisión oral y de memoria... primer grito escénico del mestizaje americano.⁷

El primer signo del carácter mestizo de la obra es el lenguaje. Según Galich y otros investigadores como Kovacci, se trata de un dialecto mezcla de español y náhuatl, generado durante los primeros tiempos de la colonización española. Kovacci señala que se trata de la *lingua franca*, española-nahua, que se extendió por toda Centroamérica y que permitió a pueblos de diferentes lenguas entenderse con los españoles y entre sí en asuntos de interés común de índole comercial, social, etc.⁸ Este signo del proceso de mestizaje cultural, pese a ser tan importante, ha sido eliminado del texto publicado por José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid.⁹ Estos, en una muestra de rechazo a los signos del mestizaje, subtítulan la obra: *Comedia Precolombina con Contaminaciones Españolas*. Algo similar expresa Fernando González,¹⁰ cuando dice que en **El bailete del Güegüence o El Macho Ratón** las *contaminaciones* mestizas no tienen discusión alguna.

El texto publicado por Manuel Galich, en la

Proceso. Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. Argentina. 1985. p. 19

5. A. Cándido, R. Gutiérrez, J. Leenhardt, J.L. Martínez, D. Miliani, C. Pacheco, A. Pizarro, A. Rama, B. Sarlo, R. Schwarz. Coordinación de Ana Pizarro. *La Literatura Latinoamericana Como Proceso*. Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. Argentina. 1985. p. 143

6. José Juan Arrom. *Historia del Teatro Hispanoamericano (Epoca Colonial)* Primera edición, La Habana, Ucar García y Cía. 1956. Segunda edición, México, Ediciones de Andrea (Historia literaria de Hispanoamérica, Tomo III), 1967. p.21

7. Manuel Galich. Op.Cit. pp.4-12

8. Ofelia Kovacci. "Una Muestra del Teatro Popular en Nicaragua: El Güegüence". *Filología*. Bs. Aires. Argentina. (Filología). 1986, 21: 2,179-199. p.182

9. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. "Estudio de "El Güegüence". En *Teatro Indio Precolombino. El Güegüence o Macho Ratón. El Varón de Rabinal. Ollantay*. Aguilar, S.A. Ediciones, España 1964. pp. 117-153

10. Fernando González Cajiao. "El Teatro precolombino siempre fue callejero". *CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz*. Octubre, 1993. Número Antológico. p.59

revista Conjunto, también elimina los fragmentos de la obra en *lingua franca*, presentando una traducción directa del náhuatl, bajo la responsabilidad de Carlos Mántica. Pese a esto, es el mismo Galich el que, en el estudio previo a la publicación de la obra, transcribe una breve escena, tomada al azar, del texto original publicado por Brinton, en 1883, que —asegura— no difiere en nada del texto del siglo XVIII.



GÜEGÜENCE. ¿Y de dónde? Amigo Capitán Alguacil Mayor. (*Aquí entra abruptamente el Gobernador y dice él*) Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

ALGUACIL. Matateco Dio mispiales Sor. Gobor. Tastuanes quinimente motates, quinimente moseguan, Alcaldes ordinarios de la Sta. hermandad, regidores y notarios y depositarios. Eguan noche-mo Cabildo Real del Sor. Gobor. Tastuanes.

GÜGÜENCE. Amigo. Capn. Agl. Mor., si de balde le he dado mi dinero, si estos son mis lenguajes asonesepa negualigua seno libro romance, lichúa rezar escataci, iscala ñonguan iscumbatasi á campaneme Tastuanes.¹¹

Para José Juan Arrom las representaciones teatrales del período colonial en América, fueron la *síntesis de dos tradiciones dramáticas: europeas por el tema y el propósito e indígenas por todo lo demás. De esa síntesis resultó un género nuevo, distinto de sus antecesoras, un teatro genuinamente mestizo.*¹² Esta opinión la comparte Ofelia Kovacci, quien afirma que **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** refleja el encuentro de dos culturas: la indígena y la española en la Colonia, y la incipiente fusión de la que surgirá otra cultura, nueva y diferente.

La opinión divergente sobre el carácter mestizo de la obra y del teatro del siglo XVI en general, la emiten Shelly y Rojo quienes afirman que este teatro es el resultado de dos culturas en contacto, pero no en un pie de igualdad, en tanto una de ellas funciona para dominar ideológicamente a la otra. *El mestizaje, si es que así se le puede llamar, es artificial. No hay aquí una cultura "intermedia." Hay sólo dos culturas y una de ellas avasalla, "desde dentro", a la otra.*¹³

La literatura fue fundamental durante el período colonial porque posibilitó la circulación de valores religiosos y políticos bajo la forma de valores estéticos. En este sentido, los discursos del período colonial

11. Manuel Galich. Op.Cit. p.7

12. José Juan Arrom. Op.Cit. p.28

13. Kathleen Shelly y Grinor Rojo. Op.Cit. p.323

transmitieron una ideología que a partir de 1598 se apoyó fuertemente en el teatro y el drama para comunicar viva y literalmente los símbolos de dominación y sumisión que los conquistadores españoles querían que los indígenas entendiesen.¹⁴

El teatro durante el siglo XVI se agrupa en tres modalidades: el teatro misionero, el teatro escolar y el teatro criollo. El teatro misionero o catequista se preocupó de hacer fácilmente inteligible a grandes masas el mensaje que deseaban transmitir, y presentarlo de manera atractiva y convincente, adaptando, en la mayoría de los casos, piezas religiosas europeas a lenguas indígenas. De esta manera, según anota Arrom¹⁵, el teatro misionero fue más que un mero trasplante, fue un verdadero injerto de temas occidentales en la cepa teatral americana, que perduró hasta aproximadamente el año 1574 en que se comienza a registrar su decadencia. El teatro escolar, de carácter religioso, tuvo una función didáctica. Estaba dirigido a un reducido público conocedor de la lengua latina y era representado principalmente por colegiales a quienes servía de entretenimiento a la par que de ejercicios retóricos. El teatro escolar tuvo el mérito de mantener el interés por el arte dramático en los grupos estudiantiles, de ahí que se le considera el antecedente remoto de los grupos de teatro de los centros docentes del siglo XX. El teatro criollo fue compuesto para la edificación y solaz de la clase más influyente de esa sociedad, la de los españoles arraigados en tierras americanas. Se trata de un teatro —señala Arrom— que surgió casi siempre entreverado con las obras que llegaban de España, entremeses, coloquios, loas, comedias alegóricas y en el que —según

afirma— se cifró lo que posteriormente habría de ser la auténtica producción literaria de hispanoamérica: española por la forma, nuestra por todo lo demás.

