

# EN BUSCA DE LA NACIÓN PANAMEÑA

*San Cristóbal de Ramón H. Jurado y  
Plenilunio de Rogelio Sinán*

Luis Pulido Ritter\*

\*Docente de culturas latinoamericanas en la Universidad Europea de Viadrina, Frankfurt/Oder.

## 1. Introducción: espacios creados

La reflexión sobre dos novelas que fueron publicadas en 1947 implica una reordenación de la aproximación a estos textos que han fundamentado el discurso de lo nacional en Panamá. Esta reordenación hay que hacerla sin olvidar la discusión posmoderna, y posestructuralista, que ha dado elementos de reflexión sobre la construcción de los textos. No se trata solamente de una cuestión de método, es decir, cómo vamos a construir las coordenadas que nos ayudarán a levantar el texto, sino también del lugar que ocupa el texto en el contexto.<sup>1</sup> Entre uno de los elementos de la discusión posestructural es la apertura de la construcción textual, es la libertad de procedimiento conceptual y metódico, que rompe las camisas de fuerzas de los discursos homogéneos, totalizadores y los discursos de escuela. Ya en el trabajo clásico de Lyotard, *La condición posmoderne*, publicado en las postrimerías de la guerra fría, está planteado la quiebra de los grandes discursos que definieron la modernidad. La posmodernidad, según él, se define por la construcción de discursos de corto alcance, particulares, que están definidos tanto por la utilidad institucional que los producen (los centros de investigación, p.ej.) y el mercado (valor de cambio). Además, este trabajo de Lyotard es contemporáneo de los trabajos sobre la poscolonialidad, que introducen nuevas conceptualizaciones de las literaturas producidas en las “periferias” de los “centros” coloniales, trabajos que acentúan la *difference* y que actúan sobre la resemantización de los productos literarios en las sociedades poscoloniales.<sup>2</sup> Independientemente de las consecuencias de este debate, es decir, quiénes pueden ser considerados o no como parte de la poscolonialidad, estamos muy lejos de aplicar una concepción determinada sobre lo literario o de búsquedas -o ajustes- de textos posmodernos o poscoloniales que ilustren alguna teoría. Este texto es un análisis de la intertextualidad del discurso de la nación en la situación neocolonial en Panamá. Por lo tanto, la orientación metodológica dada por Auerbach, en *Mimesis*, es a mi modo de ver la que mejor se presta al estilo de este trabajo:

El método de la interpretación de textos deja a la medida del interpretador un cierto espacio: él puede elegir y determinar el acento, como le plazca. Efectivamente, debe encontrarse en el texto lo que se afirma. Mis interpretaciones son, sin duda, dirigidas por una intención. Pero esta intención ha ganado forma tan solo jugando con el texto y me he dejado llevar por él un buen trecho. Los textos son escogidos, en su gran mayoría, por mi voluntad, o más por mis inclinaciones o encuentros accidentales, que por un propósito determinado. Investigaciones de este tipo no tienen que ver con leyes, sino con tendencias y corrientes que de muchas formas se entrecruzan. Está muy lejos de mí ofrecer solo lo que en sentido estrecho sirve a mis propósitos; más bien me he esforzado en darle espacio a la diversidad y darle elasticidad a mis formulaciones.<sup>3</sup> (Auerbach 1994: 517).

¿Qué sentido tiene todavía reflexionar sobre dos novelas que han sido publicadas en 1947 y, sobre todo, que han sido ampliamente comentadas?<sup>4</sup> ¿Es posible decir algo nuevo sobre ellas? El método de interpretación de textos, que propone Auerbach, ilustra la orientación de este texto que da la libertad de moverse en el texto, siempre y cuando se halle lo que se afirma, y al igual que Edward Said pienso que los textos tienen una manera de estar en el mundo (1986). Efectivamente, en la guerra fría se codificaron discursos determinados en América Latina que supeditaron los análisis de textos a las necesidades inmediatas de la construcción de identidades. La finalización de la guerra fría ha significado, por un lado, el colapso de la legitimidad de los

discursos totalizantes, y, por otro lado, una re-organización de los espacios interpretativos que provienen de los márgenes y que no buscan necesariamente su autoridad en las instituciones legitimadoras y productoras de saber. Además, hay un espacio mucho más amplio para la recepción y la discusión diferenciada de textos. En la guerra fría casi todo estaba supeditado a la política inmediata. A diferencia de Europa y de los Estados Unidos, que, por su propia historia societal había podido conformar un campo artístico e intelectual autónomo, que le diera autonomía “relativa” del conflicto político inmediato,<sup>5</sup> cosa que le permitió seguir con sus trabajos de experimentación y articulación científica, en América Latina, precisamente por esta deficiencia, la política inmediata contaminó muchas veces la producción de textos, que no impidió precisamente el análisis “desinteresado” –que nunca ha existido- pero sí la articulación de análisis relativamente independientes de este conflicto.<sup>6</sup>

