

# *El Güegüense: identidad y crítica*<sup>1</sup>

(*The Güegüence: Identity and Criticism*)

Gabriel Mora Fernández<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica

---



## RESUMEN

Desde el paradigma de los estudios culturales y a la luz de las teorías de la identidad de Hall, Restrepo y Larraín, así como de la formación discursiva según Foucault, se analizan diferentes planteos sobre el concepto de identidad que la crítica literaria nicaragüense ha construido de *El Güegüense*. Se hace hincapié en la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx y en los debates ideológico-culturales que establece la crítica literaria contemporánea. Se muestra que la noción de identidad pasa desde la arbitrariedad hasta la teorización.



## ABSTRACT

From the paradigm of cultural studies and in the light of Hall's, Restrepo's and Larraín's theories of identity, as well as Foucault's discursive formation, an analysis is carried out on different positions on the concept of identity that Nicaraguan literary criticism formulated from *Güegüence*. Emphasis is placed on literary criticism of the second half of the twentieth century and the cultural-ideological debates established by contemporary literary criticism. It is shown how the notion of identity has gone from arbitrariness to theorization.

**Palabras clave:** Nicaragua, *El Güegüense*, identidad, crítica literaria, discurso histórico

**Keywords:** Nicaragua, *The Güegüence*, identity, literary criticism, historical discourse

---

1 Recibido: 11 de marzo de 2021; aceptado: 6 de setiembre de 2022.

2 Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana; correo electrónico: [gamofe92@gmail.com](mailto:gamofe92@gmail.com).  
 <https://orcid.org/0000-0002-0315-7383>.

*Darío también escribió sobre esta obra, y encuentra en ella «un vago reflejo lírico». Reconoce que es de una «simplicidad primitiva».*

Ernesto Cardenal

## Introducción

Este artículo trata la noción de identidad que la crítica literaria nicaragüense ha construido en torno a *El Güegüense*. Se hace escrutinio en los documentos de Galich (1978), Arellano (1985), Cuadra (1987), Blandón (2001) Cardenal (2008) y Singer (2008). Los primeros tres textos propagaron el discurso hispanista sobre la homogeneidad del mestizaje nicaragüense; los demás, son críticos de los primeros.

*El Güegüense o Macho Ratón*, de origen anónimo, es una importante pieza de las letras centroamericanas y un valioso antecedente del teatro nicaragüense. La crítica literaria ha hecho diferentes aproximaciones, a partir del final del siglo XIX y a lo largo de la anterior centuria, desde la transcripción que realizó Brinton<sup>3</sup> del náhuatl al inglés y Álvarez al español en 1883<sup>4</sup>, hasta la época contemporánea. Aunque diversos estudios históricos ubican el asidero de ese teatro en el siglo XVII durante el periodo colonial, según su componente lingüístico y de danza, no es sino hasta la transcripción y traducción al inglés que toma relevancia para la crítica literaria nicaragüense, centroamericana e hispanoamericana.

Luego de la labor lingüista de Brinton al final de siglo XIX, el texto lo retomó la crítica escasas veces antes de la primera mitad del siglo XX. Primeramente, se rescatan algunos comentarios que hicieron José Martí y Rubén Darío al inicio del siglo XX; Martí, sobre el ingenioso humor «indio»; y Darío, sobre el humor simplista del «indio»<sup>5</sup>. Luego, está el caso de Pablo Antonio Cuadra, quien le dio

3 Daniel Brinton, «*The Güegüence: A Comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*», *Brinton's Library of Aboriginal American Literature* 3 (1883).

4 Pablo Cuadra, «Glosario y notas», *Teatro callejero nicaragüense: El Güegüense o Macho Ratón* (1942). Fundación Enrique Bolaños. <https://es.scribd.com/document/398496591/El-Gueguense>.

5 Ernesto Cardenal, «Entendiendo mejor al Güegüense», *Idea la mancha* 6 (2008): 389-393 (390).

un enfoque mayormente historiográfico al indicar el origen oral del texto, la publicación de las primeras transcripciones y abrir un debate sobre el origen étnico del texto, sea este indígena, español o mestizo<sup>6</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo xx la crítica literaria que versa sobre *El Güegüense* florece hacia la década de 1980 en Nicaragua con los estudios de Manuel Galich<sup>7</sup>, Jorge Eduardo Arellano<sup>8</sup> y Pablo Antonio Cuadra<sup>9</sup>, quienes replantean no solo el origen étnico y artístico del teatro, sino su origen identitario al apelar a ese texto como la raíz del teatro nicaragüense. Ya entrado el siglo xxi, se forjó una nueva etapa de abordaje de *El Güegüense*, ahora desde una perspectiva decolonial a partir de Blandón<sup>10</sup>, de patrimonio cultural por parte de Deborah Singer<sup>11</sup> y de texto contestario, según Ernesto Cardenal. Por un lado, Blandón explica que *El Güegüense* puede representar en alguna medida la identidad de algunos nicaragüenses, pero jamás a todos; luego, Singer plantea que el teatro en cuestión ha perdido sus rasgos subversivos al ser maleado por una élite política letrada que invisibiliza las diferencias sociales; por otro lado, Cardenal afirma que *El Güegüense* continúa vigente porque es un texto de protesta contra el poder opresor<sup>12</sup>, factor que identifica al nicaragüense.

En cualquiera de los tres periodos de auge de la crítica güegüenista el tema de lo identitario sobresale como algo anclado a dicho teatro, ¿o será algo endémico de la crítica literaria nicaragüense? En cada periodo, los diversos autores manejan nociones de identidad

6 Cuadra (1942): 7, 9.

7 Manuel Galich, «El Güegüense: primer personaje del teatro latinoamericano», *Anuario de Estudios Centroamericanos* 4 (1978): 187-198.

8 Jorge Eduardo Arellano, «El “Güegüense” o la esencia mestiza de Nicaragua», *Cuadernos Hispánicos* 416 (1985): 19-52.

9 Pablo Antonio Cuadra, «El primer personaje de la literatura nicaragüense: El Güegüense», *Pablo Antonio Cuadra: obra en prosa* (San José: Asociación Libro Libre, 1987).

10 Erik Blandón, *Colonialidad, sexualidad, género y raza en El Güegüense y otras fiestas del barroco descalzo (hegemonía y subalternidades culturales en Nicaragua)* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, 2001).

11 Deborah Singer, «El Güegüense: patrimonio cultural de Nicaragua», *Revista Herencia* 21, 1 (2008): 23-38.

12 Cardenal, 391.

disímiles: étnica, antes de la primera mitad del siglo xx; nacionalista, durante la segunda mitad del siglo xx: y más orientada hacia lo cultural, ya entrado el siglo xxi.

