

## Los recursos dramáticos en *Soluna*

Daniel Zalacaín

*Soluna* (1955), “la obra más importante que Miguel Angel Asturias ha escrito para el teatro,”<sup>1</sup> como la calificó Carlos Solórzano, sufre de la misma suerte que el resto del teatro de Asturias, el cual, opacado por la fama lograda en su novela, no ha alcanzado el relieve que merece. La pieza es motivo de consideración crítica por ser ésta donde Asturias ha podido sacar más partido al artificio estético del drama y la que mejor nos da claro indicio de los valores del escritor para crear situaciones teatrales fundadas en un fondo magicorrealista. En este ensayo nos ocuparemos de analizar el arte dramático en *Soluna* y de establecer las implicaciones estéticas y temáticas de la relación entre realidad-ficción, meollo central de la pieza. Con ese fin, se situará la obra dentro de la preceptiva del metateatro, forma que a nuestro parecer resulta más provechosa para el análisis del engranaje dramático propuesto por el autor.

Aunque *Soluna* exhibe características propias del realismo hispanoamericano—como son el fondo rural, personajes y lenguaje de acentuado sabor popular, costumbres típicas de la región—la obra no debe estudiarse dentro de las líneas de este movimiento. Mientras que el realismo responde al ansia de presentar con toda veracidad el aspecto exterior de la realidad, de los conflictos humanos, del ambiente social y de la naturaleza humana, la técnica de Asturias va más allá de lo objetivo, respondiendo conjuntamente al ansia de apresar lo subjetivo y lo fantástico que habita en la realidad. El teatro realista emplea elementos sociales, históricos y geográficos como fuente literaria directa. Para Miguel Angel Asturias, sin embargo, el fondo geográfico trasciende lo regional, el histórico deja de ser documento y el social es proyección de una realidad propia entrañablemente sentida. El fondo rural en la obra no se emplea simplemente en un sentido costumbrista sino que manifiesta una realidad existencial que sobrepasa los elementos regionales.

Los temas, aun cuando utilizan elementos costumbristas, son de marcado alcance universal. Más bien, en *Soluna* Asturias explora con sorprendente dominio dramático una dimensión de la realidad americana poco vista en el teatro: la fusión del aspecto existencial con leyendas y mitos indígenas que a

su vez llegan a encarnar acontecimientos cotidianos. Es decir, la realidad de lo irreal se confunde en el existir humano entrelazando lo folklórico del colorido de las escenas, las costumbres típicas, los giros lingüísticos de acentuado tono popular, las tradiciones religiosas que reflejan el influjo maya-quiché así como el cristiano, y los sucesos mitológicos de exaltación fantástica, legendarios y mágicos.

Lo real y lo ficticio se conjugan cohabitando el sueño y la realidad dentro de un mismo marco dramático. Lo mitológico se sincretiza con lo humano, de tal forma, que en medio de la leyenda se encuentran tipos populares envueltos en lo mágico. La evocación de mitos y ritos indígenas se mezcla con la realidad hogareña rural, efectuándose la transfiguración nahualista y radicales metamorfosis de lo real a lo mágico. La calidad onírica que confiere efectos transfiguradores constituye la modalidad asturiana del drama. Asimismo, la aprehensión del espíritu indígena — característica consagrada en gran parte de la producción literaria de Asturias — define la atmósfera que dramatiza el escritor. La atmósfera mágica que domina la dramatización elabora una infraescena que trasciende lo físicamente representado; teatro que radica entre el texto articulado y la deslumbrante imagen que el mismo desprende influido por la magia viva de leyendas y mitos indígenas. La relación entre el mito y lo real se entreteje a lo largo de la acción dramática hasta el momento de la consumación del augurado discurrir temporal y la vuelta al presente del tiempo futuro. Las ilustraciones o concreciones del mito hecho carne, o del sueño hecho realidad, conforman el esquema estructural de la “comedia prodigiosa” en cuestión.