El teatro del siglo XVI, en las modalidades señaladas, se caracterizó por los elementos seculares incorporados a las obras. El teatro misionero y el criollo, principalmente, se vieron desprovistos de sus objetivos exclusivamente pedagógicos para integrar algunos factores de esparcimiento. Se cultivó el entremés, se incorporaron palabras en lengua americana, se hizo referencia a costumbres regionales y se introdujo pasajes cómicos independientes.

Fernando Horcasitas¹⁶ señala que el drama medieval tardío y su sucesor, el drama náhuatl, se pueden dividir en cinco categorías: el drama litúrgico que se cantaba como parte de una misa dentro de la iglesia en el día de la fiesta del santo o en la fecha que se suponía que había sucedido la acción; el misterio o representación tomada de la Historia Sagrada, conectado con el drama litúrgico y que estuvo siempre integrado a una misa; el drama alegórico, en el que se personificaron figuras simbólicas como la fe, el remordimiento, la paciencia; el drama moral o didáctico que no estaba tomado de las Sagradas Escrituras y que trataba de la conducta buena o mala de personajes ficticios y de las consecuencias de sus acciones; y el drama profano, mostrado como una representación de tipo no religioso que obedecía a dos corrientes. Una de carácter culto, con sus representaciones en la corte. Y otra, de carácter popular que, en sus orígenes, estaba estrechamente acoplada a las representaciones religiosas, que tenían lugar sobre carros o tablados erigidos en plazas, dentro o fuera de las iglesias. Añade Horcasitas, que son escasos los ejemplos de este género en náhuatl, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es uno de esos escasos ejemplos.

Los investigadores¹⁷ han polemizado sobre lo que se debate en esta obra. Alejandro Dávila Bolaño,

14. "Después de la promulgación en 1573 de las Ordenanzas del Descubrimiento, que declaraban ilegales las violentas entradas que habían caracterizado la conquista de la centuria anterior, la colonización legal de las Américas tenía que hacerse a través de grupos colonizadores que se apoyaran básicamente en la persuasión, la amabilidad y los regalos, utilizando la fuerza sólo cuando fuese necesario." Ramón Gutiérrez. "El drama de la conquista de Nuevo México". *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. Año 4, N°8, Noviembre 1989. pp.73-86.

15. José Juan Arrom. Op.Cit. p.26.

16. Fernando Horcasitas. *El Teatro Nahuatl. Epocas Novohispana y Moderna*. Instituto de Investigaciones Históricas. México, 1974. pp.68-69

17. Kathleen Shelly y Grinor Rojo. Op.Cit. p.343



plantea que la pieza evidencia las actitudes de un sector oprimido de la sociedad colonial. Esta afirmación ha sido refutada por Carlos Mántica, quien acusa a Dávila de hacer una interpretación desacertada, marxista o pseudomarxista. Shelly y Rojo dicen reconocer que el tema principal de la obra es la resistencia pasiva a las autoridades. En este sentido, plantean que esta obra tiene mayor importancia que **El Rabinal Achí**, que no presenta ningún enfrentamiento con la sociedad y cultura españolas como **El bailete del Güegüence o Macho Ratón**. Ofelia Kovacci¹⁸ plantea que la fuerza temática principal en la obra es una intención crítica de ciertos aspectos de la organización colonial. Manuel Galich sintetiza, de alguna manera, la polémica en torno a lo que se debate en la obra.

*Esta obra contiene la semilla, el remoto germen de las contradicciones económico-sociales que, a la vuelta de dos o tres siglos, debían producir la rebelión criolla y mestiza del siglo XIX, contra un coloniaje caduco y anacrónico.*¹⁹

La obra comienza con dos personajes en escena, el Alguacil y el Gobernador Tastuanes que dialogan mientras bailan. El Gobernador lamenta la pobreza en que se encuentra el Cabildo Real que *no tiene ni mesa*

de oro, ni mantel bordado, ni tintero de oro ni pluma de oro, motivo por el cual manda al Alguacil a suspender los sones, cantos y bailes (robos y favoritismos) con que se regocijan los Señores Principales, hasta que la ronda o patrulla de vigilancia del Gobernador conceda licencia (previo pago de los impuestos) de entrar a su Provincia (o presencia) Real y así conseguir dinero para que el Cabildo Real tenga mantel bordado, tintero de oro, pluma de oro, etc. El Alguacil señala que la ronda no se puede presentar porque se halla muy pobre, con la ropa tan adrajosa como la que vende el Güegüence o sin ropa. El Gobernador Tastuanes manda al Alguacil a buscar al Güegüence. Cuando lo encuentra, el Güegüence se hace el sordo y hace mofa de él, aparentando confundirlo con una criada del Gobernador. Luego de este primer encuentro, el Alguacil le pide dinero por enseñarle ciertos discursos corteses, frases de saludo, villancicos y danzas, con los que tratar con el Gobernador. El Güegüence nuevamente se hace el sordo, entendiendo siempre palabras distintas cuando el Alguacil le habla de su salario por la enseñanza. Finalmente se encuentran el Güegüence y el Gobernador, éste le cobra el permiso para entrar en la provincia. El Güegüence trata de eludir el tema, pero finalmente debe enfrentarlo. Se presenta ante el Gobernador como un rico comerciante, esperando de esta manera un trato distinto y favorecedor de parte del Gobernador. Este se muestra interesado en los bienes del Güengüence y trata de constatar lo afirmado a través de entrevistas que sostiene con los hijos del Güegüence, don Forcico y don Ambrosio. El primero de ellos, ratifica lo afirmado por su padre, el segundo, lo desmiente e incluso lo trata de embustero y de ladrón. El Güegüence elogia los oficios y habilidades de don Forcico y baila con los dos hijos, todo lo cual satisface al Gobernador Tastuanes. Bailan todos, incluso el Gobernador y el Alguacil. Don Forcico baila junto a una comparsa con máscaras de mulos el zapateado del macho ratón como parte de las habilidades que han de divertir al Cabildo Real y a los Señores Principales. Luego, el Güegüence propone un trato al Gobernador acerca de la hija de éste, doña Suche Malinche, para que se case con don Forcico. A éste se le presentan varias