Hoy día, catorce años después de haberse caído el muro de Berlín, dando término a un conflicto que intervino en la vida intelectual y política de la región, como lo muestra Jean Franco en su estudio sobre la guerra fría en América Latina (2002), puede verse con más claridad la creación, la apropiación, la conquista del espacio, aunque sea por destrucción. Sinán cuenta, en una entrevista con Jaramillo Levi, que escribió *Plenilunio* de un tirón, manuscrito que había comenzado a escribir en Calcuta, y que había recuperado del archivo para el concurso Miró de 1943 (1992). Sinán vivió cinco años en Calcuta, estación de un viaje que duró varios años, un viaje cuyas estaciones fueron París, México y Chile. Quizás mi propia situación de emigrante acentúa mi interés por los espacios creados o recreados, espacios que no proyectan la realidad o la reemplazan.<sup>7</sup> Espacios que, posiblemente, no son necesariamente alegorías.<sup>8</sup> Parece que el espacio creado es una realidad virtual, efectiva, que nace de la ruptura, pérdida o distanciamiento del espacio real o concebido como tal. ¿No podría preguntarse si la situación neocolonial no ha creado un estado de usurpaciones sublimadas en Panamá? ¿Un Estado, que se reconoce, (posiblemente) por la nostalgia o el recuerdo, y por confundir el espacio conquistado por el espacio real? ¿No habrá provocado la situación neocolonial, pérdida del territorio, la condición imaginada de un Estado-nacional? ¿No se habrá creado el sentimiento de pertenencia imaginado a un país en este Estado de usurpación? ¿Panamá, aquellos que se posesionan, y se sienten como panameños, en la situación neocolonial, no se habrá creado en esta sublimación del espacio nacional? ¿Una sublimación que se forma en el territorio comprendido como “propio”, pero usurpado por un extraño a perpetuidad? Rodrigo Miró, por ejemplo, afirma:

La Zona de tránsito ha estado siempre, sin remedio, destinada a ser instrumentos de otros: de pueblos para quienes constituía el complemento lógico de su comercio exterior, de hombres que encontraron en ella el sitio ideal para sus proyectos de lucro rápido y fácil. (Miró 1947: 160).

Los panameños, los comprendidos como pertenecientes a una nación ocupada, si bien no habrán quedado dispersados por el mundo, como en las diásporas clásicas, ¿no habrán quedado expulsados, enajenados e irreconocibles en su “propio” territorio? Entonces, ¿no es posible explicar la recuperación del territorio, la geografía, con sus matices románticos, como reacción a esta situación de usurpación de la situación neocolonial? ¿No habrá sido esta usurpación que ha impulsado –junto con los elementos políticos y económicos implicados – la acentuación del discurso romántico, que se expresó tanto en la Constitución de 1941,<sup>9</sup> como en el nacionalismo de la era torrijista? ¿No habrá sido esta expulsión, dentro del propio territorio, lo que ha creado el trabajo de signos conquistados: el poema épico, las constituciones, el balboa, intentos de espacios propios para la nación imaginada?

Panamá, desde Justo Arosemena, se ha definido sobre todo por la geografía. Su identidad pasa por el territorio, fenómeno que, en verdad, ha sido propio de todas las antiguas colonias españolas (Anderson: 1989). En Panamá, la geografía ha sido parte fundamental de la nación imaginada, pero, al mismo tiempo, según la ciudad letrada, ha sido la amenaza para la formación de la nación, especialmente, en sus momentos de esplendor. Para Miró y Soler, el germen de la nación en Panamá solo ha podido sembrarse y crecer en la pauperización.<sup>10</sup> La zona de tránsito en su época de abundancia –la que va del Pacífico al Atlántico, y viceversa- es la que ha impedido,

tradicionalmente, la formación de una población nativa, estable, nacional. Y es aquí, entonces, que también vale la pena preguntarse si, en la situación neocolonial, no habrá sido esta concepción una usurpación sublimada. La riqueza, que puede traer la zona de tránsito, es la culpable de la ausencia de nación.<sup>11</sup> Con el comercio no se puede crear una nación. El comerciante no conoce fronteras, clases, razas. El comercio, por su función desterritorializadora, es ajeno a la nación y, la zona de tránsito, con su movimiento de mercancías y gente, lo es mucho menos.<sup>12</sup> En fin, ¿no habrá sido el espacio de la nación, creado por la pauperización, un espacio conquistado, como el que se creó en *Pleniluno* y *San Cristóbal*? ¿No será ese espacio del siglo XVIII, como narrativa en la situación neocolonial, la primera leyenda del origen del pueblo panameño? Pero, ¿qué diferencia hay entre esta primera leyenda, como narrativa del origen de lo nacional, y *San Cristóbal y Plenilunio*? La diferencia, en cuanto que son elementos narrativos de lo nacional, consiste en que basan su autoridad en diversas fuentes. La leyenda sobre el germen de la nación panameña, en el siglo XVIII, basa su autoridad en la historia, en el dato histórico, y los textos novelísticos en la ficción. Sin embargo, ambas narraciones actúan en la creación de espacios conquistados para la nación, espacios o usurpaciones sublimadas que, precisamente, dan cuenta de la apropiación que ejerce la situación neocolonial. Las usurpaciones sublimadas no son respuestas de escape, no son una fuga de lo nacional, frente a una situación insoportable, sino es la incrustación del signo en la realidad, que pide para sí su propia autoridad, porque es el espacio creado en la situación neocolonial.

