

La mujer como paradigma del duelo silencioso de la identidad en *Soluna* de Miguel Angel Asturias

Juan Antonio Serna

El texto *Soluna* (1955) de Miguel Angel Asturias (1899-1974) es una comedia en la que dadas las combinaciones de ciertos elementos mágicos y reales y ciertas voces femeninas indígena y ladina, funcionan como un texto en el que la aplicación recíproca de los conceptos de Oriente y de Occidente de Edward W. Said sirve para contrastar ese mundo binario – el pueblo y la burguesía – que converge en Guatemala. Si bien por un lado, la concepción social y universal de la vida que tiene el elemento mágico ayuda a vincular las diferencias entre él y el mundo real, el mundo real a su vez puede fortalecer la concepción de su propia realidad social y universal, tomando como paradigma al elemento mágico.

Ya que no existe un estudio previo que detecte la disyunción de la voz femenina, la hipótesis de este ensayo consiste en demostrar el duelo silencioso de identidad entre el subalterno femenino indígena y el subalterno femenino ladino como un medio para ejercer el poder. Dicha isotopía se percibe a partir de una polifonía de modelos culturales: en la voz popular (Tomasita) mediante la comida, el lenguaje y el ejercicio de las tareas domésticas; en la voz ladina (Ninica) a través de las alusiones a la ropa, la piel, la ausencia de asimilación y al pacto social. Asimismo se destacará cómo las voces femeninas funcionan en el texto, como mecanismos que promueven la estructura patriarcal dentro de la sociedad hegemónica dominante. Para comprobar la hipótesis anterior se recurrirá al discurso filosófico de pensamiento de Orientalismo de Said. El autor define el concepto de Orientalismo de la siguiente manera:

Orientalism is: a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between “the Orient” and “the Occident,” [. . .] a collective notion identifying “us,” [. . .] it is [. . .] a discourse that is by no means in direct, corresponding relationship with political power in the raw. (2, 7, 12)

La sociedad guatemalteca se compone de dos radios culturales, el indígena y el ladino. A pesar de que la mayoría de la población es indígena, ésta se encuentra oprimida por la minoría, representada por la raza ladina. Ambas razas aún conservan sus propias tradiciones y sus propios valores que los une como guatemaltecos, pero que los separa como individuos de una identidad dispareja. Así que el Oriente es personificado por el indígena y/o oprimido y el Occidente y/o opresor es caracterizado por el ladino. Dentro de esta taxonomización cultural se propicia al mismo tiempo una subcategorización de la voz femenina. El subalterno femenino guatemalteco se subclasifica en dos tipos, el indígena y el ladino. Ambas voces buscan un espacio en la sociedad guatemalteca moderna para enfatizar sus derechos como individuos y para manifestar sus capacidades como entes pensantes.

En cierta medida el pueblo y la burguesía guatemaltecos guardan una relación analógica con la filosofía del Occidente y del Oriente de Said, quien la explica y la analiza de esta forma: "The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of complex hegemony" (5). En otras palabras, el pueblo (Tomasa) y la burguesía (Ninica) representan esa relación de poder, de dominio y de hegemonía. Tomasa (el Oriente) es considerada por ser indígena por el Occidente (Ninica) como un ser inferior y como una voz oprimida. Ambas representaciones culturales son descritas desde el principio de la obra y son clasificadas dentro del canon de la identidad.

El primer radio de la lucha entre las voces femeninas se vincula con el problema de la identidad. El subalterno indígena Tomasa (es un personaje basado en Lola Reyes, la nana de Asturias) está plenamente identificado con la cultura indígena. La identidad de Tomasa se establece mediante tres aspectos: la comida, el lenguaje y la ejecución de las labores domésticas. La comida de Tomasa funciona como medio de desconstrucción del amor filial entre ella y Mauro (el dueño de la hacienda) como elemento de fragmentación, como el rechazo hacia la cultura ladina y como un arma de dominio matriarcal. Esto se observa en la obra así: "Aproveché para hacerle lo que le gusta, su comida criolla, porque con ella todas eran comilonas extranjeras" (Jornada segunda, escena II 52). Tomasa inicia el duelo silencioso con Ninica a través de los comentarios que hace a Mauro, pero que dirige a Ninica. El duelo constituye un ataque verbal no solamente a Ninica, sino también a la cultura ladina femenina.

