

IV

Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas

**Literatura y compromiso político.
Prácticas político-culturales y
estéticas de la revolución**

Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman (Editores)

F&G
editores

ENTRE EL RESCATE Y LA PETRIFICACIÓN:
EL GÜEGÜENCE O MACHO RATÓN
EN EL DEBATE IDENTITARIO NICARAGÜENSE

Deborah Singer

*El Güegüence o Macho Ratón*¹ es una de las pocas piezas teatrales centroamericanas de la era colonial que ha logrado superar los avatares del tiempo y llegar hasta nuestros días. Su origen se remonta al siglo XVII, y se escenificaba hasta hace unos años durante las fiestas patronales en los “pueblos de indios” de la zona suroccidental de Nicaragua, que corresponde actualmente a los departamentos de Masaya, Carazo y Granada. *El Güegüence* constituye un ejemplo de producción cultural de los grupos subalternos; nos aporta indicios acerca de la forma en que los indígenas se veían a sí mismos, y cómo manifestaban su desacuerdo con las normas establecidas por el poder, en este caso la autoridad colonial. La obra constituye una sucesión de diálogos que se alternan con música y danza, donde se propicia la risa a partir de la burla (abierta o camuflada) a los representantes de la administración hispana, generándose así un espacio lúdico en el que los actores y el público podían liberarse de los tabúes de la realidad cotidiana.

El orden colonial impuso en Latinoamérica un sistema de relaciones jerárquicas que asignaba a cada sujeto un lugar específico en la pirámide social; el mérito de *El Güegüence* es que constituye una propuesta contestataria que desestructura el discurso del colonizador, poniendo en evidencia la

1. Existe un largo debate acerca de la correcta grafía de la palabra “Güegüence”. A pesar del gran número de argumentos que sostienen que Güegüence debe ser escrito con “s” (Güegüense), he decidido ceñirme al primer manuscrito publicado y por eso en este artículo utilizaré siempre la letra “c”.

arbitrariedad y el sinsentido de las normas importadas de España en el contexto del Nuevo Mundo.

A pesar de la gran variedad de lecturas que admite el texto dramático, en este artículo he optado por focalizar la atención en los mecanismos que utilizó el Estado nicaragüense para seleccionar los sentidos que más contribuían a configurar una identidad nacional. Mi intención es demostrar que la primera publicación del texto (1883) inició una larga tradición de comentarios (de intelectuales y académicos), cuyos efectos se concretaron en la creación de un prototipo del nicaragüense del pueblo, que sería representado por el personaje principal de la obra. Este modelo identitario ya se ha anclado fuertemente en el imaginario de la zona del Pacífico Central de Nicaragua, pero tiene el inconveniente de que invisibiliza a los grupos étnicos de otras regiones del país que nada tienen que ver con el origen y práctica de *El Güegüence*.

Por otra parte, la declaratoria oficial de la obra como patrimonio intangible se tradujo en una serie de medidas que el Estado está implementando para fomentar su conocimiento y difusión; sin embargo, la intervención institucional trae aparejado el riesgo de que una práctica eminentemente popular se desvincule del contexto social en el que adquiere significado, transformándose en un producto de exportación susceptible de ser estudiado, pero que no admite modificación alguna so pena de ser descalificado por el *status quo*. Ese es uno de los efectos que supone la construcción de modelos monolíticos y homogéneos.

RESUMEN DEL ARGUMENTO DE LA OBRA

El Gobernador Tastuanes ordena al Alguacil traer ante su presencia al Güegüence para obligarlo a pagar impuestos. El Alguacil cumple la orden y encuentra al Güegüence junto a sus hijos, Don Forcico y Don Ambrosio. Se produce un diálogo en el cual el Güegüence se burla sistemáticamente de la falta de ingenio del Alguacil. Aparece el Gobernador. El Güegüence intenta de múltiples maneras liberarse de pagar; finalmente convence al Gobernador de ser poseedor de cuantiosos bienes y lo persuade de casar a la hija de este último con Don Forcico. Se produce otro diálogo jocoso que culmina con el matrimonio de ambos jóvenes y el festejo de todos a expensas del Cabildo Real.

El Güegüence genera un espacio de lucha simbólica entre grupos sociales con intereses antagónicos que escenifican y negocian sus diferencias. Se

trata de la dramatización de una visión de mundo que deja al descubierto un sistema de exclusiones mediante la imbricación de signos que el público decodifica en el transcurso de la escenificación (ver de Toro). La cercanía a la problemática que el texto deja al descubierto hace que *El Güegüence* se mantenga aún hoy en día plenamente vigente y goce de una gran popularidad.

TRANSCRIPCIÓN DE LA OBRA

Debido a que *El Güegüence* se transmitió oralmente durante los siglos XVII, XVIII y XIX, no existen documentos escritos que hagan referencia a la recepción de los espectadores cuando la obra se escenificaba ante un público de origen indígena. Sin embargo, podemos citar como antecedente de la obra la información que los cronistas del siglo XVI aportan sobre el teatro precolombino.

Motolinía, Sahagún y de Landa afirman que en la era anterior a la conquista española las representaciones dramáticas se llevaban a cabo ante la presencia de toda la comunidad indígena; por esa razón el teatro fue utilizado como herramienta eficaz para la evangelización durante el período colonial. La coyuntura de dominación y explotación que sufrió la población autóctona devastó su cultura (ver Romero Vargas 155), aunque las prácticas ancestrales lograron sobrevivir parcialmente gracias a la capacidad de los indígenas para adaptarse a las nuevas reglas de existencia, simular la europeización y refuncionalizar los rasgos culturales del colonizador. Estas condiciones explican el surgimiento de una obra tan contestataria como es *El Güegüence*.

En 1883 la recepción de la obra sufrió un vuelco al ser publicado uno de los manuscritos existentes. A partir de entonces, *El Güegüence* se transformó en texto literario, es decir, en objeto de estudio y análisis de un grupo letrado que poco tenía que ver con el público al que estaba dirigido originalmente. Este fenómeno también se explica por la desaparición gradual de la lengua en que la obra circulaba (*hispanabuat*, una mezcla de español con la variante local del nahuatl de México), lo que hizo necesario la intervención de filólogos y lingüistas capaces de desenmarañar sus significados.