Diana Moro advierte que la crítica literaria de Nicaragua pasó una etapa de auge luego de la insurrección popular que provocó la caída del régimen somocista hacia 1979, y que un tema recurrente es hacer reconocer en la literatura a una comunidad integrante de América latina para el resto del mundo<sup>13</sup>. Este hecho quizá se pueda relacionar con el reflorecimiento de la crítica literaria sobre *El Güegüense* a partir de la segunda mitad del siglo xx, por lo que los documentos de Galich (1978), Arellano (1985) y Cuadra (1987) son inmediatos a la caída del régimen somocista; sin embargo, deja por fuera los aportes de Blandón (2001), Singer (2008) y Cardenal (2008). A parte del artículo de Moro, no se ha contado con ningún estudio que aborde el presente tema sobre la relación entre identidad y la crítica literaria a partir de *El Güegüense*, salvo la observación de Moro sobre la reaparición de la crítica nicaragüense de forma muy general, por lo que se halla un vacío de conocimiento en esa área.

En las siguientes páginas se estudian las distintas nociones de identidad en la crítica literaria nicaragüense sobre *El Güegüense*. Para ello, primero me enfocaré en analizar las nociones de identidad en la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx. En un segundo momento, voy a examinar las nociones de identidad de la crítica literaria durante el siglo xxi. Y en tercera instancia, voy a describir los momentos contextuales e históricos en los que la crítica ha surgido.

Para tales objetivos, se parte de los conceptos de identidad forjados a partir de los estudios culturales. Bajo parámetros de Stuart Hall, se entenderá la identidad como una construcción que integra las relaciones de sujetos con prácticas discursivas. Hall entiende la *identidad* como un concepto variable, dinámico y estratégico que se construye dentro de discursos «históricos e institucionales específicos en el

---

13 Diana Moro, «La crítica literaria nicaragüense: archivo, herencia ... tradición», *Revista Istmo* 23 (2012): 1-25 (1). <http://istmo.denison.edu/n23/proyectos/03.html>.

interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas»<sup>14</sup>. La categoría de identidad es bastante amplia sí solo se aprecia en términos de dinámicas de grupo o cómo un sujeto describe a su propio grupo, por ello, es pertinente una etiqueta específica como la de identidad nacional.

Jorge Larraín se refiere a *identidad nacional* en relación con el concepto de cultura desde un carácter simbólico, pero la entiende como un *continuum*, «un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas», o bien, una narrativa que construyen algunos para diferenciarse de los otros<sup>15</sup>. Es decir, al mismo tiempo que se da la necesidad de humana de construir al grupo propio, también se va construyendo a la otredad por contraposición. Cualquiera que sea la definición de identidad a lo largo de la historia, está asociada a construcciones discursivas, por ello, se empleará alguna nomenclatura de Michel Foucault para entender el hecho discursivo como: *enunciado*, como lo que se haya dicho sobre un objeto; *acontecimiento*, como el momento contextual-histórico en que se ejecuta el discurso; y el *discurso* tal cual, responde al cómo se ha expresado o explicado el objeto según un estilo determinado<sup>16</sup>. En otras palabras, Foucault considera que al emitir un discurso sobre un objeto, se debe tener claro qué se entiende por el objeto, qué se ha dicho sobre él, cuándo se ha dicho y, con tal de singularizarlo y mantenerlo a lo largo del tiempo en relación con su origen o lo que se considera su origen<sup>17</sup>.

El análisis parte de algunos postulados metodológicos de Restrepo sobre las nociones de identidad en los textos<sup>18</sup>. Primero, en cada artículo buscaré en los apartados que traten propiamente enunciados

---

14 Stuart Hall, «Introducción ¿quién necesita «identidad»?», *Cuestiones de identidad cultural* (Madrid: Amorrortu Editores, 1996) 15-16, 18.

15 Jorge Larraín, «Cultura e identidad», *¿América latina moderna? Globalización e identidad* (Santiago: LOM Ediciones, 2011) 77, 81-82.

16 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Madrid: Siglo XXI, 1970) 50, 54-55.

17 Foucault, 33.

18 Eduardo Restrepo, «Identidades: conceptualizaciones y metodologías», *Intervenciones en teoría cultural* (Editorial Universidad del Cauca, Perú, 2012).

sobre la identidad o un tema relativo a la identidad, a la construcción de nacionalidad o el imaginario del sujeto nicaragüense. Luego, examinaré cual es la noción de identidad que se discute en esos enunciados (o apartados) para determinar con cuál tradición se relaciona en su contexto histórico, sea esta noción teórica o empírica; y así determinar cuál es la finalidad detrás del discurso identitario articulado por las políticas de representación, la homogenización y los silencios según las singularidades de la visión de identidad en cada uno de los artículos.

### **Nociones de identidad en la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx**

Durante esta etapa, uno de los artículos más conocidos es el de Galich, quien optó por defender a Güegüense como el primer personaje del teatro nicaragüense y latinoamericano en dos apartados: uno sobre el origen indígena y el otro sobre su valor mestizo. A lo largo del primer apartado, Galich procura establecer una relación entre el concepto contemporáneo de Nicaragua y un pasado indígena áureo mesoamericano de origen maya. Los movimientos migratorios mayas hacia el sur del continente están marcados por vestigios arquitectónicos, lingüísticos y de vestimenta similar entre indígenas mesoamericanos, incluso el origen etimológico de Nicaragua, *Nic-Anahuac* (aquí Anahuac)<sup>19</sup>.

De esta forma, en el primer apartado Galich confecciona un programa de lectura que implícitamente sugiere un vínculo entre el pasado precolombino de *El Güegüense* y el pasado nicaragüense, porque considera la memoria como algo indeleble para los indígenas de antaño, no obstante, remata e indica que para los estudios americanistas contemporáneos es algo impensable porque asegura que uno de los principales componentes del teatro mencionado es la herencia náhuatl, no la mexicana<sup>20</sup>. Así, comenta Galich que la dilación al

---

19 Galich, 189.

20 Galich, 190.

explicar la migración cultural maya hacia la náhuatl fue para disociar el pasado del teatro en cuestión y explicarlo como un texto nicaragüense, no mexicano, porque es «quizá la más preciada del tesoro folclórico nicaragüense»<sup>21</sup>. Es decir, explica el origen identitario del texto a partir de las diferencias con el otro y, lo valida al citar a Carlos Mantica quien indica que lo mexicano «con nuestro Güegüense tiene poco o nada que ver»<sup>22</sup>.

En el segundo apartado se dedica a defender al texto teatral como una propiedad material: «Cuando digo y subrayo: “de nuestro teatro actual” quiero decir más de una cosa. En primer lugar, “nuestro”, para nosotros, es lo latinoamericano y del Caribe...»<sup>23</sup>. Con tal afirmación, Galich es el único estudioso del corpus que integra el componente caribeño dentro de estas primeras literaturas nicaragüenses, no obstante, como en el caso maya, lo hace para definir a lo que pertenece a Nicaragua mediante la exclusión de lo no nicaragüense, en este caso, lo caribeño. Reconoce en la identidad mestiza la herencia aborigen, africana y europea, pero solo ve en el Güegüense la personalidad náhuatl y española, por lo que excluye al componente afro de la composición de este primer personaje nicaragüense.