## **2. El discurso romántico (universal) de *San Cristóbal***

Antes de poner en claro la puesta en escena de los espacios creados, como resultado de la extrañación, es necesario hacer una aclaración de propósitos en Ramón H. Jurado, en *Itinerario y rumbo de la novela panameña* (1953), quien trató de fundamentar su práctica literaria – y que no debe entenderse en tanto proyecto-, como *ruralismo*:

Ahora bien; hay quienes niegan el valor estético y la permanencia literaria del *ruralismo*. Quienes así hablan –vasallos intelectuales de cualquier idea rara- pregonan la universalidad como objetivo de la labor creadora y denuncian la limitación temática del *ruralismo*. Replicar a esa necedad es abrir páginas para otro ensayo. Pero sólo apuntaremos dos ideas: el *ruralismo* es una etapa histórica que tiene y debe ser superada una vez cumplidos sus objetivos. Segundo: la universalidad no se busca: se descubre. El hombre y su suerte en todo tiempo y lugar son elementos universales y sólo a través de nuestro hombre de carne y hueso en su personal geografía podría encontrar la literatura panameña las condiciones de su universalización. (Jurado 1978: 60)

La práctica romántica está claramente definida. El hombre de carne y hueso, en su personal geografía, es el ambiente rural. Justamente aquí se encuentra el elemento universal para los románticos. El universo se configura en lo particular, en lo local.<sup>13</sup> Podría pensarse que esto sería, en otras palabras, lo que para hoy día se define como la *difference*, con respecto a la práctica postcolonial de encontrar discursos alterativos, ya sea por el lenguaje, y por la importancia del lugar, que crean la identidad de una literatura nacional con respecto a las antiguas metrópolis coloniales (Griffith 1989: 10). Se sabe que el discurso romántico alemán, en sus distintas variaciones, articulóse como una reacción a la ilustración (universalidad) francesa,<sup>14</sup> aunque, según el filósofo Gadamer, el romanticismo, y las prácticas de las ciencias históricas, que resultan del romanticismo, fueron levantadas sobre el suelo de la ilustración (Herlinghaus: 89). Esta posición nos ayuda a comprender la relación entre ambos discursos, no como antinomias irreconciliables, sino que un discurso (lo particular) solo es posible por el espacio abierto por el otro (lo universal), narraciones del hombre y del pueblo, sujetos contrapunteados en la modernidad.

En la situación neocolonial, Ramón H. Jurado trató de precisar una práctica específica de construcción de un signo romántico, determinado por el extrañamiento del espacio. Su *ruralismo*, que él incrusta como signo, es una construcción de coordenadas universales: lo mágico (que es el discurso anti-moderno de la modernidad neocolonial), el ingenio (que es el signo rural del Canal de Panamá), la

cosmovisión ruralista (que es una proyección universal del hombre en lo local). Estos tres elementos configuran el espacio novelesco de *San Cristóbal*, son las coordenadas sobre las cuales se articula el discurso-romántico de lo nacional, un discurso que paradójicamente se levanta –y transparenta– sobre los elementos universales que hacen posible la construcción narrativa de lo nacional. Sin embargo, desde la primera página, la novela *San Cristóbal*, dentro de la práctica romántica-nacional, quiere sentar el peso de la particularidad de la tierra, lo geográfico, anunciándolo a través de una voz, que puede ser como el oráculo en la tragedia griega: “Quien abandona la tierra, la casa y los suyos no tiene perdón- había dicho mi padre”.(6)

El *ruralismo* cómo práctica literaria tenía el propósito “de valorizar las zonas campesinas, presentarlas como base de la nacionalidad, proponiendo como futuro inmediato de la República la vuelta al campo” (Jurado 1973: 60). Efectivamente, el ensayo de Jurado fue escrito cinco años después de haberse escrito *San Cristóbal*, pero, en la novela, ya estaban todos los elementos que se plantean en el ensayo. Es más, dentro de la novela, que se propone como signo de lo nacional, hay una proyección de más amplitud que toca la crítica de la modernidad como anti-modernidad (romántica) moderna (universal). Mi propuesta, para empezar, es que se comprenda *San Cristóbal*, no como una reproducción o copia de la realidad, sino como signo independiente de la realidad, pero que usurpa, por el extrañamiento del espacio, un lugar propio que es la metáfora de lo nacional: el ingenio azucarero. Mi primera tesis es que *San Cristóbal* no es simplemente una novela realista, aunque quiera construirse bajo la idea *ruralista*, porque su preocupación central no es describir costumbres, estilos de vida, lenguajes. Esto es la superficie del texto o, mejor dicho, soportes textuales que concatenan la tensión entre modernidad y tradición en la situación neocolonial. El romanticismo, es decir, lo particular, lo local, es articulado dentro del discurso anti-moderno de la modernidad neocolonial, que éste mismo produce.<sup>15</sup> Y mi segunda tesis es que la práctica de *San Cristóbal*, como crítica anti-moderna de la modernidad, es un no-lugar conquistado, que resulta de la extrañación del espacio, como rechazo absoluto a la modernidad neocolonial. Refiriéndose a la zona de tránsito, por donde entra la enfermedad, que corrompe lo nacional, puede leerse:

Es por lo que, en estas tierras, a pocas millas de una civilización que corre rugiendo por una carretera sifilitica, viven hombres los viejos tiempos de ignorancia y esclavitud, de miseria espiritual. Pero un día vendrá el despertar. Esos hombre que hoy pasan horas y tejiendo rayos de sol con hilos de baba, despertarán. Y de nuevo habrá Urracás furibundos, Poncas y Lorenzos redivivos que danzarán salomas misteriosas sobre los restos de tres siglos de dominación. (44)

A primera vista, *San Cristóbal*, como ingenio azucarero, préstase más a una realidad como la de Haití, Jamaica o Cuba, países que históricamente han estado vinculados, con el mercado mundial, y las metrópolis correspondientes, por esta forma de producción socio-económica. El ingenio azucarero, en Panamá, es marginal. Podría pensarse, por ejemplo, que precisamente el ingenio –como representación del espacio rural- entra precisamente en la práctica ruralista de Jurado de “valorizar las zonas campesinas”. Pero, seguir esta afirmación, sería simplificar la crítica anti-moderna, que es moderna, de la modernidad neocolonial. La lectura del ingenio azucarero hay que pasarla por el tamiz del Canal de Panamá en la situación neocolonial: un espacio que, precisamente, ha abandonado la tierra, la casa y los suyos. El Canal de Panamá, en la situación neocolonial, está desprendido de lo nacional, como lo llega a estar también el ingenio azucarero.