18. Ofelia Kovacci. Op.Cit. p.197

19. Manuel Galich. Op.Cit.p.11

damas para que elija mujer, don Forcico las rechaza con comentarios maliciosos hasta que elige a la hija del Gobernador. Se celebra el matrimonio y el Gobernador pide la colaboración del Güegüence con dos botijas de vino de Castilla. Don Forcico las consigue en casa de un *amigo*, empleando el término equivocadamente. Se reúnen otra vez los mulos, y en esta escena tienen lugar algunas expresiones de doble sentido que Balmori considera especímenes del carácter licencioso que atribuye a las farsas precolombinas, carácter relacionado con el *valor simbólico de fecundación... la fertilidad en la naturaleza*. Finalmente, padres e hijos convidan con el vino a las autoridades y se disponen a divertirse gratuitamente.

El Gobernador Tastuanes²⁰ pretende cobrarle al Güegüence un impuesto, a título de permiso, para entrar en su Provincia. El cobro de este impuesto obedece a una situación presentada en el comienzo de la obra, el Cabildo Real se encuentra empobrecido, a tal llega el empobrecimiento que quienes están encargados de cobrar este impuesto se encuentran imposibilitados de hacerlo porque están hasta sin ropa. De esta manera, quienes deben resolver la crisis económica, desde el punto de vista de la autoridad, son los habitantes de la Provincia a través de la cancelación de un impuesto.

El personaje Güegüence²¹ se defiende con artimañas de pícaro, él es desenfadado, irreverente, mal hablado, truculento y aficionado a las alusiones licenciosas y al doble sentido. Incluso es definido por el

Gobernador Tastuanes y por el Alguacil, como un *consentidor afrentador, idiota, guajalote, charlatán, embustero e hipócrita*. Cuando el Alguacil, representante de la autoridad visita al Güegüence, éste, satíricamente, lo confunde con una criada del Gobernador. Pregunta si se trata de la lavandera, de la costurera, de la cocinera o, haciendo alusión al posible vínculo amoroso del Gobernador con sus criadas, si se trata de la *de adentro* del Señor Gobernador Tastuanes. El equívoco, aparentemente intencional del Güegüence, referido a cierta ambigüedad sexual del representante de la autoridad, provoca la risa en tanto reduce el poder a lo corporal y material, degradando, transponiendo lo solemne de la autoridad a lo *vulgar* de su ambigüedad sexual.²² De esta manera, el Güegüence borra momentáneamente el límite entre la autoridad y él, como representante del pueblo.

Es necesario destacar que lo cómico formaba parte de las representaciones indígenas. Se dice que este sentido de lo cómico surgía cuando ciertos dioses o ídolos perdían el favor del pueblo, y en vez de inspirar respeto movían a la risa.

En otro momento de la pieza, el Alguacil pretende cobrar al Güegüence por la enseñanza de ciertos discursos corteses, frases de saludo, villancicos y danzas, con los que tratar con el Gobernador, entonces éste se hace el sordo, iniciándose de esta manera, un juego de palabras que da cuenta de su supuesta sordera y de su necesidad de dilatar al máximo el pago pedido por el Alguacil. La risa en este caso es provocada por el equívoco repetitivo.²³

20. El Gobernador Tastuanes, no es sino el tlatoani, jerarca, jefe, hombre con mando superior en las estructuras políticas aztecas. Manuel Galich. *Op.Cit.* p.9.

21. La crítica aún no llega a acuerdo sobre la etimología de la palabra Güegüence. Kovacci plantea que proviene del nahua *huehue*, 'viejo' y del sufijo afectivo y de respeto *tzin*, unidos con una -n-eufónica. Significa para ella, 'viejecito', lo cual permite establecer relación con el personaje del viejo que existió en las representaciones precolombinas y con el Baile del Viejo. Según Galich, la palabra no viene de *huehuetzin* (viejo) como siempre se había creído, sino de *cuencuetzin* (pícaro) y -afirma- tanto la pieza como el personaje de su nombre, no tienen nada que ver con el conocido Baile de los huehues. Ofelia Kovacci. *Op.Cit.* p.183. Manuel Galich. *Op.Cit.* p.9.

22. "Nos reimos siempre que nuestra atención se desvía hacia lo físico de una persona, cuando debiera concentrarse en su aspecto moral". Enrique Bergson. *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. PROMETEO. Sociedad Editorial. Valencia. p.130

23. En el equívoco o quidproquo cada personaje está enzarzado con una serie de hechos, que conoce exactamente y a los que acomoda sus palabras y sus actos. "Cada una de estas series de hechos, que sólo interesan a cada uno de los personajes, se van desarrollando con absoluta independencia, pero llega un momento en que las palabras y los actos de cada una de ellas pudieran convenir también a cualquier otra. De ahí el error de los personajes, de ahí el equívoco, que no es cómico de por sí, sino porque sirve para manifestar la coincidencia de dos series



GÜEGÜENCE. En el paraje. ¿Pues, Amigo? Capitán Alguacil Mayor, por qué no me enseña los modales y cortesías propios para entrar y salir ante la presencia Real del Señor Gobernador Tastuanes?

ALGUACIL. Sí te enseñaré, pero no de balde; primero ha de ser mi salario.

GÜEGÜENCE. ¿Pescados salados? ¡Ah, muchachos! ¿Están ahí las redes de pescados salados?

DON FORCICO. Ahí están, papito.

DON AMBROSIO. ¿Qué redes de pescados salados has de tener Güegüence, embustero?

GÜEGÜENCE. ¡Cómo no! ¡Mala casta, ojos de sapo muerto! Amigo Capitán Alguacil Mayor, se nos acabó el pescado salado.

ALGUACIL. Tal vez no me gusta el pescado salado, Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¿Pues, y qué le gusta, Capitán Alguacil Mayor?