Al mismo tiempo, Tomasa utiliza la comida como un medio de batalla bipartita: el primero con la finalidad de derrocar a Ninica y reconquistar el cariño perdido y transformado de Mauro hacia ella debido a la intrusión de

Ninica; el segundo con el objeto de ejercer el dominio matriarcal de la identidad indígena sobre el ladino. El lenguaje en la voz de Tomasa representa la preservación del folklore popular – los dichos, el lenguaje coloquial y el juego de palabras. También funciona como elemento irónico, picaresco, contestatario y crítico. Lo anterior se corrobora así: “Pero que ropa, manteca en sartén caliente no le gana!” (Jornada primera, escena II 14). El dicho expresado por Tomasa denota la obstinación de Mauro y significa que a pesar de los comentarios, sugerencias y consejos de Tomasa, Mauro no va a cambiar de parecer.

En cuanto a la ejecución de las labores domésticas, Tomasa está consciente de su función como sirvienta en la casa y en la microsociedad de sus patrones Mauro y Ninica. Ella desempeña las labores que le son asignadas por sus jefes. Esto se percibe en la comedia así: “La comida, el aseo de los cuartos, la hechura de las camas, la costura y el remiendo” (Jornada primera, escena II 13). A su vez, representa a la madre ausente y asume la responsabilidad de la familia, ya que ella se olvida de satisfacer sus propias necesidades y sus propios deseos para dedicar su vida a la de sus patrones.

Es conveniente enfatizar que la representación de la voz indígena (Tomasa) propicia una interpretación binaria. Para la primera interpretación es importante considerar la visión feminista posmoderna de Luce Irigaray, quien asevera que las mujeres son vistas como “mercancías,” mismas que pueden dividirse en diversas categorías dependiendo de su uso y de su valor de intercambio. Tal uso puede ser privado y/o social; ahora bien, la mujer de acuerdo con la sociedad patriarcal nunca tiene acceso a la satisfacción de sus deseos, ya que la economía del deseo es asunto del hombre (188).

Puesto que Tomasa vive en una sociedad patriarcal, su papel de “mercancía” en la microsociedad de Mauro ayuda a extrapolar la fragmentación de la voz popular en dos planos. El primero es como objeto cuya labor conduce a clasificarla dentro del canon doméstico, cuyo valor de utilidad social radica en la función laboral que ella desempeña, a través del desdoblamiento múltiple como sirvienta, encargada de la casa, nana, subgerente, madre, sustituta y consejera. El segundo es como objeto cuya sexualidad es silenciada por el hecho de renunciar a su papel de mujer y asumir el rol simbólico de madre. El comentario de Tomasa con respecto al matrimonio es muy significativo: “Ya yo casándome” (Jornada segunda, escena I 40), porque si bien ella renunció a la satisfacción de sus necesidades matrimoniales y/o sexuales como mujer, también es cierto que simboliza una alegoría de la negación de su deseo sexual como elemento femenino.

Para la segunda interpretación es fundamental recurrir a la concepción indígena del rol femenino. De acuerdo a Margaret Hooks, entre las mujeres indígenas no se puede hablar ni de feminismo ni de machismo, puesto que la mujer indígena al concientizarse de su compromiso con su compañero, ella no considera su papel como una obligación en la sociedad indígena. La mujer indígena, por lo tanto, está muy consciente de su rol vis-a-vis con el hombre indígena, y éste por su parte cumple con sus obligaciones de esposo y jefe de familia (57).

A pesar de que Tomasa no está casada, asume su papel como elemento indígena. No establece una lucha de géneros como Ninica ni tampoco parte de la premisa feminista, sino de la tradición indígena. Su mano de obra, dentro de la sociedad patriarcal burguesa adquiere mérito como tal, puesto que ella no la percibe como una obligación o una explotación, sino por el contrario, asume su responsabilidad con orgullo y reconoce que el varón indígena coadyuvará también con su trabajo al sistema económico de producción.