La constante distinción de la palabra «nuestro» para referirse a *El Güegüense* es porque Galich como investigador se enmarca en la población que acredita el teatro en estudio, y se apropia de él. Esto es relevante porque, aunque haya contribuido enormemente a la crítica literaria de Nicaragua, Galich no es nicaragüense, pero argumenta su apreciación amparado en su propia autoconcepción identitaria: «como centroamericano y como coheredero de la tradición folclórica de la que forma parte *El Güegüense* (...), no titubeo al decir que se trata del “primer boceto satírico latinoamericano”»<sup>24</sup>. De esta manera, Galich exhibe su postura sobre una identidad nacional que se extiende por el Istmo,

---

21 Galich, 190.

22 Galich, 194.

23 Galich, 190.

24 Galich, 189-190.

una identidad en particular que debe concordar con lo que él entiende por herencia folclórica tal como lo explicó para ese pasado indígena y que no olvida el componente mestizo, pero se aleja de los elementos mexicanos y afros porque no los ve presentes en *El Güegüense*.

Pese a que Galich propone estudiar a *El Güegüense* mediante categorías culturales, sus resultados son contradictorios porque se queda en la sencillez de lo étnico. Tal cual fue la primera exposición que hizo Cuadra unas tres décadas atrás, Galich continúa reproduciendo la necesidad de escindir entre qué porción de la obra es española, qué porción es indígena y qué porción es mestiza, además, y de forma importante, le interesa señalar lo que no es nicaragüense. Galich no explica qué entiende por identidad, pero el discurso que el maneja al respecto es la construcción de su grupo social con base en la diferencia con el otro, el otro que no habla español, el otro que no es hombre, el otro que no migró de Europa. En lo que profundiza es en la una identidad nacional que va más allá de las convenciones fronterizas, porque lo puramente nicaragüense es una generalidad tan amplia como el significado de latinoamericano; incluso a través de ese macro concepto cultural, enarbola una idea de identidad con base en la lengua dominante, o bien, la lengua que ha dominado desde la Colonia, la española.

Por su parte, Arellano, desde el título de su artículo, «El “Güegüense” o la esencia mestiza de Nicaragua», demuestra estar preocupado por definir los atributos que integran el concepto de lo nicaragüense. Para ello, dedica cuatro de trece apartados a estudiar los orígenes y la actualidad identitaria de ese país con base en distintos aspectos culturales presentes en *El Güegüense*. En los primeros dos apartados al respecto, «IV. Elementos indígenas»<sup>25</sup> y «V. Elementos españoles»<sup>26</sup>, Arellano escudriña las raíces del teatro en cuestión según sus componentes lingüísticos, artísticos y de vestuario. En el tercer apartado, «VII. Esencia mestiza»<sup>27</sup>, hace memoria de la represión que

---

25 Arellano, 24.

26 Arellano, 26.

27 Arellano, 30.

hicieron los europeos a los nacidos en las colonias y recupera el valor de las fiestas religiosas como punto de fusión entre las tradiciones españolas y las indígenas. En estos tres casos, Arellano remarca que son asuntos relativos a los principios de *El Güegüense* y que las tres raíces son indisolubles como lo explicó Galich. Contrariamente, al exponer cada origen en enunciados aparte genera un discurso de división, que, aunque la identidad cultural que se le ha asignado tradicionalmente al Güegüense es mestiza, necesariamente se debe apreciar cada uno de los tres rasgos de forma individual: juega por su herencia indígena, habla castellano por su herencia española y es un oprimido por su condición de mestizo. Indirectamente, Arellano explica el Güegüense como una identidad compuesta de otredades.

Sobre la identidad, Arellano dedica el apartado «X. El protagonista como prototipo del modo de ser nicaragüense»<sup>28</sup>, en el que entabla un diálogo entre el quehacer del personaje y el nicaragüense contemporáneo. La base para tal comparación parte de una cita que hace Arellano de Pablo Antonio Cuadra, «*es un personaje que el pueblo nicaragüense lleva en la sangre*»<sup>29</sup>, idea que comparte Arellano al indicar que Güegüense es un personaje creado por el pueblo para burlarse de sus propias desgracias. Arellano defiende su tesis en dos grandes argumentos, el primero, que Güegüense fue diseñado para representar a lo nicaragüense y, el segundo, que el sujeto nicaragüense se conformó a partir de Güegüense.

Para el primer argumento, Arellano se basa en los comentarios de Gladis Miranda (1971), quien expresa que el autor de *El Güegüense* lo eligió para representar de forma fiel la idiosincrasia nica, puesto que, dado el carácter contestatario que el personaje ejecuta, «¿quién mejor que un nicaragüense para hacerlo? Y surgió *El Güegüense, ese viejo nica corrompido, mentiroso, fachento, ladino (...)*»<sup>30</sup> y demás características, para indicar que el nicaragüense es un burlador, los

---

28 Arellano, 40.

29 Arellano, 40. La cursiva pertenece al texto citado.

30 Arellano, 40. La cursiva pertenece al texto citado.

atributos que definen la identidad en ese país. No obstante, los datos que ofrece Miranda se pueden poner entre dicho porque son anacrónicos, ya que durante el periodo de la Colonia en el que se surge el teatro comentado, aún no se delimitaba una región para Nicaragua, ni siquiera se gestaba el nombre de ese país. Además, para la publicación del trabajo de Arellano, ya era sabido que la autoría de *El Güegüense* es anónima, así que sería sumamente impreciso aseverar que el autor retrató la idiosincrasia de un país que no existía. Cabe preguntarnos si Arellano no había notado los deslices de Miranda, o si decidió citarla porque eligió a una investigadora a conveniencia que simplemente comulgue con las características identitarias que Arellano quiso mostrar.

Sobre el segundo argumento, Arellano indica que «*El Güegüense* es la obra clave de la identidad nacional de nuestro pueblo» porque es un personaje que representa a un colectivo que carga con la frustración de su pasado colonial y, que por sus rasgos mestizos, «comenzaba a imponerse sobre otros grupos raciales»<sup>31</sup>. Arellano no se detiene en explicar qué entiende por raza o qué grupos raciales conforman los otros, pero con base en lo citado, es fácil apreciar que para Arellano la identidad nacional nicaragüense tiene un pasado mestizo interpretado por Güegüense, pero que niega sus raíces indígenas y europeas porque Güegüense pertenece a otra raza que Arellano ve como superior. Resalta que de ese personaje colectivo surge el nicaragüense prototípico, cuyas características principales compartidas con el personaje Güegüense, no son étnicas, sino una suerte de valores empleados como mecanismos de defensa: exageración, mentira, insulto e ironía burlesca. Estos elementos, expone Arellano, los empleó Güegüense para sortear su realidad de opresión colonial o atenuar su infortunio, posteriormente, este mecanismo de evasión sería heredado por la psicología popular hasta formar parte de la cotidianidad del nicaragüense actual, agobiada por las guerras civiles del siglo XIX. Desdeñosamente, Arellano ejemplifica los cuatro

---

31 Arellano, 40.

valores según las expresiones escuchadas al arribo de una microbús a la comunidad de Matagalpa como la exclamación de una mujer al chofer «¡Qué indio más bruto! (insulto)»<sup>32</sup>.