ALGUACIL. Reales de plata, Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¡Aaah! Redes de platos. ¡Ah, muchachos! ¿Están ahí las redes de platos.²⁴

independientes." Enrique Bergson. Op.Cit. p.8

24. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." Comedia. Traducción directa del náhuatl: Carlos Mántica. *CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz. Octubre, 1993. Número Antológico. pp.15-16

José Juan Arrom²⁵ titula el primer capítulo de su libro: **El legado indígena**. Allí registra una valiosa información sobre los géneros de representaciones que los pueblos indígenas de América cultivaban, en mayor o menor escala, durante el siglo XVI. Entre los géneros destacados por Arrom, están *las farsas y entremeses y cantares*, además de la representación de bailes apicarados y provocativos llamados **cuecuecheuicatl** que quiere decir *bailes cosquillosos o de comezón* que se ejecutaban con máscaras y disfraces de animales, dando origen a un espectáculo de considerable valor plástico y emotivo, profundamente arraigado en las costumbres y en el credo religioso de los naturales.

Angel María Garibay define a la cultura náhuatl como un pueblo de retóricos y oradores, cuyo incipiente teatro estuvo dado por figuras de farsantes que andaban disfrazados en traje y en voz, haciendo burla de otras naciones y jugando con el lenguaje. Son los truhanes que *andan sobresalientes y haciendo mil visajes y diciendo mil gracias y donaires, con que hacen reír a cuantos los ven y oyen*.²⁶ Señala además, que existía un baile y canto de truhanes, en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocando las palabras.

Según anota Cid y Martí²⁷, tanto en México como en Centroamérica existían representaciones en que los personajes, con mucha gracia, fingían ser sordos, ciegos, cojos, desenvolviendo de esta manera, todo un arte popular que desembocó en obras como **El bailete del Güegüence o Macho Ratón**.

Los antecedentes de la actitud del Güegüence al *hacerse el sordo*, datan como se ha comprobado, de las representaciones que los pueblos indígenas cultivaban desde antes de la llegada de los españoles, las cuales se mantuvieron durante los siglos posteriores. Es necesario hacer la salvedad que, como lo expone Kovacci, el

25. José Juan Arrom. Op.Cit. p.9

26. Angel María Garibay. *Historia de la Literatura Náhuatl*. Editorial Porrúa. S.A. México, D.F. 1953. p.40

27. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. Op.Cit. p.94

Güegüence no se identifica con el bobo, el simple, el gracioso del entremés; porque su astucia y malicia le permiten sacar ventaja a los poderosos. Predominan en él los caracteres truhanescos. El es, como lo anota Galich, un comerciante nativo, asfixiado por los impuestos y, por ello, acude a todas aquellas *artimañas licenciosas* para eludir el abuso y la arbitrariedad de la autoridad, burlarse de ella y, en última instancia, sacar el mejor provecho de la situación. Cuando el Güegüence se da cuenta que no tiene otra alternativa, sino pagar el impuesto cobrado por el Gobernador, recurrir a otras artimañas. Le ofrece compartir sus supuestos bienes, el Gobernador inmediatamente se muestra interesado, preocupándose de constatar que esos bienes efectivamente existen, sin mencionar en ningún momento la supuesta pobreza en la que se encontraba el Cabildo Real y los cobradores de impuestos. De esta manera, se va configurando el tipo de autoridad colonial cuestionado en la obra. El Gobernador deja entrever sus ansias de lucrar en beneficio personal con el cobro de los impuestos.

GOBERNADOR. ¿Pues Güegüence, quién le ha dado permiso para entrar en la Provincia Real?

GÜEGÜENCE. Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, ¿pues es necesario permiso?

GOBERNADOR. Es menester licencia Güegüence.

GÜEGÜENCE. ¡Válgame Dios! Señor Gobernador Tastuanes. Cuando yo anduve por esas tierras adentro, por la carrera de México, por Veracruz, por Verapaz, por Antepeque, arriando mi recua, guiando a mis muchachos; opa, que Don Forcico llega donde un mesonero y le pide nos traiga una docena de huevos; vamos comiendo y descargando y vuelta a ca(r)gar y me voy de paso; y no es menester licencia para ello, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Pues aquí sí necesita permiso para ello, Güegüence.

GÜEGÜENCE. Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes. Viniendo yo por una calle recta me divisó una niña que estaba sentada en una ventana de oro y me dice: *Qué galán el Güegüence, qué*

bizarro el Güegüence, aquí tienes bodega, Güegüence, entra Güegüence, siéntate Güegüence, aquí hay dulce, Güegüence, aquí hay limón. Y como soy un hombre tan agradecido, salté a la calle con una haqueta de montar, que con tantos adornos no se distinguía que era, cuajada de oro y plata hasta el suelo, y así una niña me dio la licencia para aquello, Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Pues una niña no puede dar licencia Güegüence.

GÜEGÜENCE. Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes, no seamos guanacos (tontos). No(sotros) seamos amigos y repartámonos mis fardos de ropa; en primer lugar tengo cajones de oro, cajonadas de plata, ropa de Castilla, ropa de contrabando, guipil de pluma, medias de seda, zapatos de oro, sombreros de castor. Estribos de lazo de oro y plata, que le satisfecerán y contentarán Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Si me satisface o no, Güegüence, por ventura no puedo saberlo con tanta palabrería. ¿No contarán Don Forcico y Don Ambrosio (dándome) la verdad (acerca de) tantas riquezas y abundante hermosura, a mi Cabildo Real?²⁸

En las primeras escenas, el Gobernador autoritariamente da orden de suspender los sones, cantos y bailes en las residencias de los Señores Principales. Además, ordena suspender los robos y favoritismos, medida que insinúa que habitualmente éstos eran permitidos. Causa risa la autoridad colonial que suspende, podría decirse hasta nuevo aviso, los robos y favoritismos.

De igual modo, causa risa que el Gobernador, el representante del poder colonial, se degrade no en el sentido de *entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos del coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales*²⁹, no en el sentido

28. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." Op.Cit. pp.17-18

29. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renaci-*



ambivalente y regenerador de la vida, sino en el sentido de insulto puro. La degradación, en sentido negativo, que caracteriza al Gobernador Tastuanes no se corresponde con sus repetidos discursos de cortesía, ni con la autoridad que representa. El Gobernador despacha la lugar *inferior* corporal absoluto, a la región genital al Güegüence.