Formalmente *Soluna* es un drama dentro de otro drama. La elaboración de la ficción del teatro dentro del teatro y, en este caso, la dramatización de un sueño que se establece como realidad teatral, coloca la pieza en el contexto de la visión calderoniana del drama. Igualmente, *Soluna* encaja dentro de la definición que nos ofrece Lionel Abel del metateatro. En primer lugar, sigue el concepto de que en el “metaplay life *must* be a dream and the *world* must be a stage.”<sup>2</sup> También corresponde a la forma del metateatro en que “in the metaplay there will always be a fantastic element. For in this kind of play fantasy is essential, it is what one finds at the heart of reality.”<sup>3</sup> Y, por último, pertenece a la categoría de Abel de “theatre pieces about life seen as already theatricalized,” obras en las cuales los personajes actúan como dramaturgos porque “they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them.”<sup>4</sup>

En *Soluna* los personajes crean una especie de pesadilla, un estar soñando despiertos, en que los niveles de realidad y de irrealidad se funden. La ficción interior que teje el protagonista, Mauro, responde a un dilema emocional; crisis motivada por la ausencia de su esposa Ninica. La única esperanza de aliviar la angustia que le embarga es la máscara mágica mitad color naranja (representando el sol), mitad color amarillo (representando la luna), que recibe del brujo-curandero Soluna — nombre que combina las palabras sol y luna —, personaje que nunca aparece en escena, pero cuya presencia se hace sentir a lo largo de la pieza y a quien acude Mauro en virtud de sus poderes sobrenaturales. Ninica, nacida y criada en la ciudad, recién había contraído matrimonio con Mauro, criollo propietario de tierras, bajo las condiciones de

un pacto, el que ella estaría libre de regresar a la ciudad si encontraba la vida rural intolerable. La acción comienza justamente en los momentos en que Ninica se dispone a abandonar el campo y salir para la capital, mientras Mauro trata sin éxito de retrasarla para que pierda el tren. El punto culminante de la pieza dramatiza el mito simbolizado por la "máscara de los eclipses" del Chamá Soluna, la creencia que al unirse el sol y la luna en un eclipse el tiempo acelera velozmente el paso concentrando años en minutos, siglos en un día. De esta manera, la espera de Mauro por Ninica sería muy breve, ya que el día se reduciría a un rápido relámpago de luz y la noche a igual lapso de oscuridad, incesante parpadeo revelador del discurrir temporal. La leyenda la postula líricamente Profirión, labriego empleado por Mauro y fiel creyente en el objeto mágico:

¡Es la máscara de los eclipses, mitad luna, mitad sol, la máscara del Chamá Soluna, la que hace que el tiempo corra, que pasen años en un minuto y siglos en un día! ¡Cuántos días, cuántos años queman el sol y la luna al juntarse! Nadie lo sabe. El sol dice a la luna: ¡Aquí están mis días de oro, vuélvelos sueño, Señora de las orejas de obsidiana vestida enteramente de blanco! La luna dice al sol: ¡Aquí están mis noches, Cariamarillo, Aguila con plumas de maíz, quémalas, acábalas de quemar pronto, son el carbón de mis cabellos!<sup>5</sup>

La máscara y el curandero Soluna sintetizan y sirven de catalizadores del desdoblamiento psíquico en el sueño de Mauro. La autodramatización de la ficción interior se efectúa tanto en función de la realidad de Mauro como de la del mito. Su percepción del encuentro sol-luna constituye la poetización de una leyenda: de una creencia; la concreción de un sueño. La máscara, catalizante del hechizo, controla los rápidos apagones de luces y sirve de intermediaria, de hilo unificador entre los dos encuentros de Mauro con el mito: primero en un plano irracional, al efectuarse dentro del sueño de Mauro el descarrilamiento temporal y la vuelta de Ninica; y segundo en un plano racional, al materializarse el regreso de Ninica por motivo de descarrilarse el tren en que viajaba. La fusión de ambos planos se establece a partir del cataclismo que precipita el choque del sol y la luna, cuando al soñar Mauro que regresa Ninica y al consumarse el eclipse, el sueño pasa a ser realidad. La autenticidad del sueño hecho realidad se percibe aún más lúcidamente cuando Mauro le pregunta a su esposa: "¡Ninica!, ¿verdad que no estamos soñando?" Y ella responde: "No, mi amor. Hemos despertado. Ya es de día" (pág. 178).