Si bien el ejemplo de Arellano pasa de largo lo literario, interesa que para su explicación de la herencia identitaria que *El Güegüense* dejó a la comunidad nica, aprobó el sustantivo *indio* como una apelación peyorativa, entonces también excluye al indígena del imaginario de la identidad nicaragüense que él expone. A ello se debe sumar la apreciación que tomó de Miranda, «viejo nica», frase elegida cuidadosamente, no *vieja nica*, con género gramatical femenino, por lo que se puede sospechar de una validación de lo masculino en su versión de identidad y no así para lo femenino. Por tales razones, la definición de identidad nacional nicaragüense en Arellano es la de un hombre, mestizo hijo de la mezcla, que no reconoce su pasado indígena ni europeo, pero resiente la opresión de su contexto y se burla de sí para escapar de su realidad.

Arellano no responde a su propia interrogante acerca de lo que fue primero, si de *El Güegüense* se conformó la identidad nicaragüense o si tal identidad dio paso a la creación del dicho teatro. Claramente lo segundo es absurdo, la idea de un país llamado Nicaragua emergió con los proyectos de Estados Nación decimonónicos. Pero en cualquiera de ambos escenarios defendidos por Arellano, hay cierta necesidad de relacionar la performatividad del hecho literario con la realidad social nacional. De este modo, Arellano abiertamente continúa reproduciendo el discurso tradicionalizado por los vanguardistas nicaragüenses, los discursos sobre la supremacía del mestizo sobre las otredades que no son lo mestizo, como el indígena y la mujer.

Arellano vaciló en su pregunta de investigación a favor de encajar lo nicaragüense al texto como una generalidad y no una particularidad. En lugar de explicar que de nicaragüense puede haber en el texto, rescatar a la nicaragüidad como la vivencia de un grupo eternamente

---

32 Arellano, 41. La aclaración entre paréntesis es del texto citado.

oprimido porque le interesa prolongar la colonialidad al atar lo nica a un pasado remoto y opresor. Y sobre cómo Arellano maneja la noción de identidad, el discurso de lo identitario sin mayores argumentos que sus propios apriorismos y juicios de valor, sin consultar a ningún teórico, sin dar más ejemplos que lo que se vocifera en el transporte público, eso sí, retomando lo que se ha promovido a lo largo del siglo xx con vehemencia sobre el pasado colonial.

Posteriormente, Cuadra publicó un ensayo que persiste en la idea de que los valores que Güegüense representa de forma histriónica son heredados a los nicaragüenses por vía sanguínea<sup>33</sup>. Así, ve al Güegüense como un antepasado común del colectivo nicaragüense y justifica su tesis mediante dos ideas principales: la voz popular y la actuación representativa del personaje. Indica que antes de hacer la confección de su ensayo, procuró leer el teatro con atención y rastrear las opiniones de «nuestro pueblo nicaragüense»<sup>34</sup> para explicar por qué la tradición folclórica de *El Güegüense* sigue vigente. No es obtuso asegurar que el enunciado citado es un juicio de valor. Con tal enunciado, Cuadra da la impresión de haber realizado un trabajo de campo para consultar la opinión pública de cada nicaragüense. Con ese tipo de fórmulas, Cuadra valida su punto de vista al poner sus palabras en la boca de todo el colectivo sin consultar a nadie porque no cita a nada más que el teatro comentado, entonces las apreciaciones que él ofrece sobre la relación entre identidad nicaragüense y *El Güegüense* parten simplemente de supuestos, no de hechos.

También resalta la constante utilización del posesivo de primera persona plural *nuestro*, que, de forma similar a Galich y Arellano, aparece como una estrategia discursiva que enmarca al investigador dentro del mismo pueblo que él menciona, además de que reivindica su derecho de opinar sobre el ser nicaragüense desde su punto de enunciación como nicaragüense. Así, con base en la apropiación del relato oral que entiende como «nuestro primer teatro»<sup>35</sup>, Cuadra se

---

33 Cuadra, 1987, 64.

34 Cuadra, 1987, 64.

35 Cuadra, 1987, 64.

da licencia para caracterizar a todos los otros sujetos que él considera nicaragüenses incluso antes de la invención de ese Estado por ejemplo, explica que los títulos que Güegüense da a sus hijos son los de don, don Forsico y don Ambrosio «porque ya desde el siglo XVI el nicaragüense no se sentía menos para llevarlo»<sup>36</sup>. Cuadra asume las palabras que pudieron tener los pobladores de esa porción de terreno colonial al mismo tiempo que les cercena la herencia indígena.

Cuadra enumera una serie de actitudes que Güegüense interpreta y que él describe «como propias del nicaragüense»<sup>37</sup>. Principalmente, se enfoca en la caricaturesca sátira y autoburla que Güegüense hace de sí y de su entorno para sortear el poder hegemónico, con un discurso similar al de Galich y al de Arellano en cuanto al atenuador de la realidad. Luego, Cuadra va retomando algunas escenas de *El Güegüense* para describir su humor y cómo este presenta un valor diferente en cada caso, pero básicamente llega a la conclusión de que Güegüense es desconfiado y se hace el sordo<sup>38</sup>, alardea de mujeriego<sup>39</sup>, carga con un entenado y es un vago trotamundos<sup>40</sup>; y todo lo anterior Cuadra lo enmarca como lo puramente nicaragüense.

La desconfianza y el hacerse el sordo comulgan con el discurso de no dejarse mancillar por una clase opresora, sea esta una autoridad colonial o por la coyuntura política del siglo XX, aspecto comprensible, pero, ¿alardear de mujeriego? Esto, de acuerdo con los discursos tradicionalistas heteropatriarcales, es un aspecto que glorifica al sujeto masculino, pero anula al sujeto femenino del imaginario de identidad nicaragüense que construye Cuadra, al menos al sujeto femenino heterosexual. Incluso, la idea del entenado tiene que ver con un hijo que la esposa de Güegüense alumbró producto de una infidelidad, Cuadra lo explica como endémico del mestizaje, pero en el texto teatral se anula la existencia de la esposa y los personajes se enfocan

---

36 Cuadra, 1987, 67.

37 Cuadra, 1987, 65.

38 Cuadra, 1987, 65.

39 Cuadra, 1987, 67.

40 Cuadra, 1987, 68-69.

en hacer mofa en la ascendencia bastarda del entenado, es decir, si el nicaragüense es masculino, debe ser mujeriego, pero si es mujer, no puede ser nicaragüense, menos aún, infiel.

Con tal exposición no es difícil entender que Cuadra mantiene el mismo discurso que en su primer acercamiento al texto unos treinta años atrás durante el nacionalismo y regionalismo de las vanguardias. Su tono es grandilocuente al pretender hablar por un pueblo entero, puesto que ve la identidad teatral en la totalidad de la nación, aunque se rija por los apriorismos que él mismo fundó décadas antes. Sorprendente la voluntad pragmática camuflada de veracidad con la que redacta. Pese a que manifestó haber hecho una revisión precisa del texto, omitió la conducta homosexual, las referencias fálicas y la abierta simplificación de lo femenino, la familia antimodelo, la carencia y silencio de los sujetos femeninos; todo ello justificado a través de anacronismos que fomentan lo nicaragüenses proviene desde el siglo XVI, pero sin reparar en la herencia bastarda que literalmente el personaje relegó a su hijo.