La identidad del subalterno ladino (Ninica) se percibe en tres aspectos: las alusiones a la ropa, la piel, la ausencia de asimilación y el pacto social. A pesar de que la voz de Ninica inicia y cierra la obra, la percepción que se proyecta de ella es detectada por el receptor mediante una polifonía de voces: Mauro, Tomasa, Porfirión, las gitanas y el español. El primer plano – la ropa y la piel – ubican a Ninica como una mujer citadina, cosmoplita, blanca y educada que se siente desorientada por no asimilarse a la cultura indígena. Esto se plantea así: “Ninica: delgada, no muy alta, pelo rubio, modales de colegiala” (Personajes 5). Estas características de Ninica – delgada, alta, rubia, modales de colegiala – son los parámetros que ayudan a clasificarla como “la otra,” según la concepción de la voz indígena. Asimismo el contraste de Oriente y Occidente de Said permite visualizarla geográfica y culturalmente como a una mujer occidental, cuya identidad se transmite al receptor mediante esos pequeños detalles – la ropa – que sirven para caracterizarla como una dama burguesa. El segundo plano de la postura cultural de Ninica se presenta al lector y/o espectador en la voz de Tomasa. Según Tomasa expresa: “Aquel cambiar de parecer todos los días [. . .] Aquel querer engañar con lecturas y barajas [. . .] Aquel no estar en lo que estaba” (Jornada segunda, escena I 39). La falta de estabilidad en la vida de Ninica y la evasión de su realidad se reflejan en el constante cambio que sufre su estado anímico y en la práctica de actividades culturales burguesas. El carácter ausencia-presencia de su estadía en el campo se percibe así: “Aquel no estar en lo que estaba” (Jornada segunda, escena I 39). Ninica al no compartir la realidad geográfica ni la

idiosincracia popular provoca un conflicto de géneros con su marido y un duelo cultural con la voz indígena.

El duelo silencioso cultural de Ninica es muy simbólico, puesto que puede interpretarse como una postura de superioridad que externa hacia “la otra,” o sea Tomasa y por consiguiente hacia la cultura indígena y hacia el campo. Ninica, como producto de una cultura hispana europeizada, representa analógicamente la postura que la cultura europea asumió frente a la cultura no europea. Ello va muy *ad hoc* a la explicación que Said hace al respecto: “Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all non-European peoples and cultures” (7). Por eso, Ninica al haber experimentado en el campo una vida distinta a la suya comprende que su mundo es otro y que por lo tanto, la única manera de expresarlo y de rebelarse es a través de los cambios anímicos y la falta de estabilidad que sufre. Ahora bien, en cierta manera ella personifica esa lucha de poder, de ideología y de identidad entre el Occidente y el Oriente.

Ninica como representante y extensión de la cultura europea entonces reafirma su identidad al no compartir el espacio geográfico, la ideología, ni la cosmovisión de la vida del Oriente, es decir, de la cultura indígena. Ninica se muestra en contra de su asimilación a la cultura indígena, ya que ella está consciente de su identidad como mujer urbana, cosmopolita y europeizante. De ahí que, los calificativos que Tomasa emplea para referirse a Ninica, “mujercitas-niñitas,” creen una imagen de niña netamente burguesa y Occidental cuya ideología no se halla identificada con las labores domésticas. También sirven para desconstruir una visión y/o concepción negativa del elemento ladino. En suma, Tomasa intenta opacar y eliminar el valor de Ninica como mujer independiente, como elemento laboral y como eje central de la empresa de Mauro-el jefe. Ninica como “mujer” simboliza la mano de obra, el aparato reproductor, la identidad regional y nacional y la preservación de la burguesía.