Cabe destacar que el sentido de un texto es conformado por la sincronía en la que se sitúa el lector y la diacronía de la obra leída; esto último es de suma importancia porque todo texto se relaciona con otros que lo precedieron, y eso en cierta medida aporta instrucciones específicas de lectura (ver Jauss). Las expectativas del público se introducen en un complejo sistema compuesto por convenciones estéticas, códigos de lectura, mensajes

esperados y estructura del género (ver de Toro). Los expertos que se han abocado a la tarea de interpretar *El Güegüence* han tomado en cuenta todas estas consideraciones, generando un gran aporte al conocimiento general de la obra, pero conviene recordar que cualquier análisis exhaustivo de *El Güegüence* en tanto *texto literario* puede llevarnos a “descubrir” sentidos muy alejados de lo que la escenificación sugería a los espectadores de los siglos XVII y XVIII. Nuestra lectura siempre es hecha desde un tiempo presente, y tener esto en mente puede ayudarnos a evitar una codificación demasiado rígida de ciertos significados, favoreciendo más bien su valoración como texto abierto y dinámico, susceptible de ser comprendido de diferentes formas.

La siguiente sección presenta un resumen de lo que se escribió acerca de *El Güegüence* a lo largo del tiempo. Según se verá, los comentarios resultan ilustrativos para comprender el modo en que los marcos de interpretación se fueron asentando, con la inevitable consecuencia de que se privilegiaron ciertas lecturas por encima de otras.

HISTORIA DE LOS COMENTARIOS DEL TEXTO

La primera publicación de *El Güegüence* apareció en Filadelfia en 1883, y estuvo a cargo del investigador y lingüista norteamericano Daniel G. Brinton. En 1909, Walter Lehman publicó en Alemania otro manuscrito encontrado en Masatepe, y existe una tercera versión (fragmentada) de la obra encontrada en Catarina por Emilio Alvarez Lejarza.² Recién en 1942 la obra fue traducida al español y publicada en Nicaragua por el grupo de escritores vanguardistas, cuyo líder era Pablo Antonio Cuadra. Desde entonces han proliferado las ediciones, aunque la perspectiva de análisis se centró básicamente en dos aspectos: resistencia ante la autoridad a través de la burla (ver Bajtín), y consolidación de un prototipo del nicaragüense del pueblo.

Estas interpretaciones se insertaron en el proceso de construcción de la identidad nacional a partir de la emancipación. Una vez liberados de la colonización española, los Estados latinoamericanos se vieron impelidos a fortalecer el espíritu de nación, y en esa tarea cumplieron un papel primordial los intelectuales y escritores de la elite criolla, quienes diseñaron patrones de desarrollo que intentaban adaptar la cultura europea a las condiciones locales de cada país. Lo anterior explica la brecha que se abrió entre la

2. Masatepe se encuentra en el departamento de Masaya, 53 kilómetros al sur de Managua. El poblado de Catarina se ubica a siete kilómetros de Masaya.

cultura letrada (eurocentrista) y las prácticas tradicionales del pueblo. Estas últimas comenzaron a ser “rescatadas” y estudiadas desde la perspectiva culta durante la primera mitad del siglo XX, con base en los cánones que impone la estética occidental. Como ejemplo del fenómeno puede citarse la gran cantidad de comentarios y análisis que se escribieron acerca de *El Güegüence*.

El primer análisis proviene del mismo Brinton (34), quien destaca que “este personaje es el prototipo de la forma peculiar de humorismo preferido por la mentalidad aborígen”. El autor sostiene que lo que más les divertía era la jocosidad que supone obtener el engaño y la burla del vecino. Si bien es cierto que esta afirmación esconde un juicio de valor que actualmente resulta cuestionable, resulta interesante constatar que Brinton alude a un “humorismo preferido por la mentalidad aborígen”, sin aclarar los criterios que utilizó para sostener tal afirmación. A pesar de eso, se trata de una contribución en el proceso de definición del “modo de ser nicaragüense”.

José Martí leyó el texto publicado por Brinton y afirmó que se trata de una obra “completa y absolutamente mestiza. Como fruto pleno de mestizaje es que resulta ser una muestra maestra. No sólo por el idioma, sino también por el asunto de que trata.” (Citado por Pérez Estrada 193). Martí sentó otro mito que ya está muy anclado en el imaginario nacional: la existencia de una Nicaragua perfectamente mestiza (ver el estudio de Gould). Este tema lo desarrollaré más adelante.

Ya entrado el siglo veinte no hay mayores cambios en las interpretaciones. En 1930 Salomón de la Selva escribió un artículo titulado “El Macho Ratón”, en el que destaca al “indio” con las siguientes características:

fantasioso hasta el embuste, atrevido hasta lo increíble, cobarde sin embargo, y borracho, y, sobre todo, vanidoso, quiere hacer creer al conquistador ibero —el Gobernador Tastuanes— que posee oro en abundancia y preciosa pedrería, cuando en efecto vive y viste de la manera más triste, miserable y estrafalaria (de la Selva 109).

En este comentario escrito en 1930 se destacan los calificativos “fantasioso”, “embustero” y “borracho”, que encontraremos a menudo en las referencias futuras al texto dramático. Poco tiempo después, en la década del cuarenta del siglo XX, el *Movimiento de Vanguardia* se propuso rescatar los valores distintivos del pueblo nicaragüense, y para tal efecto hizo la ya mencionada publicación de 1942, que volvería a editarse en 1966 en la *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*. En esa ocasión, *El Güegüence* llevó por subtítulo: “el primer personaje de la literatura nicaragüense”, lo que consolidó la posición del protagonista como personaje literario, y

además típicamente nicaragüense: “burlón, picaresco, igualado, desconfiado, aventurero, de índole vagabunda, fanfarrón, poeta y fantasioso; [...] exponente de la típica e inestable familia nicaragüense fruto del mestizaje” (Cuadra, “El Güegüence” 3).

Otro antecedente importante es el artículo “El Güegüence o el primer grito escénico del mestizaje americano”, escrito en 1952 por Alberto Ordóñez Argüello. El autor también hace referencia a la ironía y la “fantasiosidad exagerada que caracterizan al nicaragüense actual” (124), y además atribuye la aparición de *El Güegüence* al hecho de que Nicaragua fue el primer país americano en lograr una intensa mestización. En la misma línea argumenta Eduardo Zepeda Henríquez (133):

Pero, además, nuestro personaje es el símbolo —y como tal, desmesurado— del modo de ser del pueblo de Nicaragua; el pueblo de más perfecto mestizaje entre los de Hispanoamérica, y que parece escapado de nuestra literatura oral.