A grandes rasgos estos tres primeros críticos basaron sus postulados sobre la relación entre la identidad nacional nicaragüense con *El Güegüense* a partir de apriorismos sumamente conservadores y carentes de nociones teóricas en cuanto a la identidad. Galich, Arellano y Cuadra dibujaron un concepto de identidad nicaragüense con un pasado mestizo que reniega de otras clases raciales, de un sujeto que se burla de la adversidad y de un sujeto masculino y mañoso. Así, es posible afirmar que ese primer grupo de críticos literarios no se cuestionan porque ellos mismos replican el mensaje que la identidad nicaragüenses se debe a *El Güegüense*, sino que solamente reproducen de manera constante los mismos las anotaciones que el mismo Cuadra fundó con antelación. Además, para ratificar tal noción colonial de identidad, la principal estrategia de verificación de la información es la de citarse entre ellos mismos, como ha quedado probado, Galich cita Arellano; Arellano a Galich y a Cuadra; mientras que Cuadra fundó el mito de la nicaragüidad mestiza anclada a la colonialidad

que no ve más allá de la construcción étnica, masculina e hispánica de la herencia cultural.

### **Nociones de identidad en la crítica literaria del siglo XXI**

Los siguientes textos por comentar son relativamente distintos a los ya abordados porque no hacen un estudio directo de *El Güegüense*. Primeramente, Blandón estudia el constructo de la identidad que se ha hecho a partir de algunas interpretaciones del texto teatral; luego, Cardenal ha trabajado con una adaptación infantil del teatro dicho; y Singer, con la manipulación discursiva que la élite culta ha hecho del teatro.

Blandón marca una diferencia respecto al grupo anterior porque parte de un enfoque teórico para explicar sus postulados. Toma como base de estudio los preceptos sobre la colonialidad del poder<sup>41</sup> de Mignolo y Quijano para criticar cómo se ha manipulado una ideal de mestizo bajo un paradigma eurocéntrico que ha perpetuado una imagen de identidad mestiza homogénea a partir de *El Güegüense*. Asimismo, para contraponerse a los rancios discursos de identidad sólida conservadora (heterosexual, católica, hispanohablante, patriarcal...), recupera las reflexiones de Beverly (2000) acerca de la etiqueta de identidad, quien no la ve como un resultado, sino como un proceso en constante cambio performativo<sup>42</sup>.

La tesis se basa en que las recuperaciones hechas de *El Güegüense* a lo largo del siglo XX por historiadores, críticos, académicos y demás sujetos con acceso al discurso intelectual letrado, han convertido al teatro en un monumento de la cultura hegemónica heredada desde la Colonia, mediante un palimpsesto que constantemente subalterna al otro. Es importante recalcar que esa otredad para Blandón es todo el compendio de grupos sociales que quedaron afuera de los discursos nacionalistas hispanizantes divulgados por la tradición

---

41 Blandón, 12.

42 Blandón, 12.

vanguardista nicaragüense «quienes evocaban melancólicamente el orden colonial»<sup>43</sup>.

El estudio de Blandón es amplio, y a cabalidad trata sobre distintos aspectos culturales surgidos a partir de *El Güegüense* y otras obras teatrales prehispánicas y de la Época Colonial, pero su tesis posee dos capítulos que prestan especial atención a los asunto sobre el tratamiento de la identidad: el primero, «El Güegüense: ¿cifra de una identidad o síntesis del proceso de colonización interna?», el cual versa sobre la anulación de las demás identidades nicaragüenses no representadas en teatro dicho; y el sexto, «Colonialidad, sexualidad y género en El Güegüense», en el cual explica cómo se ha seleccionado a dedo que aspectos identitarios se han resaltado de tal teatro.

Sobre su primer capítulo, rescata que gracias a la labor de los vanguardistas como Cuadra, era posible hablar sobre *El Güegüense* durante 1970, que fue hasta ese entonces cuando el teatro tomó fuerza para la cultura nicaragüense. Pero, el problema de esa recuperación identitaria dejaba por fuera a una gran parte de la gente de ese país. Para Blandón, los historiadores habían enaltecido lo mestizo del teatro con base en la herencia indígena, pero solamente la de la zona pacífica y del norte central de Nicaragua, la que ha heredado vagamente el pasado náhuatl. Relata el autor que esas fueron las zonas sometidas durante la Colonia, las que recibieron a los españoles y se mezclaron con ellos, fue allí donde el imperio hispánico manifestó su poderío hasta erradicar los tonos de piel y las lenguas indígenas; esa es la tradición indígena que la historia hegemónica procura mantener.

Por su parte, los grupos que quedaron fuera de ese proceso de conquista e hispanización como los miskitos, sumus y ramas, de difícil acceso por las complicaciones de clima y topografía; además de los negros sustraídos de Jamaica y África depositados en el caribe nicaragüense, quienes fueron colonizados por los ingleses. Estos últimos grupos, una mayoría en términos de cantidad, quedaron por

---

43 Blandón, 12.

fuera del discurso identitario construido con base en *El Güegüense*. Es decir, los discursos identitarios tradicionalistas solo recuperaban un idílico pasado indígenas en tanto hayan sido los indígenas conquistados por la Corona española. Así, Blandón indica que lo que hizo Cuadra al denominar al personaje Güegüense como arquetipo de lo nicaragüense ha ido «a contrapelo de la heterogeneidad étnica, cultural y lingüística de dichos sujetos, además de sus diferencias de género y sexualidad»<sup>44</sup>. Entonces, sobre cómo se ha manipulado la noción de identidad, Blandón ha visto en la historiografía el uso de esa etiqueta con un fin regulatorio y homogenizante de la población, con la finalidad de prevalecer una colonialidad que todavía subyuga a las otredades.

En el sexto capítulo, luego de hacer un análisis literario y cultural de la obra *El Güegüense*, Blandón interpreta que la pieza teatral per se, es contra hegemónica en el sentido que contradice varios valores de esa tradición conservadora que los vanguardistas apelan. Para Blandón, la génesis de ese texto apuesta por «tensiones inter-étnicas y sexualidades anómalas»<sup>45</sup> que erosionan el orden colonial, puesto que su protagonista es un forastero que vive entre la ilegalidad y la marginalidad, que burla a la autoridad hispánica, posee una familia disfuncional y que de manera solapada alude a tendencias bisexuales y homosexuales (con la salvedad que para ese entonces, no existían tales etiquetas, pero sí las conductas)<sup>46</sup>.

Según Blandón, toda la construcción identitaria que la historia oficial ha hecho a partir de *El Güegüense* es más bien una reconstrucción de la obra con la finalidad de instaurar determinados valores que le han adjudicado a ese texto. Posiblemente, debido a los discursos nacionalistas del periodo de las vanguardias, se le han atribuido características barrocas a ese teatro con la finalidad de tener un pasado idílico al cual poder añorar. Tal cual la tradición literaria española se

---

44 Blandón, 44.

45 Blandón, 138.

46 Blandón, 139.

enorgullece de su *Lazarillo de Tormes*, la nicaragüense también ha inventado un pícaro barroco mediante la figura del personaje Güegüense. El asunto con ello es que si se aborda a ese personaje con un criterio de barroquismo, necesariamente se le asocia a la corriente ilustrada europea, por tanto, se enaltece del personaje su componente hispánico y, evidentemente, la imperante cultura cristiana de esa época que procuró borrar los paradigmas sexuales, culturales y étnicos diferentes a la herencia española.