*Soluna* es un metadrama que atiende mayormente a la fusión de magia y realidad, sueño y creación, presente y futuro. Según Asturias mismo afirma, lo real en su obra "va acompañado de una realidad soñada con tantos detalles que se transforma en algo más que la realidad. . . . Es en esta mezcla de magia y realidad en la que mis personajes se mueven. La magia es algo así como un segundo idioma, como una lengua complementaria para penetrar el universo que los rodea. . . . Y lo que es hijo de la fantasía cobra realidad en la mentalidad de las gentes. . . ." <sup>6</sup> Este segundo idioma, esa otra realidad soñada de que habla Asturias, es lo que hace de *Soluna* metadrama, lo que hace del mundo teatro. La tragedia anticipada para Mauro, generada por la partida de Ninica, se convierte, debido a la invención dramática originada en

el sueño, en final prodigioso y feliz. La tragedia queda abortada. El tuerce en la acción producido por el teatro dentro del teatro hace del mito realidad. Mauro queda en resumidas cuentas, gracias al hechizo del Chamá Soluna, como su propio dramaturgo, el mago de un rito maya-quiché que obra su milagro y altera el cauce que la vida le tenía destinado.

La dinámica vital que rige y mueve el orden en que se desenvuelve la obra exhibe una doble dimensión. Este aspecto ha sido destacado por Carlos Solórzano al señalar que en el ámbito “más superficial e inmediato, el que podría recordarnos un sainete costumbrista, vemos a un hombre y su mujer terratenientes guatemaltecos que tratan de escapar de las formas de vida del campo. . . . Paralelamente a este conflicto banal transcurre otro, el de los sirvientes indígenas que en medio de premoniciones, conflictos intangibles y mágicos, amenazas expresadas en signos cabalísticos y misteriosos, tratan a su vez de vivir en medio de ese diario combate establecido entre el sol y la luna, a lo largo del recorrido solar, de su dominio y su plenitud repetidos a lo largo de los tiempos inmemoriales.”<sup>7</sup> La vida cotidiana, teatralizada por las luchas que indica Solórzano y arraigada en las tradiciones y en los valores más permanentes de las culturas que han formado un pueblo, y dramatizada aún más por la naturaleza exuberante y feraz de las tierras americanas, tiene la capacidad por sí sola de conmover a un público. Quiere decir, en otras palabras, que la vida se presenta en *Soluna* de antemano dramática. La realidad histórica, siempre vista a través de una interpretación fantástica o sobrenatural, especulación mítico-legendaria que ha llegado a formar parte del folklore guatemalteco, forja el texto clave de *Soluna*.

La obra representa un intento de dar forma dramática al mundo mágico del *Popol-Vuh*, que aún permanece vivo en la subconsciencia de la población campesina de Guatemala. Sus personajes no se realizan sino en la metamorfosis mitológica. Asturias parece indicar que el hombre no llega a encontrarse completamente hasta identificarse en un sentido casi religioso con la naturaleza y con el legado de leyendas, tradiciones y creencias heredadas de sus antepasados. La escenificación establece una identificación casi mística con las dos deidades—sol y luna—, de la que se desprende un sentido de continuidad entre el hombre y la naturaleza y la total inmersión en el cosmos; *continuum* mítico que gira en torno a la relación entre las fuerzas cósmicas y la naturaleza.<sup>8</sup> Esta idea de percibir la vida como una unidad continua se contrapone al pensamiento científico que la divide en distinguibles provincias: plantas, animales, hombre. Representa una defensa intelectual frente al argumento científico que invalida ese mundo mágico. Por un lado se presenta al indígena campesino creyente en el mito y en el “sostenimiento” que le brinda el nahual—personificado en la figura de Porfirión—que experimenta plena identificación con la naturaleza y consigo mismo. Para Porfirión el nahual es “el que nos protege en los caminos. El que nos ayuda en los trabajos. El que nos salva de todo mal . . .” (pág. 152). Los que no poseen ese “sostenimiento,” dice: “. . . son los grandes desaparecidos de la naturaleza. Están en la vida, pero no en la naturaleza, de lo natural han desaparecido” (pág. 153). Frente a la consciente formulación del papel del hombre en el mundo, tal y como claramente lo revela la postura de Porfirión ante los misterios de la vida, Asturias presenta al criollo Mauro debatiéndose en profunda tensión