Los años setenta del siglo pasado marcaron una transformación ideológica propiciada por los movimientos revolucionarios de América Latina. En 1974 Alejandro Dávila Bolaños publicó un estudio de la obra con el título *Teatro popular colonial revolucionario. El Güegüence o Macho-Ratón. Drama épico indígena*. En esta versión, la obra se consagra como expresión temprana de la lucha de clases, y el protagonista se transfigura en líder guerrillero que insta a los proletarios indígenas a rebelarse. Desde la perspectiva marxista, la misión del texto consiste en fortalecer la conciencia indígena, la denuncia de los abusos cometidos por los españoles, y el llamado a los nativos para que se levanten en armas. Esta lectura sugiere una proyección de *El Güegüence* a las condiciones de explotación y miseria en la Nicaragua de aquel entonces. El llamado al levantamiento indígena se convierte así en el llamado al levantamiento del pueblo para derrocar a Somoza.

En 1982 Julio Escoto publicó en la *Revista Conjunto* un artículo en el cual propone que *El Güegüence* cuestiona no sólo el poder español, sino también un sistema económico obsoleto que daría paso al capitalismo. Visto así, la obra confrontaría dos visiones de mundo contradictorias, aunque —según el autor— el protagonista no pretende dismantelar el sistema colonial sino más bien reformarlo a través de la denuncia.

El anhelo de libertad y el levantamiento del pueblo fueron tópicos que predominaron durante toda la era del gobierno sandinista (1979-1990). Hubo gran interés por la cultura popular y se fomentó la creación artística en las comunidades rurales, según puede apreciarse en las ediciones de aquel tiempo del periódico *Barricada*. En una entrevista concedida a la *Revista Conjunto* en el año 1982 (ver Randall), Julio Valle Castillo hace referencia

a una versión de la obra transcrita por él, que fue titulada *Coloquio del Güegüence y el Señor Embajador*, y se presentó en el marco de la Primera Feria Nicaragüense del Maíz. Valle señala que en esta versión el Güegüence es el propio lenguaje nicaragüense que se burla, impugna y rechaza la intervención norteamericana: “El embajador aquí bien podría ser el representante de la corona española. Pero aquí en esta obra hemos hecho un architipo que es el tío Sam.” (Randall 36). El Güegüence es visto como símbolo de la resistencia del pueblo nicaragüense en contra del expansionismo geopolítico e ideológico de los Estados Unidos.

En la década de los noventa se desestimó la lectura marxista, consolidándose la visión de *texto fundante* de la literatura nacional; de hecho, *El Güegüence* fue integrado formalmente al programa del Ministerio de Educación. Jorge Eduardo Arellano, uno de los más connotados especialistas de la obra, hizo una descripción del protagonista que no se aparta de las que ya he mencionado: “hechos y palabras contestatarios, irrespeto a la autoridad, malicia defensiva y desprecio a la sofisticación, mordacidad ante la injusticia y denuncia del servilismo” (6). Así se expresa también el lingüista nicaragüense Carlos Mántica, quien enfocó su interpretación en la denuncia a través del uso del doble sentido, tanto en nahuatl como en castellano (ver Mántica). Como último ejemplo, cito las palabras del conocido poeta y escritor nicaragüense Ernesto Cardenal: “la risa, la guasa, son una característica de nuestra nacionalidad nicaragüense. Es parte de nuestra identidad nacional, y parte muy importante” (s.p.).

Esta síntesis de comentarios no pretende ser exhaustiva. Lo que me interesa destacar es la existencia de un patrón común en el campo de las interpretaciones, y este patrón se resume en la caracterización del nicaragüense típico de la siguiente forma: alegre, fantasioso, burlón, mentiroso, vagabundo, fanfarrón e irrespetuoso ante la autoridad. Esta idea está tan asentada, que en las elecciones del año 2001 el sorpresivo triunfo de Enrique Bolaños Geyer fue atribuido a que los nicaragüenses escondieron su intención de voto para burlarse de las autoridades. Carlos Mántica lo denomina el “güegüensismo del nica” (Barberena s.p.).

LA DECLARATORIA DE PATRIMONIO INTANGIBLE

En noviembre de 2002 el gobierno de Nicaragua presentó formalmente la candidatura de *El Güegüence* ante la UNESCO³ para que fuese incorporado a la lista de patrimonios mundiales (ver Navas), y tres años después, el 25 de noviembre de 2005, *El Güegüence* fue declarado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”. Las autoridades de gobierno reaccionaron con gran entusiasmo ante esta noticia, según es posible notar en las entrevistas concedidas a los diferentes medios de comunicación (ver Navas). En todas ellas abundan expresiones como “ingeniosidad y picardía nicaragüense” (González), “carácter nicaragüense”, y también “todos somos güegüenses” (Rivas Sotelo y Aguilera). No hay que perder de vista el importante incentivo económico para la preservación de la obra (en su edición del 3 de mayo de 2006 el periódico *La Prensa* anuncia que la UNESCO hará una donación de cien mil dólares), pero esta declaratoria es además significativa porque fortaleció el lazo de pertenencia de los nicaragüenses a la comunidad imaginada (según la propuesta acerca de la construcción de la nación de Benedict Anderson) por medio del reconocimiento universal de una práctica cultural local.

Según consta en la página web de la UNESCO, el propósito es difundir *El Güegüence* como ejemplo de la expresión cultural popular, fortaleciendo a través de él los valores identitarios de las comunidades que lo han mantenido vivo durante siglos. Para ello se propuso un plan de acción que incluye las siguientes medidas: creación de un Consejo Nacional para la salvaguarda de *El Güegüence*, elaboración de un inventario que contenga todos los elementos que integran la obra, y, además, promulgar leyes que lo protejan institucionalmente. Además de eso se propuso crear premios para fomentar su investigación, establecer un Centro *El Güegüence* en la ciudad de Diriamba, y dar apoyo a los artesanos para fomentar la creación de productos alusivos al texto.

El plan de acción se ha llevado a cabo con bastante éxito. El 31 de enero del año 2006 el parlamento de Nicaragua declaró la obra “Patrimonio Histórico Cultural de la Nación”, lo que constituyó un paso fundamental del Estado hacia la protección de *El Güegüence*. Bastante controversia generó el nombramiento de la ciudad de Diriamba como “Cuna de *El Güegüence*”

3. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) es un organismo que da apoyo a los Estados para la conservación de su patrimonio histórico-cultural, y además promueve la cooperación internacional en materia de educación, ciencia y cultura.