Un trabajo como el de Blandón viene a ser crítico de los monumentos discursivos que los grandes apellidos de la historia literaria nicaragüense edificaron. No es suficiente quedarse en la mera reproducción de los discursos clásicos porque son clásicos, sino que entiende que algo como la noción identidad, lejos de ser algo estático, es un concepto cambiante y que no se puede asociar a algo tan simple como la delimitación de un territorio, sino que se deben tener en cuenta los procesos de conquistas, los epistemicidios, y las preferencias que los grupos sociales que dictan cuáles son los valores morales a seguir. La criticidad con la que Blandón aborda a los tradicionalistas de las vanguardias nicaragüenses invita a su lector a repensar cómo se ha interpretado la identidad, a quién se le asigna, pero sobre todo, a quién se le niega.

El segundo de los estudiosos, Cardenal, dedica su artículo a dos temas que de una forma u otra aterrizan en la relación de identidad nicaragüense y el personaje Güegüense, uno para introducir una adaptación infantil del teatro comentado por María López Gil, y el otro tema para defender el carácter contestatario de *El Güegüense*. Cardenal introduce a López Gil al describirla como una española nacida en Cuba, pero que se merece el título de nicaragüense porque ella estuvo en la revolución cubana, y como revolucionaria es «nicaragüense “Honoris Causa”»<sup>47</sup>. De esta forma, Cardenal ya ha comenzado a configurar una versión de sujeto nica como agente de revolución, incluso antes

---

47 Cardenal, 390.

de comentar el teatro como tal. Lo novedoso de esta aproximación radica en que reconoce la reinterpretación del texto teatral para la creación de un producto nuevo, a la vez que entabla relaciones con otros textos literarios. Por ejemplo, comenta Cardenal que uno de los elementos brillantes en la recreación de López Gil es el empleo de las rimas chinfónicas para generar un humor fonético, tal como lo hicieron Coronel Urtecho y Joaquín Pasos<sup>48</sup>. Con tal equiparación, Cardenal saca a flote su apego por la literatura vanguardista nicaragüense y la coloca sobre la mesa como el modelo canónico por replicar, así que no es vano pensar que el modelo de nicaragüense al que Cardenal apunta a partir del *El Güegüense* está mediado por la militancia política de la literatura con compromiso social.

Una vez introducido el texto de López Gil, Cardenal explica por qué percibe fidelidad entre la adaptación y el teatro anónimo, así que trae a colación una serie de conductas sociales que él entiende como valores de lo que significa ser nicaragüense presentes en *El Güegüense* original. Cardenal empieza por recordar que la pieza teatral se ha mantenido vigente por el ímpetu que esta esboza debido a que es un llamado a burlarse de la autoridad colonial subyugante. Irónicamente, al vanagloriar el pasado nicaragüense de los indígenas rebeldes, expone Cardenal que la mayor parte de la obra «es ininteligible para nosotros por estar en dos idiomas»<sup>49</sup> (Cardenal no indica a cuál versión o edición de *El Güegüense* se refiere). De esta manera, admite la disociación étnica que hay entre el pasado aborígen y la contemporaneidad, por tanto, excluye al indígena del discurso identitario nicaragüense. Lo anterior lo valida Cardenal al retomar el pensamiento de José Martí sobre el humor indio presente en *El Güegüense* para contradecirlo y aclarar que no se trata de un indio, sino de un mestizo rebelde que está del lado de los oprimidos<sup>50</sup>.

---

48 Cardenal, 393.

49 Cardenal, 391.

50 Cardenal, 391.

Otro aspecto novedoso en los estudios güegüensistas presente en Cardenal es la integración de la división de clases sociales. Sobre el autor innombrado, debió de tratarse de un sujeto culto con gran dominio de la lengua española e indígena, pero por su instrucción, no pudo ser ni mestizo ni indígena, sino algún funcionario real español<sup>51</sup>. El discurso que prefigura Cardenal es de que un sujeto con atributos nicaragüenses no pudo ser el autor intelectual porque los conocimientos se reservan para un sector de las castas distinto al que Güegüense representa.

Cardenal incursiona en el estudio lingüístico al establecer una relación dispar entre la apelación de segunda persona singular presente en el teatro y la del habla popular de Nicaragua. Le llama la atención que en el registro de *El Güegüense* solamente se emplea la forma de tratamiento *tú* y no de «vos como hablamos los nicaragüenses»<sup>52</sup>, pero hace la observación de que el voseo se originaría una centuria más tarde. Empero, con tal cavilación sobre la que él habla, solapadamente Cardenal excluye al sujeto femenino del discurso identitario que él ofrece; lo anterior porque luego de la apreciación lingüística, Cardenal pondera que «se trata del libro más nicaragüense que existe»<sup>53</sup> y, dentro de los atributos que él recupera, ampliamente comentados por Galich, Arellano y Cuadra (mentiroso, exagerado, burlador, pícaro, etc.), remarca que las mujeres de *El Güegüense* están mudas, su participación es escasa y sin diálogo, por tanto, si no hablan, no vosean, y si no vosean, no son nicas.

La noción de identidad en Cardenal es llamativa pues pese a que ha pasado más de medio siglo desde la incursión de Cuadra sobre de *El Güegüense*, mantiene ese remanente regionalista de las vanguardias nicaragüenses, pero, de forma notoria, explicada mediante el pensamiento de la izquierda política. Sí, todavía se preocupa por el origen étnico de la pieza teatral, qué vocablo proviene de determinada

---

51 Cardenal, 392.

52 Cardenal, 392.

53 Cardenal, 393.

lengua diferente a la española, incluso corrige a un figura preponderante como Martí para disociar lo indígena del texto, no obstante, le interés la división de clases sociales y la repartición de poderes en la sociedad. Tal cual como la ideología marxista explica la sociedad entre los obreros y los dueños de las fábricas, para Cardenal la identidad nicaragüenses se debe la división entre opresores y oprimidos, y de allí, cimenta una idea de unión nicaragüenses ante una crisis perenne.

El artículo de Singer es diferente porque en lugar de analizar qué parte de *El Güegüense* permea la identidad nicaragüense, estudia qué aspectos de la identidad nicaragüense se le han asignado a ese teatro. Y distinto a la mayoría de los estudiosos consultados, al igual que Blandón, Singer emplea teorías pertinentes para defender su punto, la manipulación discursiva que un sector privilegiado ha hecho de *El Güegüense* para construir un imaginario a conveniencia de la identidad nicaragüense. Singer parte de dos conceptos clave, el bien cultural y la cultura nacional. Así, explica Singer que a *El Güegüense* se le ha procurado recuperarlo como símbolo nacional y se le ha analizado y seleccionado significados específicos que contribuyen al fortalecimiento de un discurso de unidad nacional hasta afianzar un imaginario compartido por una buena parte de la ciudadanía. De esta forma, una vez visto como bien cultural, se impone *El Güegüense* como modelo de nicaragüidad y se defiende una necesidad de conservarlo como patrimonio<sup>54</sup>.