Cuando Joaquín Gómez ha partido de la ciudad hacia el campo, en busca de su hermano, que se ha perdido, tiene la misión, más de encontrar a su hermano, de saber el paradero de él, porque a su casa –entiéndase sus padres- tiene que llegar “la verdad... la paz”. (6) Su búsqueda de tres meses lo lleva a *San Cristóbal*, que no solamente designa al ingenio, sino también el ambiente rural donde se desenvuelve el texto. El encuentra un espacio destruido, quemado por el fuego, en ruinas, y conoce a Chelapá, que primero fue campesino y después asistente del hermano, encargado de la contabilidad del ingenio. Chelapá es el único que sabe qué ha pasado con su

hermano. Estos dos últimos han desarrollado una amistad que tiene sus efectos sobre Chelapá, porque el hermano, Ricardo, lo ha venido influenciando con sus lecturas:

Chelapá dirigió una mirada de reproche a Ricardo por esa sonrisa fría, penetrante. Él era campesino también. Durante los últimos años, llevando una existencia vagabunda al lado de Gómez, aprendió a no creer; a dudar de todo lo que se tiene por sagrado. Y los recuerdos, las creencias primeras, los temores ancestrales se sepultaron, aquietándose en el fondo. Sobre ellos cayó polvo y más polvo de herejía.

Pero esta noche, por el cantar cortante de la lechuza, sintió que sus pasiones de antaño florecían. Tal que si se subiesen desde muy hondo y tuvieran una voz ronca, poderosa. Algo le hablaba de los misterios que él nunca comprendió y que, escéptico, tuvo por necesario dar al olvido.

El campesino cree. Cree con todas las fuerzas que le presta su oscuridad. Porque solo así es posible permanecer. Chelapá sabía bien que sólo se subsiste por la fuerza y con la fe. Y sintiéndose cholo, comprendiendo el dolor de sus hermanos, Chelapá sufrió inmensamente la sonrisa helada, cortante, de Ricardo. De ahí su mirada llena de reproches, de la que Gómez no se dio por aludido. Estuvo imperturbable, sonriendo cruelmente, puestos los ojos en la tinaja de chicha. (78 y 79)

El mundo campesino, que también representa Chelapá, es el mundo que se propone en la novela de un Alejo Carpentier en *Ecue-Yamba-O*, publicada en 1933, primer período vanguardista en América Latina.<sup>16</sup> Pero si en *Ecue-Yamba*, Menegildo – que también es un personaje en *San Cristóbal*– emigra finalmente a la ciudad, Chelapá regresa a su vida campesina, justo antes de la destrucción del ingenio. El mundo mágico de *San Cristóbal*, que rodea la vida campesina, no es la santería, como en Cuba, no es el vudú, como en Haití, sino una difusa cosmovisión de brujas, duendes y supersticiones. El mundo es convertido en un misterio. La cercanía y la amistad de Ricardo, con su libros, aleja a Chelapá de aquel mundo que, sin embargo, él tampoco llega a comprender, porque “Misterios hay en el mundo que no son pa cristianos”.(85) Los misterios no se explican. Se viven en ellos o no. En esta resemantización romántica del mundo campesino, Ricardo, que viene de la ciudad, conoce a la mujer del propietario del ingenio, Rubiela Dasalla. Con ella, que también es de la ciudad, y que tiene libros, inicia una relación amorosa de corta duración y precisamente aquí, en la figura de esta mujer, hay una proyección de la crítica anti-moderna de la modernidad: la ciudad de Panamá.

Ella representaba la ciudad que un tiempo lo estranguló, forzándolo a buscar la amistad de los tinacos, y no pudo sustraerse al recuerdo de sus noches dolorosas tras el viejo balcón. La supuso dócil, entregadiza y, con los labios contraídos, pensó como años atrás: el aventurero que conquistaría la ciudad. Sin embargo, a medida que la conoció mejor, la fue viendo tal como era: desgraciada, inconforme, perdida en la maraña de un vivir sin objeto. Y llegó a temerla, precisamente por saberla débil y frustrada. Ricardo sintió el deseo de poner fin a la aventura, cuyo provenir, por lo demás tornábase problemático. (114)

Además, por el ingenio, también aparece el ingeniero Malley y el peón Salomón, ambos provenientes de Jamaica, figuras emblemáticas de la construcción del Canal de Panamá. Estos personajes, que han llegado al Ingenio, no importa cuál sea su motivo, trastocan el orden natural de aquel espacio caracterizado por el patriarcalismo (el señor Dasalla) y el atraso técnico (el viejo trapiche del ingenio):