(el decreto legislativo fue propuesto por dos diputados oriundos de esa ciudad).⁴ Los habitantes de Diriamba defienden el derecho que tienen sobre la obra por haberla mantenido viva desde sus orígenes, presentándola cada año durante las fiestas de San Sebastián; más bien denuncian que existe un intento de apropiación por parte de otros municipios debido a que hay dinero de por medio (ver Vargas). No obstante, *El Güegüence* se escenificaba en muchas localidades de la zona (entre otras, Diriá, Diriomo, Nindirí, Masaya, Jinotepe, Masatepe y Catarina), por lo que existen sectores que rechazan esta situación y denuncian el privilegio que se ha otorgado a Diriamba. Así piensa por ejemplo Carlos Mántica, quien agrega además que la cuna de *El Güegüence* debería ser Masaya debido a que en esa ciudad existía una gobernación con fuerte presencia española (ver Barberena). Independientemente de esta controversia, el hecho concreto es que la gran favorecida con la declaratoria oficial ha sido Diriamba: en su página turística se aprecia la fuerte presencia de *El Güegüence* como parte de los atractivos que posee y ofrece a los visitantes.

Siguiendo con las medidas del plan de acción para proteger y conservar la obra, en noviembre de 2007 se instaló en Diriamba el Consejo Nacional y Experto para la Protección y Conservación de *El Güegüence*. También se intenta la constitución de talleres de artesanos que aseguren un mayor grado de calidad y competitividad; para tal efecto se realizó en enero de 2008 una feria artesanal que tenía por lema “El Güegüense en nuestras manos”; la actividad fue organizada y patrocinada por el Instituto Nicaragüense de Apoyo a la Pequeña y Mediana Empresa (Inpyme). (Ver Castillo). Ese mismo año, la Alcaldía de la ciudad declaró “Hijos Dilectos” a seis investigadores que han contribuido en la preservación y difusión de *El Güegüence* (ver Pineda). Además de eso, la ciudad se ha preocupado de organizar coloquios y espectáculos en un esfuerzo real por reafirmar el nexo entre sus habitantes y *El Güegüence*.

Managua también se ha hecho parte del proyecto de rescate y difusión de la obra. La Universidad Americana (UAM) y el Instituto Nacional de Cultura (INC) organizaron un coloquio-debate en mayo de 2008 (ver Instituto Nicaragüense de Cultura), en el que participaron connotados güegüensistas nacionales. Significativa es la labor llevada a cabo por Pepe Prego, dramaturgo y director de teatro que lleva décadas trabajando en la difusión de la obra junto al grupo Teatro Investigación Niquinohomo. Desde el punto de vista danzario, destacó el aporte de la coreógrafa Irene

4. Diriamba se encuentra en el departamento de Carazo, en la región conocida como la Meseta de los Pueblos, a 35 kilómetros de Managua.

López y la estilizada producción del Ballet Nacional de Nicaragua dirigido por Ronald Abud. Existe además una versión del texto dirigida a los niños que lleva por título *Historia del muy bandido igualado rebelde astuto pícaro y siempre bailador Güegüense*, de María López Vigil (2008). Desde el punto de vista de la plástica, *El Güegüence* ha inspirado a numerosos artistas, entre los cuales mencionaré a Carlos Montenegro y Alberto Ycaza (este último presentó además un montaje teatral inspirado en la era precolombina). Por su parte, el escultor Noel Flores creó una ronda de figuras que representan a los personajes, la cual se encuentra en Managua, en la *Rotonda del Güegüense*.

Nuevamente hago la salvedad de que los datos anteriores no pretenden ser exhaustivos, pero me parece interesante el hecho que constituye una prueba de los espacios que *El Güegüence* ha conquistado a través del tiempo. En la siguiente sección me referiré a los problemas que trae consigo la toma de posesión “oficial” de un bien cultural surgido en el pueblo.

¿PATRIMONIO INTANGIBLE O INTOCABLE?

El Güegüence evoca imágenes con las que un sector importante de la población nicaragüense se identifica, por eso es fuente de inspiración para nuevos lenguajes expresivos que en ocasiones causan polémica. Parece ser que existe el temor de que la obra sea “tergiversada”, de manera que se toman medidas para evitar que las producciones artísticas se salgan de control. Con este objetivo en la mira se propuso elaborar un inventario de los elementos que forman parte de *El Güegüence*, y uno de ellos tiene que ver con el vestuario y los accesorios que llevan los personajes. En ese tema las fuentes escritas resultan de gran utilidad para dilucidar qué tipo de indumentaria se llevaba en otros tiempos.

Leopoldo Serrano Gutiérrez (ver 42) destaca que los personajes de la obra llevan un delantal cubierto de monedas de plata y adornos dorados. El autor agrega que tanto el Gobernador, el Alguacil como el Escribano llevan pantalón corto, chaleco y un sombrero alto cubierto de flores; todos ellos utilizan máscaras de madera a la usanza española: rostros rubicundos, ojos azules, el cabello y los bigotes de color amarillo fuerte. Los machos utilizan máscaras de mulos talladas en madera pintada de color negro, y la cola es de crin o cabuya teñida; por su parte, las damas no utilizan máscaras y llevan vestidos de seda muy adornados con bordados vistosos. Serrano Gutiérrez describe la usanza de Diriamba, y tal vez por eso su descripción es un tanto diferente a la que hace Pablo Antonio Cuadra en el prefacio de

la edición de 1942: “las mujeres –o varones disfrazados de mujer– usan máscara de damas, que se hacen de estopa de coco o de madera” (Cuadra, *Teatro* 99). Si a lo anterior agregamos que antiguamente las mujeres de la vecindad prestaban sus mejores joyas para adornar a las damas durante la representación, es posible concluir que cada pueblo le impregnaba un matiz local a la escenificación. Con todos estos antecedentes, ¿hasta qué punto es razonable “reglamentar” el vestuario que debe utilizar cada personaje?