Al debatir algo tan ambiguo como un bien cultural, Singer complementa su argumento al explicar la cultura nacional como algo asociado al campo de relaciones simbólicas (similar a Hall), pero que en Hispanoamérica hay un fuerte vínculo con la construcción de los Estados-Nación, así que la consolidación de los atributos que respecten a esa cultura nacional, son llevados a cabo por un sector reducido de la población compuesto por la élite hegemónica de intelectuales y escritores<sup>55</sup>. Respecto a lo anterior, coincide con Blandón al señalar al grupo que promueve tales ideales identitarios,

---

54 Singer, 27.

55 Singer, 27-28.

pero Singer incursiona al discutir y criticar la elección de un texto como *El Güegüense* para representar lo nica y pone entre comillas esos «“valores culturales primigenios”»<sup>56</sup>.

Dentro de los puntos que cuestiona Singer está la recuperación del teatro como un texto mestizo colonial porque al gestarse la independencia española, los líderes criollos favorecieron una nueva cultura que buscó enterrar el pasado colonial, aspecto que resultó en la invisibilización de las diferencias étnicas regionales<sup>57</sup>. Ello repercutió en la recepción del *El Güegüense*, porque al menos los trabajos de Galich, Arellano, Cuadra y Cardenal establecen el distanciamiento con el componente indígena y afro dentro de su versión de identidad nicaragüense. Por ese motivo, afirma Singer que «no es posible afirmar que *El Güegüense* incorpora al pueblo en su totalidad, de manera que la obra no puede cimentar la mentada “unidad nacional”»<sup>58</sup> porque la tesis del mestizo pícaro excluye a una importante otredad que también vive en Nicaragua y es parte de la ciudadanía de ese país como los indígenas miskitos de la región Atlántica, a los afrodescendientes y los hijos de los corsarios ingleses.

Con base en esos postulados, para Singer el Estado (o quienes rigen el Estado) es el ente que «define el conjunto de rasgos identitarios que serían propios de una comunidad»<sup>59</sup>, pero que procura una identidad estática estampada en un pasado colonial, lo que facilita la continuidad del poder opresor sobre un pueblo bajo la excusa de que así es la herencia cultural y, como cultura, debe ser respetada. Además, tales valores culturales son elegidos a dedo según la conveniencia de lo que esa élite quiere que su pueblo represente. Lo anterior lo refiere Singer a partir del estudio de Erick Blandón<sup>60</sup>, quien sostiene que de

---

56 Singer, 27.

57 Singer, 25.

58 Singer, 28.

59 Singer, 28-29.

60 Erik Blandón, 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, 2003).

la misma forma que legitimaron algunos aspectos de *El Güegüense* como la picardía, fueron omitidos aquellos talentos que iban en detrimento de lo que la élite entiende por rasgos de lo nacional, como los indicios de las prácticas homosexuales de Güegüense y su hijo, hoy vistos como hechos deleznable para la comunidad más conservadora. Así, no propone una visión de identidad del colectivo nicaragüenses, sino que es crítica y severa con los añejos discursos vanguardistas sobre la continuidad del pensamiento colonial sobre unidad mestiza. Tampoco le interesa dictaminar una identidad compartida por el texto teatral, sino como los discursos hegemónicos han construido esa identidad, por lo que para ella, tales nociones de identidad no son más que los planteamientos de un grupo privilegiado y consolidado por apellidos de renombre. Ella no los cita, pero es claro que desdeña la visión dogmática y tradicionalista de Cuadra y sus colegas. Sumado a lo anterior, es destacable que el trabajo de Singer ya no parte de los pensamientos reiterativos del Galich, Cuadra y Arellano, sino que se encamina a partir de la bases escéptica que asentó la visión crítica de Blandón.

Con el panorama ampliado, la noción de identidad que se ha extraído o asignado a *El Güegüense* depende de las ideologías, contextos y punto de enunciación que cada crítico ejecuta para dar su opinión. Así, es meritorio hacer un recorrido histórico sobre cuándo ha surgido esa crítica literaria y sus fines.

### **Momentos contextuales e históricos en los que la crítica ha surgido**

Gran parte de este estudio comenta las apreciaciones de la crítica literaria surgida después de la segunda mitad del siglo xx hasta la contemporaneidad, pero es menester dar algunas razones sobre los primeros acercamientos que se hicieron a *El Güegüense*. Durante el periodo siguiente a la emancipación colonial, la conformación de los Estados-Nación, la élite letrada de dirigentes del nuevo país se preocupó por instaurar un sistema de conductas acordes con el proceso

de modernización del pueblo con la finalidad de forjar una identidad cultural que se relacione con el progreso y la civilización.

En el caso de Nicaragua, para Singer el interés por forjar algo como una cultura nacional se acrecentó durante las primeras décadas del siglo xx cuando los vanguardistas buscaron una herencia folclórica con el fin de cimentar un arte nacional<sup>61</sup>. Es allí donde tiene cabida la primera edición anotada del teatro en cuestión, hecha por mano del también vanguardista Pablo Antonio Cuadra (1942). Además, comenta Singer que esta recuperación del baluarte nica tiene mucho que ver con la invasión estadounidense realizada para destituir a Zelaya (1925), por ello es válido analizar la búsqueda de elementos indohispanos como una forma de poner en manifiesto la diferencia irreconocible entre Nicaragua y los Estados Unidos<sup>62</sup>. Entonces, cabría preguntarse si este primer estudio güegüensita fue una contestación directa a la transcripción sajona que hizo Brinton al final del siglo xix como un intento de recuperar aquel material nicaragüense raptado epistémicamente por un estadounidense.

La etapa de auge para los estudios güegüensitas se dio luego de la segunda mitad del siglo xx, entre los años 1970 y 1990. Este fenómeno coincidió con la proliferación de la crítica literaria nicaragüense y, no por azar. Moro considera que el detonante de la exposición de conocimientos culturales en Nicaragua se debió principalmente a la insurrección popular que resultó en el desplome del régimen dictatorial de la familia Somoza en 1979, sobre todo en el siguiente decenio (1979-1989)<sup>63</sup>. Agrega Moro que muchos de estos nuevos pregoneros culturales expresaron su crítica y sus palabras desde puntos de enunciación diversos como poetas, narradores y ensayistas cuyo punto en común fue sacar adelante una labor crítica y de difusión de la «literatura como organización de la cultura del periodo postdictatorial»<sup>64</sup>. Entre

---

61 Singer, 28.

62 Singer, 28.

63 Moro, 1.

64 Moro, 1.

tales exponentes, destaca a Arellano como uno de los intelectuales que llevó a cargo una labor más de índole académica. Aunque con las cavilaciones de Blandón presentes, podría decirse que Arellano, además de académico fue un conservador de la división étnica del pueblo nicaragüense.

Señala Moro que el periodo de la dictadura somosista se prolongó durante más de cuarenta años, durante los cuales, hubo una época de censura tanto para la literatura como para la crítica literaria, al punto que era fácil toparse con imágenes de Darío en la entrada de los teatros, pero imposible encontrar sus libros. El acabose de ese silencio forzado marcó un punto de inicio para la tarea de exhumación que hizo la crítica posterior, por ello, una buena parte de la crítica literaria surgida después de 1979 posee esa fuerte carga política para liberar las tensiones cayadas durante la opresión<sup>65</sup>.