agónica y existencial entre su inteligencia y su sentimiento, entre querer creer en las creencias indígenas y no poder creer en ellas. Toda la pieza está empapada de esta preocupación filosófica y espiritual que se contrapone a la razón. Exclama Mauro: “¡Quiero creer, Porfirión! ¡Quiero creer! ¿Sabés lo que significa para mí querer creer en el Chamá Soluna, y no poder creer? ¡No poder creer que esa máscara hace correr el tiempo! ¡No poder creer y querer creer que esa máscara convierte los días en minutos y los años en horas! . . .” (pág. 153). Asturias construye la pieza partiendo de una crisis interior del protagonista sometido a un auto-proceso en el que la fe es la única salvación para la disyuntiva entre inteligencia y sentimiento; fe que reside no en la razón, pero en el sentimiento y en la voluntad de tenerla. Confiesa Mauro: “Sí, me cambiaría por cualquiera de ellos, con tal de tener, para el peligro, el nahual; para lo imposible, el milagro; para la espera, la máscara del Chamá Soluna . . . ¡Ah, creer! . . . Creer en el nahual . . . , creer en el milagro . . . , creer en la máscara que tritura el tiempo . . .” (pág. 155). Para Asturias (y como es bien sabido también para el padre del existencialismo español, Miguel de Unamuno), la realidad que proyecta los sentidos significa sólo la realidad exterior; otra, más profunda y escondida, se manifiesta mediante el empleo de la imaginación. Parte del valor artístico del escritor consiste en su voluntad creadora, voluntad de rebeldía frente a la realidad exterior. Lo intuitivo e irracional en el hombre guatemalteco, las dormidas potencias misteriosas que llevan a entender que hay otro mundo dentro del nuestro, son fuentes reveladoras que evidencian la concepción de la realidad asturiana dentro de la esfera de su creación poética. La consideración de la vida como ficción, pero al mismo tiempo, dentro de un plano más hondo y significativo que el que ofrece el mundo de las apariencias externas—mundo en que “. . . todo lo que es vida, es vivo” (pág. 153), de acuerdo a Porfirión—fomenta la base metateatral de Soluna. Asturias dramatiza el proceso de apropiación interior del mito en Mauro, realidad ficticia e ideal que ya para el final de la obra le pertenece por entero. Y en el proceso de creación que mueve la imaginación sale triunfador el amor al reunirse Ninica con Mauro, elemento anulador del eterno conflicto de las voluntades y el que alcanza establecer la unidad de la solidaridad humana.

El calibre lírico que distingue la prosa narrativa de Miguel Angel Asturias queda patente de igual forma en *Soluna*. Aquí el escritor se vale de lo mítico y lo telúrico para expresar su poesía. Una de las figuras que mejor la expresa es el gitano, personaje que Asturias perfila en la pieza en toda la sugestividad mítica y mágica, que recuerda al gitano de la poesía de García Lorca. Esta figura popular, de espíritu picaresco, queda igualmente enraizada a las dos vertientes que se presentan en la obra: la mítica y la realidad. Asimismo, la concreción poética del mito dramatizado envuelve líricamente a personajes para quienes el ejercicio dramático sirve primordialmente de vehículo para la expresión estética. Personajes oníricos, pertenecientes al mundo de las alucinaciones y que escenifican el sueño de Mauro, recitan metafóricamente loas en alabanza a “Micyavicaya” (la luna): “¡Señora vestida enteramente de blanco!” “¡Señora de la Medianoche con las trenzas de obsidiana!” (pág. 161); así como a “Cariamarillo” (el sol): “¡Aguila del mediodía! ¡Cofre de las preciosas luces! . . .” “¡Cuero cabelludo de la cabeza del fuego!” (pág. 161).