Esto no parece inquietar a las autoridades. En junio de 2009, una comisión integrada por historiadores, artesanos, músicos y artistas, con el apoyo del Ministerio de Fomento, Industria y Comercio, el Instituto Nicaragüense de Turismo, la Alcaldía de Diriamba y el Instituto de Cultura, presentó oficialmente la *Norma Técnica* del atuendo de los personajes de *El Güegüence* (ver Ministerio de Fomento, Industria y Comercio s.p.). En el documento se especifica que el protagonista debe llevar un “sombrero de cuatro picos, forrado en tela roja lisa brillante, con monedas de color oro o plata en sus cuatro lados, adornados los bordes y esquinas con detalles colgantes brillantes”. Más adelante se describe la máscara: “debe ser de madera liviana, completamente seca y finamente acabada. Diseño con semblante europeo por lo que deben de pintarse en color rosado bajo que recuerde la tez blanca del español”. Estas disposiciones tienen el fin “de mantener la calidad y evitar alteraciones que desvirtúen el sentido y contenido de la comedia bailete” (“Así”). Nuevamente surge la pregunta en torno a los límites a los que puede llegar el Estado para reglamentar una práctica que es eminentemente popular.

El 26 de julio de 2006 se presentó en Niquinohomo un fragmento de *El Güegüence* durante los festejos de Santa Ana.⁵ En esa ocasión constaté que los protagonistas se levantaban la máscara antes de decir sus parlamentos, de otra forma, el texto hubiera sido ininteligible (y además inaudible) para el público asistente. No sabemos cómo solucionaban este problema en siglos pasados; tal vez las máscaras tenían otro diseño, o bien, los actores de la obra tenían un atuendo diferente del que utilizaban los bailantes. Por el momento sólo podemos afirmar que la necesidad de uniformar criterios va ligada al potencial económico y turístico que representa la obra, haciendo la salvedad que una reglamentación demasiado estricta puede tener como resultado el extrañamiento de la comunidad respecto de su propia tradición.

5. Niquinohomo se encuentra en el departamento de Masaya, a 40 kilómetros de Managua. La localidad es cuna de Augusto César Sandino.

HECHO ESCÉNICO Y HECHO DANZARIO: EL CONTEXTO DE LA FIESTA PATRONAL

El rescate de un bien cultural trae consigo el riesgo de pasar por alto las condiciones en que éste se originó. Para comprender el significado social de *El Güegüence* es imprescindible remitirse al contexto de la fiesta patronal. En Nicaragua, cada comunidad tiene un santo patrono al que rinde culto. El día consagrado al santo en cuestión las imágenes sagradas son sacadas de la iglesia y se organizan procesiones por las calles del pueblo que suelen prolongarse por varias horas (a veces días). Antiguamente estos festejos atraían visitantes de otras localidades y eso favorecía además el intercambio comercial. (Ver Serrano Mena 64). Durante la procesión, las diversas agrupaciones presentan sus bailes ante el santo y la comunidad. Los personajes de *El Güegüence* bailan acompañados por los sones de un violín, una guitarra y un tamborcito; generalmente se desplazan en filas ondulantes, lo que está relacionado con el flujo del agua y el mito de la Serpiente emplumada. (Ver Bolt 49-50). En la actualidad el texto dramático suele estar ausente en los festejos porque hace mucho tiempo que se perdió la tradición de escenificar la obra.⁶

El público que asiste a las fiestas patronales no sólo es testigo, sino que también participa en la preparación del evento en un trabajo que puede durar meses (ver Arellano 8); incluso las localidades más pobres no escatiman en gastos para darle mayor realce a la fiesta. La motivación suele ser una *promesa* (ver Serrano Mena 65), es decir, la persona patrocinadora se compromete devotamente a hacer *algo* en agradecimiento al santo patrono por un favor recibido, y esto se traduce en la presentación o financiamiento de uno de los bailes, la preparación de comida para honrar a los participantes, o la colaboración en la confección del vestuario y demás implementos de los bailantes (máscaras, adornos, chischiles). Lo importante aquí es que la fiesta patronal representa un paréntesis en el que se permite interrumpir las obligaciones cotidianas y a la vez se fortalecen las relaciones afectivas entre los miembros de la comunidad.⁷

6. El grupo Teatro Investigación Niquinohomo realiza un gran esfuerzo en preservar esta tradición al llevar el montaje íntegro de *El Güegüence* a diferentes comunidades, incluso más allá de las fronteras de Nicaragua (información personal de Pepe Prego).

7. Este aspecto es desarrollado por Néstor García Canclini en *Las culturas populares en el capitalismo* y *Culturas híbridas*. El autor analiza la ritualización de las tradiciones, y sostiene que las comunidades despliegan estrategias variadas para insertarse en el mercado y a la vez conservar sus rasgos identitarios.

Lamentablemente la incorporación de *El Güegüence* al canon literario fue de la mano con la desaparición del *hecho escénico* de las calles de los pueblos. El enfoque literario favoreció su canonización, pero al mismo tiempo profundizó el abismo entre la cultura popular y la cultura letrada. *El Güegüence* fue incorporado al patrimonio de la nación y eso asegura su supervivencia, pero el costo de ello ha sido su descontextualización. Las condiciones sociales que dieron origen a la obra dejaron de existir hace mucho tiempo; de hecho, la irrupción de la modernidad en las fiestas patronales, que se concreta a través de la presencia de juegos electrónicos, conciertos de rock y la venta de productos manufacturados en China, redefine el sentido que la comunidad atribuye a sus festejos. Lo que quiero destacar es que tanto la fiesta patronal como las tradiciones involucradas en ella tienen un carácter dinámico, puesto que se adaptan a las condiciones que imperan en el momento. Desde esa perspectiva, sería interesante investigar hasta qué punto la declaratoria de patrimonio intangible significó un cambio en la percepción de la obra y la forma en que las comunidades se relacionan con ella.⁸

La afluencia de turistas puede llegar a tener un gran impacto en las fiestas patronales. No podemos predecir el modo en que incidirán en la realización de los ritos (por ejemplo, que se utilicen amplificadores de sonido o se presenten coreografías cada vez más vistosas), pero sí podemos conjeturar que la población local difícilmente permanecerá ajena a la influencia externa. Esto no tiene por qué ser motivo de preocupación, más bien forma parte del dinamismo propio de cualquier práctica cultural. De hecho, cada vez que el Estado le adscribe a un grupo humano características “típicas”, obliga a ese grupo a atarse con rigidez artificial a tradiciones que tal vez ya perdieron sus sentidos originales. Así las cosas, es difícil exigirles a las comunidades que se mantengan fieles a los valores “auténticos”, más aún si está en juego la entrada de divisas que aportan los visitantes del exterior.