Es durante ese periodo cuando surgen los trabajos de Galich, Arellano y nuevamente Cuadra (1987), cuya concomitancia ofrece una relectura de *El Güegüense* como teatro contestario al poder hegemónico. De allí que la caracterización identitaria que entablan entre el personaje Güegüense y el pueblo nicaragüense es la de un colectivo de sujetos que no se dejan intimidar por el orden político, sea la sublevación que hicieron los españoles a los mestizos e indígenas durante la Colonia, o la censura promovida durante el régimen de la familia Somoza. Aunque se puede afirmar que esta tendencia continua durante las primeras décadas del siglo XXI, ya que Cardenal también maneja la tesis de que Güegüense es un personaje subversivo.

La crítica literaria más contemporánea comulga con la conciencia posmoderna, se vuelve severa con su tiempo histórico y va más allá de lo que las verdades absolutas imponen para explorar por ella misma nuevas lecturas y concepciones identitarias a partir de *El Güegüense*. Para Hall, en los últimos años se ha registrado una caterva de postulados acerca de lo que significa la identidad y se han desarrollado

---

65 Moro, 3.

distintas posiciones al respecto hasta llegar a la deconstrucción de tal concepto según la opinión generada desde la interseccionalidad disciplinaria<sup>66</sup>. Por ejemplo, Blandón desde el pensamiento crítico y los estudios decoloniales; Cardenal, desde la teología de la liberación; y Singer, desde los estudios históricos, culturales y musicales.

Esta nueva tendencia del cuestionamiento del orden establecido Hall la explica a través de Derrida<sup>67</sup>, quien describe la inconformidad contemporánea como el periodo de «el intervalo entre la inversión, que pone abajo lo que estaba arriba»<sup>68</sup>, o bien, no dar por sentado toda verdad como absoluta, sino que toda verdad se puede criticar. Un poco como la caída de los relatos, según Lyotard<sup>69</sup>. Aunque las explicaciones de Hall, Derrida y Lyotard sobre las consecuencias de la posmodernidad fueron fundamentadas en una corriente de pensamiento previa al cambio de milenio, es acá donde se pueden ubicar los trabajos de Cardenal y de Singer por su relación con el fenómeno del cuestionamiento de la identidad.

Por un lado, aunque Cardenal acarreó varios de los discursos promulgados por la generación anterior, es rescatable que un poeta que protagonizó la vanguardia literaria nicaragüense, le haya dado su bendición a la infantilización de un texto canónico como *El Güegüense* a través de la adaptación que hizo una escritora extranjera y fuera del círculo de escritores de Nicaragua como López Gil. De ese modo, Cardenal ampara el cambio generacional de los escritores de antaño con perspectivas ideológicas más conservadores y da la bienvenida a nuevos materiales literarios.

Por otro lado, Singer se ubica en una posición más crítica y cuestiona totalmente que se haya tomado a la figura de Güegüense como modelo a seguir de la identidad nicaragüense, cuestiona el imaginario de identidad construido por una élite política e intelectual y cuestiona incluso aquello que una mayoría de críticos literarios identifica como

---

66 Hall, 13.

67 Jaques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Anthropos Editorial del hombre, 1989).

68 Hall, 14.

69 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Les Éditions de Minuit, 1979).

valores culturales natos y los deconstruye hasta evidenciar la exclusión de las otredades étnicas y culturales de Nicaragua.

## Conclusiones

Se han analizado distintas aproximaciones en torno a la noción y definición de identidad en la crítica literaria nicaragüense forjada a partir de *El Güegüense* y se logró encontrar algunas posturas sobre la construcción del sujeto nicaragüense, posturas tanto empíricas como teóricas. En primer lugar, los trabajos y comentarios de texto consultados publicados antes del siglo XXI, parten principalmente de apriorismos que los críticos consideran como lo puramente nicaragüense. Galich, Arellano y Cuadra abordan la identidad con una noción empírica basada en la reproducción de esquemas culturales que ellos observan presentes en su visión de realidad contextual nicaragüense, amparados un arquetipo de pícaro mestizo que Cuadra (1947) fomentó durante el periodo de las vanguardias literarias. Así, los tres investigadores ofrecen una visión de identidad nicaragüense cimentada en discursos reduccionistas sobre lo racial, étnico, nacional y herencia cultural, justificados en sus propios juicios de valor: Galich por la negación del pasado maya; Arellano, lo que escuchó en una microbús; y Cuadra, según la opinión popular de un colectivo no consultado.

Cardenal perpetuó los mismos apriorismos de sus compañeros vanguardistas, pero escribió en una época posterior que permitió el reconocimiento de nuevos integrantes de la literatura nicaragüense, así que su visión de identidad va más allá de lo nacional, sino que se apega más a la militancia política y la rebeldía de sus homólogos como la española López Gil. Así que Cardenal funciona como un puente entre los anteriores investigadores y las nuevas prácticas discursivas como las empleadas por Singer, a la vez que pasa de largo de la visión crítica de Blandón.

No fue sino hasta los estudios de Blandón y Singer cuando se detectó una defensa más científica, objetiva y crítica de la noción de

identidad, amparada bajo los estudios culturales, decoloniales e históricos. Así que ambos han partido de categorías teóricas consagradas para poner en entredicho la identidad no como algo heredado sino como construido y reproducido según la conveniencia de un sector intelectual privilegiado que siente un profundo apego por las prácticas coloniales y una añoranza barroca.

A partir de los trabajos analizados se ha logrado encontrar una importante función performativa en la crítica literaria nicaragüense como agente creador, perpetuador, e incluso, desmitificador del estereotipo del sujeto nicaragüense. Antes del siglo XXI, la construcción identitaria de lo nicaragüense fue cimentado por la crítica literaria prácticamente solo en categorías raciales, regionales o de género, traspasadas casi mecánicamente del personaje ficcional individual al colectivo social extraliterario, es decir, crean un imaginario de sujeto real a partir de uno artístico. Sin embargo, no es hasta la incursión de los estudios culturales y decoloniales que se reinterpreta el paradigma tradicionalista, pues se cuestiona lo artifices de los críticos con pasado vanguardista, el panorama de la crítica literaria y se aventura un poco en las categorías identitarias desde una postura más científica. Singer recuerda mucho a Larraín sobre cómo a las identidades colectivas no se les puede asignar características psicológicas, individuales puesto que se incurre entonces en el estereotipo, mientras que Blandón es representa la consolidación del pensamiento posmoderno que sabe criticar los saberes institucionalizados por mera tradición.

Las diferentes posiciones sobre la noción o concepción teórica de lo que significa la identidad, depende no solo de las categorías científicas, sino también de los propios prejuicios de los investigadores, el ojo con el que se acercan al objeto de estudio y su punto de enunciación para validar sus apreciaciones. Mientras que la crítica literaria del siglo XX procura mantener un orden de poder colonial, la crítica literaria del siglo XXI es un poco más reacia y mira de forma crítica a sus predecesores.