El metaforismo exacerbado, conjuntamente con la plasticidad escénica, complementan la elevación lírica. El efecto logrado por luces, oscuridad y sonidos diversos producidos por golpes a tambores, conchas de tortuga, cajas de metal, cajones de madera, sartenes, cacerolas y otros instrumentos, y que alcanzan desordenado ritmo, logran llenar todo el espacio escénico, exaltando los sentidos hacia una insólita correspondencia con lo real. El altivo continente sonoro y visual que forja la representación anima resonancias del misterioso barroquismo del mundo maya, lo que contribuye a que la escena quede grandiosamente sumergida en lo sagrado. Las vibraciones sonoras, que evocan el sonido de instrumentos primitivos, acompañan las vibraciones lumínicas, produciendo sensaciones hipnóticas que envuelven al público en la comunión ritual de la escena.

Asturias no sólo atiende a la comunicación verbal, sino que también elabora la comunicación visual, utilizando todos los recursos escénicos, tales como la música, el baile, el arte plástico, la gesticulación, la iluminación y la arquitectura del decorado en general con el fin de lograr un tipo de lenguaje independiente de la palabra corriente que se dirija principalmente a los sentidos. Antonin Artaud ha calificado este lenguaje de "poetry of the senses" o "poetry of space," en oposición a "poetry of language" o "poetry of speech."<sup>9</sup> Esta otra dimensión poética que distingue Artaud, y que es imposible de alcanzar en otro tipo de literatura, hace que la representación sea captada de una manera directa por la mente, sin la intervención deformadora de la palabra y la lengua, o como Artaud mismo afirma: "It is not a question of suppressing the spoken language, but of giving words approximately the importance they have in dreams."<sup>10</sup> De esta forma, *Soluna* adquiere nuevas dimensiones de significado poético en el que va expresado el sentir del autor por la realidad y por la condición del hombre.

Según se infiere de lo hasta aquí comentado, Miguel Angel Asturias, conjugando el mundo real y el mundo mitológico maya-quiché, crea una nueva realidad en la que las soluciones son de índole imaginaria. Esa realidad escapista que se fabrica en lo interno de la ficción escénica es la que capta y proyecta al auditorio el metateatro. La obra se reclama en una especie de simbolismo material, de visionalismo táctil; se comunica a través de signos y símbolos, mediante abstracciones esenciales de la realidad. Es un teatro conceptual, cargado de expresión; no se imita la realidad sino que se intensifica conceptuándola. La obra se desenvuelve dentro de un marco magicorrealista que hace de la representación metateatro, mecanismo del que se desprende un teatro concebido como totalidad poética, expresión dramática que no trata de reflejar sino de interpretar la realidad. La puesta en escena muestra la búsqueda de una realidad fundamental al mismo tiempo que trata de penetrar en los aspectos extremos de la situación misteriosa del hombre en el mundo; expresa una situación muy íntima del escritor, proyecta su mundo maravilloso y personal.

*Seton Hall University*

## Notas

1. Carlos Solórzano, "Miguel Angel Asturias y el teatro," *Revista Iberoamericana*, XXXV, No. 67 (enero-abril 1969), 103.

2. Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963), p. 79.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 60.
5. Miguel Angel Asturias, *Soluna*, en *Teatro*, 2a ed. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1967), p. 146. Las siguientes citas de la obra serán de esta edición.
6. "Quince preguntas a Miguel Angel Asturias," *Revolución*, La Habana, 17 de agosto de 1959.
7. Solórzano, pp. 103-104.
8. Conlleva la obra un tono y dimensión religiosos propios del auto sacramental. Richard J. Callan sugiere que *Soluna* "is a modern miracle play in which Maya Indian beliefs take the place of Christian ones." (*Miguel Angel Asturias*, New York: Twayne Publishers, 1970, pp. 124-125.) Asturias capta el sintretismo religioso de la región; alusiones a Dios, santos y textos típicos de la fe cristiana se entretajan con fragmentos de "loas" que recita Porfirión en alabanza del mito indígena.
9. Antonin Artaud, "Metaphysics and the *Mise en Scène*," en *The Theater and its Double*, traducido por Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), pp. 33-47.
10. *Ibid.*, p. 94.