Tampoco hay que perder de vista que los bienes culturales adquieren significado dependiendo de las necesidades de la sociedad. En el caso de *El Güegüence*, las invasiones norteamericanas a Nicaragua en la primera mitad del siglo XX estimularon la búsqueda de fuentes indohispanas que definieran una diferencia esencial con la potencia del norte (ver Blandón), así se explica el trabajo de recopilación de tradiciones rurales que emprendieron

8. Durante las fiestas de San Sebastián que se realizaron en Diriamba en enero de 2006, no encontré ninguna venta de artesanía relativa al Güegüence, el Gobernador o el Alguacil. Es posible que esa situación se modifique en la medida en que aumente el flujo de turistas y se intensifique el estímulo a los artesanos.

Pablo Antonio Cuadra y Francisco Pérez Estrada entre los años 1925 y 1935. En palabras de estos investigadores, su objetivo era “sacar a luz toda manifestación artística nicaragüense del pasado que pertenezca a la veta pura de nuestra tradición nacional y del verdadero folklore nicaragüense” (Cuadra y Pérez Estrada 12).

Si bien es cierto que muchas de las manifestaciones culturales populares nacen como producto del descontento por la injusticia y la exclusión, ese aspecto queda invisibilizado cuando las prácticas son incorporadas oficialmente al patrimonio del Estado. Néstor García Canclini lo describe como la *simulación social* que nos mantiene juntos al disolver lo *étnico* para transformarlo en *nacional*. Tal es el caso —por ejemplo— de la crítica social que subyace en otros bailes nicaragüenses, como *El Toro Huaco* y *Los chinegritos*, de los cuales sólo subsiste su carácter danzario (ver Zambrana).

En los últimos años, la protección del patrimonio cultural inmaterial (es decir, de los usos, costumbres, saberes y representaciones de las comunidades) se ha transformado en objetivo de numerosas organizaciones internacionales que intentan implementar medidas que salvaguarden los bienes simbólicos. El trabajo no es sencillo porque los movimientos migratorios suponen también la “migración” de prácticas y saberes, con la consecuente incorporación de elementos foráneos. También hay que agregar los efectos homogeneizantes de la globalización, que hacen que las nuevas generaciones se relacionen de manera distinta con las prácticas de sus antepasados.

IDENTIDADES OTRAS

El Güegüence ha sido valorado principalmente como pieza representativa del teatro colonial centroamericano, pero el Estado nicaragüense se involucró con decisión en su rescate debido al significado que le atribuye en términos de la construcción de la identidad nacional. La pregunta que surge aquí es hasta qué punto ese modelo identitario es aceptado por la población del país y en qué medida genera exclusiones.

Según los indicadores del *Mapa de Regiones Indígenas*, elaborado por la Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe y del Atlántico (URACCAN) y otras instituciones (ver Ministerio de Defensa, República de Nicaragua), en Nicaragua existen seis grupos étnicos en la Costa del Caribe (Rama, Mayangna-Sumu, Miskito, Garífuna, Mestizo y Creole), y cuatro grupos en la Costa Pacífica, Centro y Norte (Xiú o Sutiaba, Nahoas-Nicarao, Chorotegas-Nahuas-Mangues y Cacaopera-Matagalpa). Todos estos grupos

suman aproximadamente cuatrocientos cincuenta mil personas (ver Ministerio de Defensa. República de Nicaragua), que corresponde a algo menos del 10% de la población nicaragüense. Estos datos ponen en entredicho la idea recurrente del “mestizaje perfecto” en Nicaragua (Gould 21-22).

En este aspecto cabe destacar el caso del pueblo garífuna. En el año 2001 la UNESCO declaró patrimonio intangible de la humanidad a la lengua, la danza y la música garífuna. El origen de esta colectividad se remonta al siglo XVII, y surgió de la unión entre indígenas caribeños y esclavos africanos; en la actualidad se localizan en la costa del Caribe de Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua. El Estado nicaragüense se enorgulleció por la distinción recibida de la UNESCO, pero –a diferencia de *El Güegüence*– nunca ha reconocido a la cultura garífuna como pieza fundante de la identidad nacional. Algo similar ocurre con la comunidad creole (kriole): el componente étnico (afro-inglés), unido a la diferencia cultural (muy lejana a la influencia española) establece una barrera prácticamente infranqueable con el resto de los habitantes de Nicaragua (ver Beltrán), lo que también supone una serie de exclusiones.

Por su parte, los miskitos son un grupo étnico indígena que, debido a las relaciones comerciales que mantuvieron con los ingleses desde el siglo XVII, sienten con mayor fuerza el nexo con el imperio británico que con el gobierno central de Nicaragua. En el período que siguió al triunfo sandinista se intentó integrar en el proceso revolucionario a las comunidades del Caribe, sólo que con base en la reivindicación de sus derechos “proletarios” y no de su condición étnica (Blandón 57). Los conflictos que esta situación generó desencadenaron una ola de migraciones de los miskitos al territorio hondureño y su posterior acercamiento a los grupos “contra”.⁹

En todos los casos mencionados, las condiciones históricas y sociales hicieron que cada comunidad configurara modelos identitarios que nada tenían que ver con el patrón predominante en el área del Pacífico; de hecho, hasta el día de hoy el sentido de pertenencia de esos grupos se encuentra en una zona fronteriza (ver Mignolo)¹⁰ entre la etnia afro-descendente, el Estado de Nicaragua, y el movimiento indigenista que reivindica los derechos de los pueblos desplazados. El conflicto entre la identidad étnica

9. La “contra” se llama a los diversos grupos contrarrevolucionarios que se opusieron al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) que asumió el poder después de la caída del régimen de Somoza (1979).