Claro que últimamente, sobre todo bajo la constante presión de Mr. Malley, se había importado semilla. Pero no fue sembrada con método. Se le entregó a Eduardo y él hizo lo que siempre. Por otra parte, esa tierra nunca supo de arado. Ahora, en los últimos tiempos, siempre bajo la constante indicación de Mr. Malley, se permitió el uso de tractores, pues el señor Desalla repudía las máquinas. (42)

Al igual que en la zona de tránsito, que nunca fue “tierra de arado”, el ingenio ahora equipado con tractores y, especialmente, la grúa –otro elemento emblemático de la construcción del canal– ocupa su puesto en la transformación técnica y social del

ingenio. Si antes, cuando no había llegado el ingeniero Malley, *San Cristóbal* con su viejo trapiche se basaba en la *explotación extensiva* del trabajo, con la introducción de las nuevas máquinas se suprime el empleo de trabajadores para algunos procesos de trabajo. Con el comienzo de la zafra, entonces, llegan los cholos que, con sus familias, improvisan campamentos y se dedican a cortar la caña. También llegan los negros, que son los cargadores de la leña, que debe alimentar los motores de las máquinas. En este ingenio transformado, que recuerda la película *Metrópolis* de Fritz Lang, cuando los obreros entran silenciosos, y en fila, como si marchasen hacia las máquinas: “Se vieron como hormigas entrar al cañaveral”, (65) el niño de Rubiela, por haber crecido, rompe con el mundo romántico, un mundo que también le había pertenecido antaño a *San Cristóbal*: “las últimas noches se había dormido sin que fueran necesarios los cuentos”. (115) La pérdida del cuento, para el niño, corresponde a la ruptura que ejerce el ingenio en el mundo campesino, un mundo que vivía bajo el peso de la noche y el misterio.

En un mundo, donde no hay ciudadanos,<sup>17</sup> pero sí cholos, negros, campesinos, los personajes de la novela se mueven como figuras extrañas en el espacio rural. El mismo propietario del ingenio, el Señor Dasalla, que también había nacido en ese espacio campesino, llega a moverse “como turista: a ver, conversar, a saludar. A darse cuenta de los que habían muerto y de los nuevos “adjuntados”. Como quien dice, para no perder todo contacto con su gente”.(27) Los personajes, con sus nombres, incluido *San Cristóbal*, se convierten en un cuerpo extraño, un enclave, como lo es la ciudad y el Canal de Panamá. Están separados de la tierra, han abandonado a los suyos, y, por lo tanto, llega el momento de regresar, de hacer una emigración, impulsado por la nostalgia, que no es de país a país, pero sí del ingenio al campo, del individuo a lo romántico: el campesino, el pueblo, la noche, el misterio, la luna.

Chelapá andaba los últimos días más preocupado que nunca. Ricardo no era el mismo. Tampoco le gustaba la señora de la casa grande. “Jum, mal comienzo, triste fin”, rumiaba muy adentro. Quería volver al Cerezo. No! No era su tierra, pero le había tomado cariño. Sus amigos eran de allá. Por otra parte, el ingenio no se cansaba nunca. Le atemorizaba verlo constantemente trabajando. El Cerezo era distinto. Quería regresar a aquellas tierras.

[...]

La noche de San Cristóbal llena del temblor de sus máquinas devoradoras. Ricardo y Chelapá caminaron un rato, y el último, como si fuese un secreto que estuviera a punto de explotar, dijo escuetamente:

-Me voy Ricardo. Me voy al Cerezo.

Nada le respondió el amigo. Chelapá continuó.

Allá es distinto. En los cañales uno está mejor. Aquí, el ingenio, bueno, tanta máquina... Fíjate Ricardo, hoy...

Chelapá habló como quien arma una conversación consigo mismo. Los ojos lejanos, oteando quizás los horizontes de su sentimiento, sin pena alguna por la nostalgia de aquellas tierras, los parajes del Chuzo, allá en las orillas del río Grande. Tal vez el lance que viera en la mañana tenía mucho que ver con su decisión de emigrar. (116 y 118)

El Cerezo, donde todavía se podía respirar el aire colonial de la encomienda, convirtiéndose en el lugar de emigración. Es el lugar que, por rechazo de San Cristóbal, recrea lo romántico. Es la huida de la modernidad neocolonial. En esta recreación romántica del mundo del Cerezo la novela adquiere un tono realista, naturalista, que se expresa sobre todo en la descripción del espacio y la puesta en escena del lenguaje campesino. Pero esta misma construcción es una representación, es un signo, una cartografía que propone la usurpación de la realidad. Cuando Ramón H. Jurado plantea que el hombre de carne y hueso es universal en su personal geografía, no tenemos que ver con el mundo campesino, pero sí con su signo realista, con el significado que tiene en la estrategia discursiva neocolonial del extrañamiento del espacio. Es la geografía lo que se resemantiza aquí, es el seguimiento discursivo, con su filón romántico, que ocupa la plaza de la representación de lo nacional. En este contexto, Ricardo Gómez, el que ha llegado de la ciudad, y que pasa por el proceso de desmembramiento de la modernidad, visto como un alejamiento del origen, llega a

tomar también la decisión de irse de San Cristóbal con Chelapá y se despide de la señora Dasalla, así:

-Ricardo, ¿quién te llama?  
-Es Chelapá. Me voy, Rubiela.  
-¿Te vas? ¿Hacia dónde?  
-Al Cerezo, Rubiela. A mi gente.  
-Pero Ricardo, yo...