El tercer plano de la identidad es el pacto social que representa el acuerdo que Ninica establece con su esposo. El pacto del matrimonio de Ninica y Mauro refleja el marco sociopolítico-económico e histórico de la época en Guatemala, a pesar de que el elemento femenino durante la década de los sesenta aún no gozaba de los mismos derechos igualitarios que el varón guatemalteco. Sin embargo, logró que se abrieran ciertos espacios como el acceso a la educación (sobre todo del medio urbano), el acceso a la industria y al sector público y la participación femenina en los ámbitos sindicales, estudiantiles, políticos y militares. Por lo tanto, el pacto social de Ninica en la pieza asturiana simboliza más que un intento fracasado de huída. Ninica es

la portadora de la nueva voz femenina que transgrede las normas de la comunidad a pesar de ser considerada como tecuna, niña, ladina, extranjera, inmadura, inepta, caprichosa y burguesa. El pacto significa la lucha de géneros que Ninica instituye.

La segunda alusión al pacto social ocurre durante una conversación entre Tomasa y Mauro. Mauro deja entrever que en realidad sí existe dicho pacto. Tomasa se muestra preocupada por su patrón y le comenta el supuesto mensaje encerrado en las palabras de la gitana, que para ella constituye una posible catástrofe. Para Mauro es meramente una señal de la reconfirmación de la ayuda recibida del Chamá Soluna.

La tercera alusión al pacto se expresa en la voz del español: “Habían pactado algo muy claro y decente” (Final, escena II 74). Esta frase connota, por una parte, una manera sensata de resolver los conflictos conyugales de la pareja moderna, y por otra, significa una alegoría que simboliza la ruptura del pacto social entre la burguesía masculina y el subalterno femenino. Jean Franco al analizar el papel de la mujer latinoamericana en la sociedad patriarcal explica que la voz femenina generalmente es confinada a un espacio privado que la obliga a convertirse en un agente pasivo (507). Por lo tanto, Ninica es confinada por su esposo a un espacio privado – el campo – en donde su participación como agente social de cambio es casi nulo. También siente que su puesto es casi delegado a su antítesis, Tomasa. Ninica/la ciudad había aceptado mudarse al campo con la condición de que tendría la opción de volver a su espacio urbano si el ambiente rural la asfixiaba. Al comprobar que ella no es una mujer de campo, rompe con la tradición de la sociedad patriarcal de conservarla en un espacio limitado. Su huida inesperada refleja, por consiguiente, la necesidad de la voz ladina de ser tomada en cuenta y de ser considerada como un agente activo, cuya participación en el sistema económico de producción le propiciará el acceso al poder y la adquisición de los mismos derechos que el varón.

El segundo radio de la pugna entre los elementos femeninos se relaciona con el silencio de Ninica. El silencio de Ninica representa el rechazo de la cultura popular y el rechazo del espacio rural. También su silencio simboliza el poder que desea ejercer en su casa/microsociedad, el mismo que considera en peligro con la presencia indígena de Tomasa, quien no desperdicia cualquier oportunidad para opacarla. Ninica es sensible con respecto a su identidad y a su clase, así que no está dispuesta a perder el espacio jerárquico que le corresponde como esposa de Mauro. Esto se compagina con la concepción que Jack L. Amariglio presenta del discurso de la identidad y de la clase social: “Class identity is the ‘understanding’ agents

have of themselves that enables them to participate in class processes and, therefore, to occupy particular class positions” (491). Ninica como agente anhela participar en el proceso de formación de clases sociales que le permita institucionalizar su espacio hegemónico. Ella es consciente de su clase social que se encuentra bien definida no solamente por su educación, por su vestimenta, por su piel y por el pacto social, sino también por la concepción filosófica e ideológica que la proyectan como una mujer urbana muy distinta a Tomasa. Ninica se identifica con su clase y con su gente mediante la imagen que ella percibe de la voz indígena, elemento fundamental en la desconstrucción de su personalidad en relación con los otros – Tomasa, los gitanos, Porfirión, Chamá Soluna y los yunteros. Ahora bien, el lector desconoce realmente el fluir de la conciencia de Ninica, quien es presentada como una mujer que no posee la suficiente seguridad en sí misma o cuya vida carece de rumbo fijo. Aún así, su silencio habla más que las palabras llenas de doble connotación en la voz de Tomasa. Su retorno no es meramente mágico y/o milagroso; por el contrario significa que la voz masculina debe permitirle el acceso al poder como agente activo y que su voz ha cobrado la fuerza que se le había negado.