10. Mignolo propone el *pensamiento fronterizo* como una alternativa epistemológica para superar la subalternización de los saberes no occidentales. El privilegio de enunciar discursos desde universos culturales diferentes favorece la deconstrucción de las epistemes dominantes.

y el sistema simbólico nacional no logra resolverse porque, tras siglos de discriminación y exclusión, las subculturas del Caribe siguen sintiéndose extranjeras en su propia tierra (ver Cunningham Kain *et al.*).¹¹

La defensa de los rasgos culturales propios puede llegar a conformar un espacio cerrado que a la larga resulta problemático. Sin desmerecer la importancia de *El Güegüence*, lo que me interesa subrayar es que cada vez que se afirma que la obra es símbolo de la identidad nicaragüense, se corre el riesgo de perpetuar los patrones de exclusión que fijan una barrera invisible entre “nosotros” y “los otros”. De ahí que resulte tan importante evitar todo tipo de homogeneización y reconocer a los grupos subalternos en su plena diferencia. Blandón (27) lo resume de la siguiente forma:

Desde las primeras décadas del [siglo] veinte, pero sobre todo a partir de 1910, se redefinieron los símbolos patrios, el himno nacional y todos aquellos rasgos que constituirían la nacionalidad nicaragüense. Así llega el texto de “El Güegüence o Macho-Ratón” a convertirse en símbolo de la cultura hegemónica. Con él se cierra el proceso de colonización interna, que subalternó al Caribe, norte y centro de Nicaragua bajo la hegemonía de la región del Pacífico.

CONSIDERACIONES FINALES

El Güegüence permitió durante siglos a los sectores populares escenificar su condición subordinada y liberar temporalmente las energías reprimidas. Su “descubrimiento” por parte de la elite letrada dio pie a una serie de ensayos y comentarios que lo insertaron en el campo literario, y a partir de entonces se conformó una suerte de identidad nacional de la que el protagonista de la obra sería el prototipo. Con ello se afianzó en el imaginario nacional la noción de unidad, pero al mismo tiempo se neutralizaron los conflictos étnicos y las contradicciones sociales: la existencia de un bien cultural que es patrimonio de todos por igual contribuye a conciliar diferencias y limar asperezas.

11. Si bien es cierto que el Estado hace esfuerzos por acercarse a estas comunidades, un paso importante sería reconocer su especificidad étnica y el derecho a una autonomía real, de manera que puedan crear sus propias instituciones y participar plenamente en la vida política, social y cultural del Estado. Otro paso importante sería favorecer la educación intercultural. De la misma forma en que el Estado preserva *El Güegüence*, debería preservar la práctica de *King Pnlanka* (baile alusivo al reino miskito), el festival *Maypole* en Bluefields (tradición que integra elementos afrocaribeños y europeos), y la conmemoración del Aniversario Garifuna. Acciones como estas sentarían las bases para establecer un Estado multicultural que respete la diferencia de sus ciudadanos.

Si bien es cierto que gran parte de la ciudadanía nicaragüense parece reconocerse en muchos aspectos del texto, es fundamental insistir en la necesidad de revisar en qué términos esas características han sido planteadas como distintivas de una identidad nacional, y cuáles son los límites que ellas deben afrontar. Por una parte, las identidades se fundamentan en discursos que se encuentran en un constante proceso de configuración y reconfiguración, y por otra parte, es difícil defender modelos representativos esencialistas que pasan por alto la diversidad cultural.

Las características identitarias que en un determinado contexto histórico resultan significativas, bajo otras condiciones pueden dejar de tener sentido. Es por eso que me parece fundamental comprender que el campo semántico de *El Güegüence* siempre permanecerá abierto, con toda la riqueza que ofrece su carácter multisémico. El hecho de que actualmente se encuentra en Internet¹² al acceso de todo el mundo, y que además sus receptores provienen de zonas diversas, permite generar puntos de vista alternativos que se escapan del control del Estado. Una apropiación institucional demasiado rígida amenaza con despojar a la obra de su sentido transgresor e imponerle una lectura "oficial" que no admite modificaciones.

Finalmente, quisiera agregar que el cambio es parte del ser histórico y considero un error verlo como amenaza porque las tradiciones se actualizan constantemente de acuerdo con los sucesos que afectan al colectivo social y no hay forma de evitarlo. Más bien habría que fomentar procesos de revisión y cuestionamiento que pongan de manifiesto cualquier inconsistencia de lo que aceptamos sin cuestionar. Por eso sostengo que *El Güegüence* se encuentra en un campo simbólico que fluctúa entre la tradición y el cambio, de manera que seguirá dando que hablar a los grupos humanos que lo mantienen y le dan vida. Tal vez esa sea su mayor riqueza.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 2003.
- Anónimo. "El Güegüence o Macho Ratón". *Cuaderno del Taller San Lucas*. Ed. Pablo Antonio Cuadra. Publicación realizada por la Cofradía de Escritores y Artistas Católicos Nicaragüenses. Granada: Talleres Salesianos, 1942. 73-120.

12. Ver el sitio web: <http://www.yoyita.com/gueguense.htm>.

- Arellano, Jorge Eduardo. "La comedia maestra de la Nicaragua colonial". *El Güegüence. Bailete dialogado en español-nabuatl de Nicaragua*. Managua: Museo Histórico de Suecia y Museo Nacional de Nicaragua, ASDI, 1992. 5-13.
- "Así debe vestir El Güegüense." *El Nuevo Diario* 6 de julio 2009. <<http://impreso.elnuevodiario.com.ni/2009/07/06/variedades/104952>>.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Barberena, Edgard. "En las calles sólo quedan trozos de El Güegüence." *El Nuevo Diario* 5 de julio 2008. <<http://www.elnuevodiario.com.ni/nacionales/20602>>.
- Beltrán, Marián. "Los creoles nicaragüenses, el aislamiento histórico y la revolución". 2001. <<http://www.dge.uem.br/geonotas/vol5-4/maria.shtml>>.
- Blandón, Erick. *Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Managua: Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense, URACCAN, 2003.
- Bobes, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1997.
- Bolt, Alan. "Teatro en Nicaragua: arquetipos y símbolos". *Revista Conjunto* 94 (1993): 43-53.
- Brinton, Daniel G. "Historia del Baile del Güegüence o Macho Ratón". *Lengua. Boletín de la Academia Nicaragüense de la Lengua* 21 (segunda época, 1999): 29-36.
- Cardenal, Ernesto. "Entendiendo mejor El Güegüense". *Revista Idea La Mancha* 6 (junio 2008). <<http://www.educa.jccm.es/educa-jccm/cm/revistaIdea/images?...>>.
- Castillo, Brenda. "Participaron artesanos de este fresco municipio. Inpyme en feria de Diriamba". *El Pueblo Presidente! Portal informativo del poder ciudadano Nicaragua libre* 22 de enero 2008. <http://www.elpueblopresidente.com/ECONOMIA/210108_feriadiriamba.html>.