GÜEGÜENCE. ...Permítame ofrecerle esta jerin-guita (de lavado) de oro, como remedio para el Cabildo Real del Señor Gobernador Tastuanes.

GOBERNADOR. Para tu cuerpo (métaskela en el c...), Güegüence.³⁰

miento. *El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial. Buenos Aires, 1994. p.25.

30. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." Op.Cit. p.19.

La reiteración es uno de los rasgos expresivos característicos de las obras de tradición oral, especialmente de las obras de la cultura náhuatl. Garibay³¹ descubre dos ventajas en la reiteración. Por un lado, permite que el mismo concepto varíe, haciéndolo más y más comprensible. Por otro lado, mantiene la atención a la idea que se quiere inculcar, contribuyendo a fijar en la memoria lo que se quiere transmitir. Los personajes —dice Kovacci— usan con gran frecuencia determinadas fórmulas de cortesía. La reiteración puede resultar fatigosa en la lectura, pero en la representación —señala— iba acompañada del ritmo de la música y de los movimientos del baile.

El Güegüence, los hijos de éste y el Alguacil reiteran un discurso cortés de saludo cada vez que dialogan con el Gobernador Tastuanes: *Ruego a Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes* Este responde con otro discurso cortés: *Ruego a Dios le dé buenaventura*, al que le incorpora los grados jerárquicos según el discurso vaya dirigido al Alguacil o al Escribano: *Noble caballero, Capitán Alguacil Mayor* o *Señor Escribano Real*, respectivamente. Este discurso, estructuralmente rígido, salvo pequeñas modificaciones, es repetido por los personajes cada vez que les corresponde. La excepción la constituye el Güegüence, quien, en el momento en que el Alguacil lo instruye sobre las formas corteses con las que relacionarse con el Gobernador, imita equivocadamente cada discurso, resistiéndose a la autoridad, desafiando la cortesía.

ALGUACIL. (A manera de lección) Dios te guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENCE. Dios te muerda, Tastuanes, animal con cuernos.

ALGUACIL. Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes.

GÜEGÜENCE. Dios lo confunda apestoso Tastuanes.

ALGUACIL. Es usted profiado, Güegüence. Lo que usted necesita es una docena de cuerazos.

GÜEGÜENCE. ¿Docena de cueros? ¡Ah mucha-

31. Angel María Garibay. Op.Cit. p.388

chos, nos faltan reatas o cobijones? Aquí el Amigo Capitán Alguacil Mayor, nos ofrece una docena de cueros.³²

Bergson define la reiteración como un procedimiento cómico, consistente en la repetición de una combinación de circunstancias, que con ligeras diferencias se reproduce en muchas ocasiones, cortando el curso cambiante de la vida.³³ El Güegüence hace uso del equívoco, jugando con las palabras cuando confunde al Alguacil con una criada, cuando trata de eludir el pago del salario que éste le cobra y cuando el Alguacil le trata de enseñar ciertos discursos para presentarse ante el Gobernador. En las tres escenas, la repetición del equívoco pasa desde la supuesta confusión de una palabra por otra hasta la tergiversación del discurso de cortesía que se transforma en un discurso de descortesía. De esta manera, la escena repetida se va haciendo más compleja, incrementándose su carácter cómico.

Galich señala que, en el fondo, el tema de la obra consiste en la competencia entre la extorsión colonial y el ingenio nativo. Frente a la arbitrariedad del poder colonial, el Güegüence se hace el sordo, se hace el tonto y confunde las palabras, entre otras artimañas usadas como medios para resistir el poder de la autoridad. Todo lo cual tiene un efecto cómico que se reitera a lo largo de la obra, pasando a ser, como dice Bergson, un modelo de comicidad.

*Unas escenas que no sean cómicas en derecho podrán serlo de hecho si se asemejan en algo, pues evocarán una imagen que ya tenemos por festiva y vendrán a clasificarse en un género donde figura un modelo cómico, oficialmente reconocido.*³⁴

En todo rito —afirma Octavio Paz³⁵— hay un elemento lúdico. Incluso podría decirse que el juego es la raíz del rito y, tal vez, también de la risa. Para las culturas indígenas la vida festiva constituía una forma de relacionarse con los otros y con la naturaleza. La

fiesta carnavalesca, al igual que en las culturas de la Edad Media en Europa, permitía una liberación transitoria, abolía provisionalmente las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.

Los grupos arahuacos, que habitaban el arco antillano y fueron los primeros a quienes trataron los europeos, solían ejecutar ciertos bailes cantados, llamados areítos, que contenían embrionicos elementos dramáticos...

Tenían estas gentes una buena y gentil manera de memorar las cosas pasadas y antiguas, y esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman areytos, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando... *Cuando querían haber placer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, o sin ella, por pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias, algunas veces los hombres solamente y otras veces las mujeres por sí; y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o casándose el cacique o rey de la provincia, o por otro caso en que el placer fuese comúnmente de todos, para que los hombres y mujeres se mezclasen.*³⁶

Bajtin dice que durante las fiestas carnavalescas, en la Europa del siglo XVI, el individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes.³⁷ Para las culturas americanas del siglo XVI, las fiestas carnavalescas, permitían establecer relaciones distintas también con la naturaleza. Eran frecuentes las representaciones en las que el escenario representaba a la naturaleza, había presencia de animales o de actores representando a ciertos animales o pájaros.

*Según Motolinía, el pueblo aplaudía mucho a ciertos animales bien contrahechos, leones, liebres y conejos metidos dentro unos muchachos que divertían con sus fubonadas. Tratando generalmente de ridiculizarlos, diversos truhanes imitaban a otras tribus en su indumentaria y en el lenguaje o se fingían beodos, locos o viejos para divertir a los espectadores.*³⁸

32. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." Op.Cit. p.17

33. Enrique Bergson. Op.Cit. p.105

34. Enrique Bergson. Op.Cit. p.110

35. Octavio Paz. Alfonso Medellín, Francisco Beverido. *Magia de la Risa*. Secretaría de Educación Pública. México. 1971. p.21

36. José Juan Arrom. Op.Cit. p.9

37. Mijail Bajtin. Op.Cit. p.15

38. Hildburg Schilling. *Teatro Profano en la Nueva España. Fines del*

EL BAILE

El ritual indígena, origen de su teatro, estaba compuesto de danza, música, coros y, posteriormente, de diálogos.