Gómez adelantó unos pasos hacia el caballo. Doña Rubiela corrió tras él. Tumbándole el sombrero, cubrióle el cuello con sus brazos.

-Ricardo, ¿me dejas...?

No tuvo respuesta. Ricardo intentó seguir hacia el caballo. La mujer, aferrada al cuello, abrazándolo con desesperación, soltó a reír, presa de un temblor incontenible, con risa histérica, tremenda, moja de lágrimas.

Gómez pudo deshacerse y alcanzar el caballo. Se iba como un fugitivo, con el látigo de una voz a la espalda.

-¡Perdiste, Ricardo Gómez, perdiste! –gritaba Doña Rubiela.

Efectivamente, regresar a su gente es ir hacia el origen: el Cerezo. Al llegar a este lugar, aparece una mujer vestida de negro, que algunos campesinos la vieron, y que no tenía rostro ni brazos. Entonces, para el lector panameño, que conoce muy bien el símbolo del Chorrillo,<sup>18</sup> tan emblemático de la nacionalidad neocolonial, los campesinos “la vieron cruzando el puente del Chorrillo”.(125) Ella trae consigo el fuego, la destrucción, tanto de los cañaverales, que habían contaminado el Cerezo, y sobre todo, de San Cristóbal, donde Ricardo, por querer salvar a una campesina, si bien no pierde la vida, queda en estado vegetativo por las quemaduras, recluido en un rancho, soltando de vez en cuando el nombre de la campesina. El hermano de Ricardo, que ha escuchado la historia, por narración de Chelapá, concluye, diciendo:

Bien, Chelapá. Diré a mis padres que Ricardo ha muerto. Puede que así la paz sea en nuestra casa.

El círculo de la narración se cierra. La destrucción del cañaveral, y de San Cristóbal, restituye, por el extrañamiento del espacio, la anti-modernidad romántica, que es parte de esa misma modernidad, y que organiza la construcción de un espacio utópico –el origen-, base de esa nacionalidad que es comprensible en la situación neocolonial. La ciudad de Panamá, con su Canal, y San Cristóbal, con su ingenio azucarero, que se habían desprendido de la tierra, no pueden convivir juntos con la tradición en una *hibridez* posmoderna, sino que el discurso ordenativo de la anti-modernidad, en la situación neocolonial, toma de la modernidad romántica la premisa de su construcción: la recreación de lo particular.

### **3. El discurso universal (romántico) de *Plenilunio***

#### **a. El corsé romántico y la mojigatería moral**

En la creación de espacios, para la nación, es decir, en el debate por la usurpación del signo que debe representar la nación, la novela *Plenilunio* juega un papel clave, porque es el lugar donde se cruza, por un lado, la base estética de Sinán,<sup>19</sup> y por otro lado, la ubicación del texto dentro de las coordenadas discursivas de la nación. La novela *Plenilunio*, que ganó el concurso Ricardo Miró en 1943, pero fue publicada en 1947, por iniciativa de Diógenes de la Rosa, no ha estado en el centro de los análisis sobre la obra de Sinán. Es un texto que se la ha tratado como “marginal”, puesto al borde de la verdadera producción de Sinán, que se ha manifestado en la poesía y, sobre todo, en sus cuentos.<sup>20</sup> En algunas monografías sobre el trabajo de Rogelio Sinán, tanto en la de Gloria Guardia, como la de Elsie Alvarado de Ricord, aparecidas en 1992, no se menciona, y menos se analiza a *Plenilunio*. A Rogelio Sinán se le ha clasificado como un autor “cosmopolita”, como aparece en la antología de Mentor, con su cuento *La boina roja* (1953), pero no ha sido por *Plenilunio*, novela que puede considerarse “cosmopolita”, por sus personajes y temática urbana. En efecto, Elsie Alvarado de Ricord, al analizar el trabajo de Sinán, puntualiza que precisamente *Onda*, poemario que introduce la vanguardia en Panamá,<sup>21</sup> caracterízase por el

predominio de la naturaleza sobre la urbe (142). Y, según Maida Watson, en la novela *La isla mágica*, como también en *Plenilunio*, se identifica lo sexual con lo autónomo en contraposición con lo extranjero. (2001:433)

Con respecto a Sinán y, especialmente, con *Plenilunio*, hay una situación ambigua. Unas veces se acentúa el carácter rural, “telúrico”, folclórico de su trabajo (Elsie Alvarado de Ricord), y así incluirlo en el discurso romántico de la nación y, otras veces, como en el caso de Jean Franco, a pesar de reconocerse el carácter “aparentemente cosmopolita”, llega a concluirse –manteniéndose así el discurso romántico–, que “plasma brillantemente la extraña naturaleza de su país natal”. (1983: 273) En efecto, esta ambigüedad con respecto a Sinán o, mejor dicho, la acentuación de lo “nacional” sobre el “cosmopolitismo”, es parte de la dificultad que plantea el trabajo de Sinán cuando el *corset* romántico –los análisis críticos sobre su trabajo– se cierra sobre sí mismo. En este sentido, *Plenilunio* no pertenece a la región de lo analizable por la mirada romántica y, cuando se hace, se acentúa el carácter sexual, psicológico, depravado del texto y la ausencia de “sabor local”, como se hizo en la crítica de los años cincuenta y sesenta.<sup>22</sup> Pero, dentro de la construcción del espacio nacional, en la situación neocolonial, sobresale desde el principio el veredicto que dio Ramón H. Jurado –sin olvidar la posición de rechazo de Rodrigo Miró<sup>23</sup> – sobre *Plenilunio*, en 1953: A la altura de 1947, una novela se aparta drásticamente de la tónica imperante: *Plenilunio* de Rogelio Sinán. Libro de una envidiable perfección técnica, resulta un fugitivo del momento histórico panameño, porque Sinán, viajero impenitente, vive bajo el embrujo pertinaz de otros lugares. *Plenilunio*, pues, registra fielmente las experiencias andariegas de su autor, desligado con razón del movimiento que, surgido de la tierra, avanza derecho a la tierra.”(55)