El duelo de la identidad constituye una analogía del verdadero combate que Guatemala experimenta en la voz del pueblo y de la burguesía. Asturias recurre al lenguaje y al silencio como artefactos para reflejar el duelo que se produce en el elemento femenino. Tomasa habla y ataca; Ninica calla y acciona. El silencio de Ninica genera un caos en la vida de su esposo y en la sociedad indígena. También simboliza la transgresión del sistema patriarcal cuya intención es la de confinarla a un espacio en el que su labor consiste simplemente en convertirse en un agente pasivo femenino. Ambas voces pugnan por el poder y por la hegemonía femenina dentro de la microsociedad patriarcal de Mauro. Tomasa utiliza su sabiduría indígena y su posición de madre sustituta; Ninica emplea el pacto social como medio para hacer valer sus derechos y el papel de esposa que le corresponde frente a su marido. El retorno de Ninica pudiese interpretarse como su asimilación a la cultura indígena, empero quizás el metasignificado radica en los logros obtenidos – agente social activo – como representante de la colectividad femenina urbana.

Sin embargo, aunque ambos elementos combaten por el acceso al poder, tienden a convertirse en promotores de la estructura patriarcal. Tomasa es el arquetipo del subalterno indígena cuya función consiste en preservar el patriarcado a través de su concientización como mujer indígena y mediante su condición de materia prima dentro del sistema económico. Ninica es el

arquetipo del subalterno ladino-burgués cuya tarea consiste en conservar el patriarcado mediante su sensibilización como miembro de la burguesía y a través del pacto que institucionaliza con Mauro – la burguesía. Tomasa como metáfora del Oriente es vista por Ninica como irracional, diferente, la otra, exótica, desafiante, misteriosa e inferior; por lo tanto debe ser subyugada. Ninica como metáfora del Occidente debe ser percibida como racional, lógica, madura, virtuosa, responsable, distinta, y por consecuencia se le concede el derecho a oprimir a “la otra,” Tomasa. Tomasa es silenciada por Ninica, sometiéndola a un nivel de subordinada.

Wichita State University

Bibliografía

- Amariglio, Jack L. et al. “Class, Power, and Culture.” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed.: Cary Nelson and Lawrence Grosberg. Chicago: U of Illinois P, 1988: 487-502.
- Asturias, Miguel Angel. *Soluna*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1955.
- Callan, Richard. *Miguel Angel Asturias*. New York: Twayne Publishers, 1970.
- Ciencia y Tecnología para Guatemala A.C. *Situación de la mujer en Guatemala I*. Publicaciones Especiales 2. México, D.F.: CITGUA. 1987.
- Couffon, Claude. *Miguel Angel Asturias*. París: Editions Seghers, 1970.
- Franco, Jean. “Beyond Ethnocentrism: Gender, Power, and The Third-World Intelligentsia,” *Amaraglio* 503-518.
- García, Ana Isabel y Gomáriz Enrique. *Mujeres centroamericanas: ante la crisis, la guerra y el proceso de paz*. San José: FLACSO, 1989.
- Hooks, Margaret. *Guatemalan Women Speak*. Londres: Catholic Institute for International Relations, 1991.
- Irigaray, Luce. “Women on the Market.” *This Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter w/Carolyn Burke. Ithaca: U of Cornell P, 1985 (1977).
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Solórzano, Carlos. *Teatro guatemalteco*. Madrid: Aguilar, 1964.
- Versényi, Adam. *Theatre in Latin America: Religion, Politics and Culture from Cortés to the 1980's*. U of Cambridge P, 1993.
- Zalacain, Daniel. “Los recursos dramáticos en *Soluna*.” *Latin American Theatre Review*. 14.2 (1981): 19-25.