La música, la danza y el canto, como medios de representación, constituyen constantes muy interesantes del teatro precolombino, como del antiguo de todos los pueblos: el griego, el medieval, el chino o el japonés. El **Rabinal Achí** o **Varón de Rabinal**, pieza maya que ha sobrevivido gracias a que la copió un misionero en Guatemala, realiza una gran batalla por medio de estos mismos elementos. El *Ollantay* del Perú acude al canto en momentos decisivos de la obra. Es curioso, por lo demás, que también hoy el teatro de vanguardia, inspirándose en el drama asiático o en las enseñanzas de Antonin Artaud, reasuma la idea y la práctica del *teatro total*, en el que la música, el baile, el canto, la actuación y muchos otros elementos se integran al espectáculo.³⁹

En **bailete del Güegüence o Macho Ratón** bailan todos los personajes que participan en la obra, el Gobernador, el Alguacil, Don Forcico, Don Ambrosio, el Güegüence, el Escribano y Suche Malinche. En total los bailes son trece, éstos son presentados por el discurso de un acotador:

1. Dan vuelta bailando

Este baile inicial o *vuelta bailada* interrumpe el discurso de cortesía del Alguacil, quien lo continúa después de este desplazamiento por el lugar de representación.

No existe acotación alguna sobre el escenario, sobre los objetos que lo componen, sobre la iluminación u otro elemento del espectáculo. Sin embargo, según la información proporcionada por Arrom⁴⁰ puede suponerse que la obra se representaba en lugares especialmente destinados para ello.

siglo XVI a mediados del XVIII. Centro de Estudios Literarios. Imprenta Universitaria. Universidad Autónoma de México. México, 1958. p.55

39. Fernando González Cajiao. Op.Cit. p.57

40. José Juan Arrom. Op.Cit.pp.10-18

*...uno como teatro, que está en medio de ella, hecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía.*⁴¹

*...tenía delante de la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantería, pequeños, de a cuatro escaleras y enlosados por arriba, en que dicen representaban las farsas y comedias para solaz del pueblo.*⁴²

*Y en mitad de la plaza tenían puesto, a lo que dicen, un teatro grande, con sus gradas, muy adornado con paños de plumas llenos de chaquira de oro y mantas grandes riquísimas de su tan fina lana, sembrados de argentería de oro y de pedrería. En lo alto de este trono ponían la figura de su Tieviracocha... Y el Inca con los principales y la gente común le iban a mochar... Haciendo la mocha, que es como decir reverencia.*⁴³

2. Dan vuelta bailando y habla el Alguacil.

Luego que el Gobernador da la orden de suspender los sones, bailes y cantos en los lugares donde habita el Cabildo Real y de lamentar la pobreza en que éste se encuentra ambos dan vuelta bailando. Después de esto, habla el Alguacil.

3. Aquí se toca la Ronda, dan vuelta bailando y habla el Alguacil.

La Ronda es, al parecer, una interpretación musical que se bailaba. Al respecto señala Kovacci que *entre las partes musicales el son de la ronda del Gobernador parece de origen hispánico.*⁴⁴ Este baile interrumpe

41. *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V...* Paris, 1866. pág.249. En José Juan Arrom. Op.Cit. p.10

42. Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, Mérida, 1938, pág.120. En José Juan Arrom. Op.Cit. p.17

43. Pedro Cieza de León, *Segunda parte de la crónica del Perú...* Madrid, 1880, cap. XXX, pág.120. En José Juan Arrom. Op.Cit. p.18

44. Ofelia Kovacci. Op.Cit. p.191

el discurso del Alguacil, quien lo continua una vez que ambos, el Gobernador y el Alguacil, dan vuelta bailando.

4. **Dan vuelta los dos bailando y habla el Alguacil.**

Esta vuelta de los dos bailando, el Alguacil y el Güegüence, interrumpe nuevamente el discurso del primero, el que se pone bajo las órdenes del Güegüence para suspender los bailes, cantos y sonos en las casas de los Señores Principales

5. **Primera bailada del Corrido y habla el Güegüence**

El sonido del Corrido, según anota Pérez y Martí, imita los corcoveos de estos animales (leones). Son vivos y animados, y es precisamente este fragmento, el que se conserva de manera más completa en la tradición popular.⁴⁵

El Alguacil ordena, previa petición del Güegüence, guardar la música, bailes, cantos y danzas, canciones y conversaciones para que consuele al Cabildo Real el Gran Bufón Güegüence. Con este discurso de presentación es el Güengüence el que comienza a bailar, después de lo cual toma la palabra para dirigirse al Gobernador y constatar si está satisfecho con la representación.

6. **Segunda bailada del Güegüence y los dos muchachos.**

Puede suponerse que esta es la segunda bailada del Corrido. En ella participan Don Forcico, Don Ambrosio y el Güegüence. Previamente, el Gobernador ha reiterado la orden del comienzo de la obra, suspender en el campamento de los Señores Principales los sonos, corridos, danzas y demás cosas para que —dice anunciando el baile— diviertan Don Forcico y Don Ambrosio al Cabildo Real. Al finalizar la bailada es el Güegüence el que toma la palabra para reiterar la pregunta al Gobernador *está ya satisfecha su Excelencia de que tenemos bailes y zapateados para divertir al Cabildo Real.*

7. **Aquí se toca el San Martín y dan vueltas todos, bailando.**

Señala la crítica que el San Martín es un ballet prehispánico, modificado más tarde en la Colonia, que representa la lucha entre un indio y un león. La fiera es vencida, gracias a los recursos inteligentes del hombre.⁴⁶

El teatro del período se caracteriza desde un principio y a lo largo del siglo XVI por representar con el mayor realismo posible. Señala Schilling que la costumbre indígena de aderezar el escenario con multitud de animales vivos o *contrahechos* se nota aún en las representaciones mexicanas posteriores. Puede suponerse, entonces, que el león haya sido real o bien un actor disfrazado lo representaba.