Efectivamente, la tónica imperante al cual se refiere Jurado es la serie de trabajos, cuyo ambiente es la ruralidad campesina, en la que sobresale “El cabecilla” de José A. Cajar Escala, en 1944. La novela de Sinán es como el contrapunto “cosmopolita” de la creación de un espacio nacional, pero no logra autorizar su propio discurso, por no corresponder con el estrecho corset romántico. Este corset convierte a *Plenilunio* en un texto marginal, difícilmente ubicable en la reconstrucción neocolonial de espacios nacionales, a pesar que precisamente *Plenilunio* da cuenta de la situación neocolonial, o, mejor dicho, en este texto se revela el discurso crítico contra la modernidad neocolonial, un discurso que no busca su legitimidad en el signo romántico, pero sí en la re-creación –o deconstrucción– de los fundamentos de la llamada nación panameña. La tesis central es que *Plenilunio*, en el discurso anti-moderno de la modernidad, que genera ésta misma, no se deja atrapar por el corset romántico, pero, bajo la luz del “cosmopolitismo”, muestra el quiebre de esa modernidad neocolonial que corrompe lo nacional, la idea romántica de nación que no puede nacer en el comercio, la zona de tránsito, los servicios. El cosmopolitismo de *Plenilunio* transparenta la ruptura, la pérdida del espacio nacional o parte de él y está planteado ensayísticamente en *Rutas de la novela panameña*, así:

Toda la historia de Panamá nos da de veras la impresión de una extraña y heterogénea cabalgata que cruzara a galope sobre el puente de su delgada geografía. Jamás estos jinetes perseguían un ideal limpio de manchas. Solo corrían tras la primera quimera del oro; y desde luego, lo único que les importaba era la ruta; ni siquiera miraban si en esa zona de tránsito moraba un pueblo más o menos consciente de su razón de ser; a lo sumo les podía interesar la existencia de mulas o esclavos que fungiesen como tales para el transporte de la carga. Toda aquella riqueza fácilmente adquirida iba dejando en el Istmo la huella de su origen pecaminoso, jugosa parte de ella quedaba allí en burdeles, garitos y otros antros del vicio. No nos debe extrañar que tal ambiente fuese propicio para el crimen. (1957:108)

Efectivamente, la ruta de tránsito, aparte de que trastoca las buenas costumbres de un país, cuyo fundamento moral es el catolicismo, no permitía la realización de la

nación de acuerdo al corset romántico. *Plenilunio* fue en parte rechazada por la mojigatería moral católica, aunque, justamente, lo que recreaba la novela era el “origen pecaminoso” de la zona de tránsito y, por otra parte, fue también rechazada por no ser nacional, a pesar que precisamente ésta develaba la ausencia de nación en la situación neocolonial.

b. El texto

La recreación de lo nacional, que surge del extrañamiento del espacio, no logra descubrir en *Plenilunio* la crítica anti-moderna de la modernidad neocolonial. La estrategia en *Plenilunio* no es la que puede encontrarse en *San Cristóbal*. El extrañamiento del espacio, es decir, la construcción de un espacio nacional, no se desarrolla a través de una restitución de un signo romántico, el campo, con todos sus elementos mágicos, aunque en *Plenilunio* la magia de la noche, representada por la luna, y que trastoca la sexualidad de Elena, es un fuerte componente romántico-poético. Efectivamente, Elena revela su intimidad en la noche, como lo hace el mundo de San Cristóbal. Pero, la crítica anti-moderna de la modernidad neocolonial en *Plenilunio* no pasa por la reconstrucción –o destrucción– de un espacio determinado, sino por la deconstrucción paródica de una idea de la “nación” que no pertenece a la modernidad de los Estados-nacionales. Es imposible crear una nación que viva del burdel, de los casinos, la hípica, la lotería clandestina, productos todos del Canal, y las guerras mundiales. No se inserta un signo, como el ingenio azucarero, en las coordenadas de la nación, pero sí se “deshace” la situación neocolonial que ha creado una parodia de nación. El extrañamiento del espacio en *Plenilunio* opera por insertar el signo de la nación como un espacio no conquistado, un espacio no logrado en la modernidad neocolonial, porque éste impide la creación de una nación, cuya base es el comercio, los servicios y el burdel:

Yo soy Elena Cunha, ¿recuerda?, única nieta de de Don Céforo Cunha, portugués de los pocos que lograron labrarse una fortuna en el Istmo... Pero, ¡de qué manera!... Verá, se dedicaba a un oficio muy poco limpio... ¡Asómbrese!... ¡trata de blancas!

El anciano da un salto. Grita:

- ¡Cállate!