- Cuadra, Pablo Antonio. *Teatro callejero nicaragüense. El Güegüence o Macho Ratón. Cuaderno del Taller San Lucas*. Ed. Pablo Antonio Cuadra. Publicación realizada por la Cofradía de Escritores y Artistas Católicos Nicaragüenses. Granada: Talleres Salesianos, 1942. 73-120.
- _____. "El Güegüence o macho ratón". *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 74.15 (1966): 2-28.
- Cuadra, Pablo Antonio, y Francisco Pérez Estrada. *Muestrario del folklore nicaragüense*. Managua: Hispamer, 2004.
- Cunningham Kain, Myrna, et al. "Anotaciones sobre el racismo por razones étnicas en Nicaragua" (Borrador Informe final). Centro para la Autonomía y Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Noviembre de 2006. <http://www2.ohchr.org/english/bodies/cerd/docs/ngos/capdi72_sp.pdf>.
- Dávila Bolaños, Alejandro. *Teatro popular colonial revolucionario. El Güegüence o Macho-Ratón. Drama épico indígena*. Estelí, Nicaragua: s.e., 1974.
- De Landa, Fray Diego. *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Editorial Porrúa, 1966.
- De la Selva, Salomón. "El Macho Ratón". *Coloquio Nacional sobre El Güegüence*. Ed. Jorge Eduardo Arellano. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 1992. 109-112.
- De Sahagún, Fray Bernardino. *Historia General de las cosas de Nueva España*. México: Editorial Porrúa, 1956.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- El Güegüence o Macho Ratón (El viejo)*. *Obra Teatral de la Literatura Prehispánica Nicaragüense*. <<http://www.yoyita.com/gueguense.htm>>.
- Escoto, Julio. "El Güegüence o macho ratón expresión de la dualidad colonial (una aproximación ideológica)". *Revista Conjunto* 51 (enero-marzo 1982): 17-34.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- _____. *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo, 1989.

- González, Marta Leonor. "El mundo de El Güegüense". *La Prensa* 3 de diciembre 2005. <<http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/diciembre/03/literaria/comentario>>.
- Gould, Jeffrey. *El mito de "la Nicaragua mestiza" y la resistencia indígena 1880-1980*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.
- Instituto Nicaragüense de Cultura. "Agenda cultural del Instituto nicaragüense de Cultura". 9 de mayo 2008. <<http://www.lavozdelsandinismo.com/cultura/2008-05-09/agenda-cultural-del-instituto-nicaragüense-de-cultura/>>.
- Jauss, Hans Robert. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. 55-58.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1997.
- López, Irene. *El gran Pícaro. Una Recreación basada en la Historia de El Güegüense*. DVD. Managua: Mántica Waid y Co. Ltda., 2005.
- López Vigil, María. *Historia del muy bandido igualado rebelde astuto pícaro y siempre bailador Güegüense*. Managua: Fondo Editorial Libros para Niños, 2008.
- Lothrop, Samuel Kirkland. "Las culturas indígenas prehispanas de Nicaragua y Costa Rica". *Culturas indígenas de Nicaragua*. Managua: Hispamer, 2003. 6-119.
- Mántica, Carlos. *El Cuecuence o el gran sinvergüenza*. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 2001.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal, 2003.
- Ministerio de Defensa, República de Nicaragua. *Libro de la Defensa Nacional de Nicaragua. Parte C: Población e identidad nacional*. 2004. <<http://www.resdal.org/ultimos-documentos/parte1-poblacion-nacional.pdf>>.
- Ministerio de Fomento, Industria y Comercio, República de Nicaragua. *Norma Técnica Nicaragüense. Caracterización del Atuendo de El Güegüence*. 2009. <<http://www.mific.gob.ni/docushare/dsweb/Get/Version-6610/ntn%20>

27%020008%20%0e2%80%93%2009%20caracterizaci%0c3%093n%20 del%20atuendo%20de%20el%20g%0c3%09ceg%0c3%09cence.pdf>.

Motolinia, Fray Toribio. *History of the Indians of New Spain*. Trad. y ed. Elizabeth Andros Foster. California: The Cortés Society, 1950.

Navas, Lucía, y Carlos Salinas. "Güegüense: universal". *El Nuevo Diario* 26 de noviembre 2005. <<http://www.elnuevodiario.com.ni/2005/11/26/nacionales>>.

Ordóñez Argüello, Alberto. "El Güegüence o el primer grito escénico del mestizaje americano". *Revista de Guatemala* I.IV (segunda época, 1952): 114-132.

Pérez Estrada, Francisco. "El Güegüense o Macho Ratón". *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación* 71 (marzo-abril 1992): 89-100.

Pineda, Edith. "El Güegüence en blanco y negro". 2008. <<http://www.elnuevodiario.com.ni/variedades/9659>>.

Prego, Pepe. Conversación personal. 2005.

Randall, Margaret. "Julio Valle habla del Güegüence". *Revista Conjunto* 51 (enero-marzo 1982): 35-38.

Rivas Sotelo, Adelayde, y Amparo Aguilera. "Güegüense: patrimonio oral de la humanidad". *La Prensa* 26 de noviembre 2005. <<http://www.laprensa.com.ni/archivo/2005/noviembre/26/nacionales>>.

Romero Vargas, Germán. "Los indígenas del Pacífico de Nicaragua". *Culturas Indígenas de Nicaragua, Tomo I*. Managua: Hispamer, 2004. 151-168

Serrano Gutiérrez, Leopoldo. *Folklore nicaragüense*. Diriamba: Paco Alemán e hijos, 1960.

Serrano Mena, Jaime. "El Güegüense: realidad social de cinco siglos". *Coloquio Nacional sobre El Güegüense*. Ed. Jorge Eduardo Arellano. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 1992. 63-68.

UNESCO. "Safeguarding Intangible Cultural Heritage". <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php>>.

Vargas, Lucía. "Diriamba y Masaya disputan Güegüense". 2006. <<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2006/octubre/07/noticias/nacionales/148497.shtml>>.

Zambrana, Armando. *El ojo del mestizo o la herencia cultural*. Managua: Ediciones PAVSA, 2002.

Zepeda Henríquez, Eduardo. *Mitología nicaragüense*. Managua: Talleres Litográficos de Maltez Representaciones, 1987.