El Gobernador reitera la orden de suspender en el campamento de los Señores Principales los sonos, etc para que —dice, presentando el siguiente baile— este farsante del Güegüence pueda entretener al Cabildo Real con los sonos del San Martín. Una vez finalizado el baile, el Gobernador toma nuevamente la palabra para manifestar que ya está satisfecho con los bailes del Güegüence y sus hijos.

8. **Aquí se toca un son antiguo y dan vueltas todos bailando.**

El Gobernador reitera la orden dada antes al Alguacil, luego de lo cual presenta al Gran Bufón Güegüence (que) nos va a consolar con los sonos de Puerto Rico. El son de Puerto Rico es —dice Kovacci— un baile folklórico que tal vez provenga de alguna ceremonia religiosa indígena.

Cuando el baile finaliza el Gobernador reitera su satisfacción por los bailes del Güegüence y sus hijos.

9. **Aquí se toca la Valona o Segunda Ronda para los machos y habla el Güegüence.**

La Valona o Segunda Ronda, tal vez de origen español, va acompañada de unos sonidos musicales que, al igual que el Corrido, imitan los corcoveos de los animales.

El discurso previo al baile es emitido por el

45. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. Op.Cit. pp.156-157

46. José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid. Op.Cit. p.156



Güegüence que pide al Gobernador y al Alguacil que suspendan los sones, danzas y bailes en el campamento de los Señores Principales para divertir al Cabildo Real con sones como el Macho Ratón. El Güegüence anuncia, de esta manera, el baile en el que participará junto a sus hijos. Puede suponerse la relación existente entre la Valona o Segunda Ronda y el son del Macho Ratón, nombre que también lleva la obra. Al finalizar el baile el Güegüence le pregunta al Gobernador *¿por que no hacemos un trato y contrato entre este sin tuno ni tunal y Doña Flor Malinche?* Al parecer, el *trato y contrato* al que se refiere el Güegüence, es el matrimonio entre su hijo y Doña Flor Malinche.

Según afirma Kovacci, Cid y Martí el Macho Ratón designa al mulo (macho); y *macho ratón* es un mulo pequeño. Esta información es refutada por Galich.

Macho-ratón no es lo que a primera vista parece, tomando la palabra macho en su acepción de mulo, como la empleamos en Centro América, y ratón en la de pequeño, metafóricamente. Por un fenómeno fonético muy común, el pueblo españolizó, por analogía, el término náhuatl original: **machehuaton**, que literalmente se traduciría por bailecito o bailete. Contribuyó al equívoco popular la inserción de un baile con máscaras de machos, con crines, como elemento de-

corativo y dinámico, bailantes mudos y ajenos al argumento de la pieza.⁴⁷

10. **Aquí se toca el Rujero, dan vueltas bailando y habla el escribano.**

El Alguacil se pone bajo las órdenes del Escribano, acto seguido se escucha la música y ambos dan vueltas bailando el Rujero. Finaliza el baile cuando el Escribano repite el discurso de cortesía *Dios lo guarde, Señor Gobernador Tastuanes*.

11. **Se vuelve el escribano a su lugar bailando con el Alguacil.**

Vuelve a bailar el Escribano y el Alguacil. Previamente el Escribano hace un trato con el representante del Gobernador para que Suche Malinche se case con Don Forcico, el hijo del Güegüence. Después del baile, el Gobernador le habla al Güegüence para felicitarlo por escoger esposa, dándose origen a un nuevo malentendido.

12. **Aquí dan una vuelta bailando y cogen los machos.**

En este baile participa el Güegüence, Don Forcico y Don Ambrosio. Previamente el Güegüence le pregunta a Don Forcico por los machos, este diálogo da lugar a una nueva escena en la cual el Güegüence se hace el sordo y entiende palabras equivocadas. El equívoco tiende hacia el doble sentido de la esfera sexual.

DON FORCICO. Ya están cogidos los machos, papito.

GÜEGÜENCE. ¿Encogidos? ¿Será de frío?

DON FORCICO. Los machos ya están cogidos.

GÜEGÜENCE. ¿Cojudos? ¿Pues no eran capones?

DON FORCICO. Cogidos los machos, tatica.⁴⁸

47. Manuel Galich. "El primer personaje del teatro latinoamericano. Bailete del Güegüence o Macho Ratón." *CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano*. Edición conjunta de la Casa de las Américas y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz. Octubre, 1993. Número Antológico. p.9.

48. "Bailete del Güegüence o Macho Ratón." *Op.Cit.* p.23.

El bailete del Güegüence o Macho Ratón, según afirma Galich, porta la milenaria herencia del *cucucuecuicatl* o cantos *consequillosos*, es decir, porta la herencia de la picaresca indígena, pero también, porta la herencia de la picaresca española.

*La gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. Esta tradición... se extiende a lo largo de la Edad media y el Renacimiento y subsiste aún oralmente en las escuelas, colegios y seminarios religiosos de la Europa Occidental. En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico.*⁴⁹

En la obra es el Güegüence el que principalmente hace uso de artimañas verbales alusivas a la parte inferior del cuerpo. Cuando el personaje dialoga con el Gobernador para justificar su ingreso a la Provincia Real, dice que una niña me(le) dio la licencia para *aquello*. El doble sentido está dado por la expresión entrecomillada del *aquello*, no queda claro si se refiere a la licencia para entrar a la Provincia o de la licencia para *aquello* que puede ser el contacto sexual con la niña. Luego, cuando dialoga con su hijo sobre las mujeres y una de ellas, según Forcico, está *apretada*, el Güegüence le replica *¿Quién la echó a perder muchacho?*. En este caso *echar a perder* insinúa un deterioro en la mujer después del contacto sexual. Por último, destaca la escena en que el Güegüence le ordena al Don Forcico que se calle para que la gente no escuche que él le ha enseñado a ser *amigo*. Esta enseñanza o *mala maña*, como la llama Don Ambrosio, al parecer se refiere al contacto homosexual como medio para conseguir lo deseado.

13. Aquí se montan los muchachos en los machos.

El baile final, **La retirada** o **El borracho**, según Cid y Martí, proviene de los rituales indios de Guatemala. Este baile –afirman– es realizado por hombres y mujeres alrededor de una pareja principal. Todos imitan con sus movimientos posturas dionisiacas.

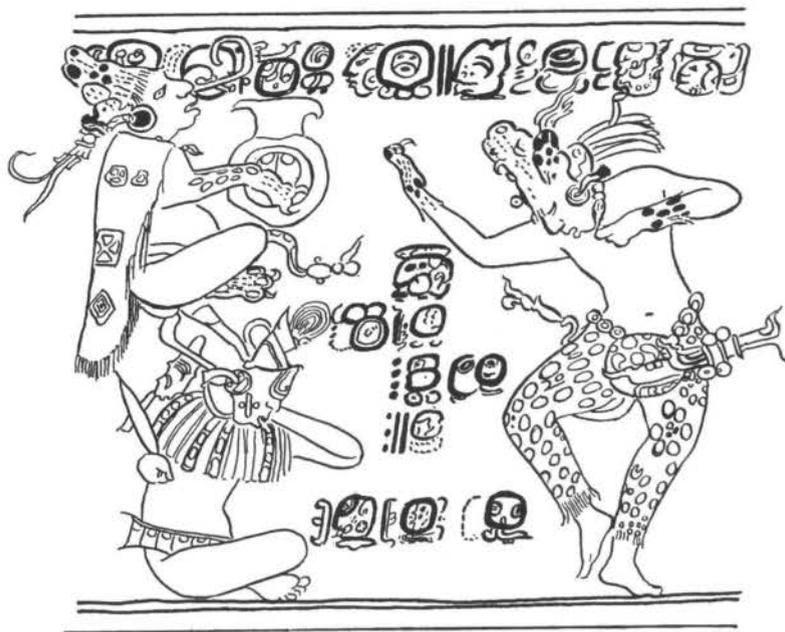
El bailete del Güegüence o Macho Ratón pone en escena una crítica a la administración colonial a través de unos personajes, acción, expresión e intención farsesca.⁵⁰ y satírica.⁵¹ Dice Kovacci que con la denominación de *comedia* los editores han querido clasificar la pieza dentro de las categorías del teatro europeo, en circunstancias que **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** si establece una relación con el teatro español es con el entremés y no con la comedia. En el entremés, pieza dramática jocosa de un solo acto, lo innoble e imperfecto de la sociedad ocupa un lugar de honor. La crítica de **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** apunta a una sociedad en la cual sus gobernantes, el Gobernador Tastuanes y sus agentes policíacos, el Alguacil, hacen *uso y abuso de su autoridad*.

¿Qué se debate en **El bailete del Güegüence o Macho Ratón**? Las relaciones de poder entre la autoridad colonial y el ingenio nativo puesto en funcionamiento para resistirlo. Cabría entonces, una segunda pregunta ¿Por qué el **bailete del Güegüence o Macho Ratón** no fue censurado por las autoridades de la época? No hay que olvidar que durante la segunda mitad del siglo XVI la historia registra dos casos de censura aplicados a obras que criticaban el sistema administrativo colonial. Uno de ellos es el caso de

50. "A la farsa se le asocia comúnmente a lo cómico grotesco y bufonesco, a una risa grosera y a un estilo poco refinado: muchas son las calificaciones condescendientes que establecen desde un comienzo, y a menudo abusivamente, que la farsa se opone al espíritu, que es una parte del cuerpo, de la realidad social, de lo cotidiano... La farsa debe su popularidad eterna a una gran teatralidad y a una atención fijada en el arte de la escena y de la técnica corporal, muy elaborada, del actor... A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la 'licencia poética'. Patrice Pavis. *Diccionario de Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México. 1990. pp.217-218.

51. "Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas. / Discurso o dicho agudo, picante o mordaz, dirigido a este mismo fin." *Diccionario Real Academia Española*. R.A.E. Espasa Calpe. 1992.

49. Mijail Bajtin. *Op.Cit.* p. 25



González de Eslava, el cual es encarcelado, junto a los actores y a los organizadores del espectáculo por incorporar el **Entremés de las alcabalas**, una pieza española antigua, en la representación de uno de sus coloquios.⁵² El otro es el de Cristóbal de Llerena, considerado el primer desterrado de la historia de la literatura hispanoamericana, por incorporar un Entremés en el que se criticaba a las autoridades venales que dejaban pasar los desembarcos de piratas en la Costa de Santo Domingo.⁵³

Al parecer, el carácter satírico de la obra impidió la aplicación de la censura, medida característica de la actividad teatral del período colonial. A diferencia de los **Entremeses**, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** incorpora como personaje principal a un ingenioso nativo, tal vez criollo, que propone una forma de resistir al poder de la autoridad colonial, la estrategia de *hacerse el sordo*, la burla, los equívocos

discursivos y, en general, la risa. El Güegüence en ningún momento de la obra manifiesta preocupación excesiva, él es un bufón, como aquellos característicos de la cultura cómica de la Edad Media que —como lo afirma Bajtin— se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.⁵⁴ Y como tal, propone la vida festiva como resistencia al poder.

El bailete del Güegüence o Macho Ratón forma parte los discursos coloniales fundadores de la cultura y del teatro latino-

americano. En este sentido, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es un clásico de la literatura latinoamericana. Ha sido objeto de discusión permanente entre los estudiosos de la literatura colonial y específicamente entre los investigadores del teatro latinoamericano. Al parecer, **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** aún no termina de decir lo que tiene que decir. Italo Calvino⁵⁵ dice que un clásico es un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes. **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** da cuenta de ese universo colonial, es un *talismán* que deja entrever y posibilita el ingreso, del lector y del espectador del siglo XX, al período del comienzo del mestizaje y de la heterogeneidad cultural latinoamericana. Si un clásico, según lo anota Calvino, sirve para entender quiénes somos y adónde hemos llegado, entonces **El bailete del Güegüence o Macho Ratón** es un clásico.

52. Biografía de Fernán González de Eslava." *Revista de Filología Hispánica*. Año II Julio-Septiembre 1940. Núm. 3. Buenos Aires. Nueva York. p.234

53. Kathleen Shelly y Grínor Rojo. *Op.Cit.* p.325

54. Mijail Bajtin. *Op.Cit.* p.13

55. Italo Calvino. *Por qué leer los clásicos*. Fábula Tusquets Editores. Barcelona 1997