- ¿Por qué ocultarlo, abuelo? Tu riqueza tenía olor de burdeles. No por nada se diluyó cual humo... Por tal razón tus clientes jamás me pretendieron debidamente... ¡Claro!... Como llevaba sangre tuya tuya en las venas, querían que fuese exacta a mi madre: ¡ramera alegre!. (23)

Si para Ramón H. Jurado la ruta de tránsito es *sifilítica* para Rogelio Sinán es *burdelesca*. En verdad, ambos coinciden en el rechazo o el extrañamiento del espacio con respecto a la zona de tránsito. En la historia del abuelo de Elena, es decir, de Álvaro Cunha hay una referencia permanente a la situación neocolonial. No hay línea que no “deshaga” la historia de la nación panameña. El psicólogo, que escucha la historia relatada por Elena, y de su abuelo, sobre lo acontecido con Crispín, quien administró y usurpó los bienes del abuelo, y que podría tomarse como símbolo de Estados Unidos y, simultáneamente, de Bunau Varilla,<sup>24</sup> es el personaje que de manera freudiana escucha al paciente, a la nación panameña, para liberarla de sus traumas. El primer trauma, efectivamente, es el burdel, la riqueza adquirida por la trata de blancas, una fortuna que el abuelo adquirió en el Istmo y, sin embargo, éste afirma que no está corrupto. Este primer trauma, que es el producto del sueño americano del abuelo, es el origen de la perdición del Istmo, porque los negocios que nacieron a causa de la construcción del Canal quedaron, además, en manos de los extranjeros. Cuando Elena exige “¿porque ocultarlo, abuelo?” se da una transformación del psicólogo en un sacerdote que escucha la confesión de los pecadores. La clínica es un confesionario. Ellos sufren, como hijos de Europa, que en América se han corrompido. El sueño americano es corrupción:

-Yo -dice Elena- que había visto derrumbarse mi viejo mundo europeo, caí de pronto en esta escalofriante Babel del Istmo. ¡Imagínese! Me sentí totalmente fuera de centro. La ruta interoceánica me pareció una cloaca que derramaba el vicio a manos llenas. Y vi que todo el mundo corría de un lado a otro tras el

afán de lucro [...] La Moral, en pollera, cantaba el Himno dentro de los burdeles... Aquello era la exaltación del egoísmo, del sexo, de la prostitución. Pero, ¿a dónde iba la República? Los políticos no sabían contestarme. Alguno que otro me decía: “Es el destino de nuestra tierra. Siempre hemos sido el puente de todas las miserias y de los grandes pecados. Recuerde usted las ferias de Portobelo, el oro de California, el Ferrocarril, el Canal francés, los yanquis, la Gran Guerra, y ahora... (60)

Para la idea de nación, dentro de la situación neocolonial, la geografía panameña, por estar ubicada estratégicamente en los diferentes procesos de globalización, es la enemiga de la nación. Es aquella la que impide, desde la época colonial, la modernidad romántica. La abundancia, el “progreso”, que trae consigo el capitalismo, y los extranjeros, son las amenazas de la identidad. Cuando Elena designa como escalofriante la “Babel del Istmo” inserta la idea de ausencia de identidad cultural bajo el corsé romántico. Sin embargo, y aquí está el nudo del problema, éste es el destino del Istmo, el pecado que es imposible de expiar aunque se confiese.

Elena, que ha nacido en Panamá, y que cuando niña había tenido una relación muy estrecha con su abuelo, fue llevada a Bélgica por su madre, hija del abuelo, y su marido, “un borrachito de sociedad”, para alejar a la nieta del abuelo, cuya fama de burdelero contaminaba a toda la familia. A pesar de esta necesidad de independizarse del abuelo –y aquí está planteado nuevamente la resemantización de la “nación” panameña – no podían dejar de vivir del dinero que era adquirido en los burdeles. Elena creció en Europa, enamoróse de un pintor judío comunista que había conocido en una exposición surrealista y, cuando los “boches” –los alemanes- invadieron Bélgica, ella logró llegar a París con la ayuda de un periodista norteamericano, pero sin el pintor, que fue atrapado y fusilado en Bélgica por lo nazis, mientras pintaba un cuadro en el barrio judío bajo el influjo de la luna. Elena, que llegó a Panamá de Buenos Aires en avión, y salió de Génova en barco, recibió además ayuda del consulado norteamericano en Bélgica para llegar a París.

Si no hubiera sido por la guerra, Elena habría permanecido en Europa. Sin embargo, a diferencia de *San Cristóbal*, cuyo personaje principal abandona su casa, la nacionalidad panameña de Elena la ayuda a salir de Europa, que era dominada por la barbarie nazi e, incluso, el cónsul panameño en Amberes, por intermedio del periodista norteamericano, llega a convertir al pintor en un estudiante panameño. Nuevamente en Panamá, Elena encuentra a su abuelo y éste relata al psicólogo cómo ella no terminaba de llegar al país, pues vivía todavía en Europa con el pintor –en su imaginación- y que siempre bajo el plenilunio se desnudaba en el patio de la Villa. Es aquí, entonces, que la Villa, que está hipotecada por Crispín –en verdad éste ha puesto la propiedad de la Villa a su nombre- para obtener dinero que permitiera traer a Elena hacia Panamá, es resemantizada para designar, como segundo trauma, la pérdida del espacio, la geografía nacional, en la situación neocolonial. Para la recuperación de la Villa, que es la casa usurpada por Crispín, Elena decide –en concubinato con el abuelo que está interesado en recuperar su propiedad aunque “sacrificando” a la nieta al entregársela a Crispín- en ceder a las peticiones de matrimonio del usurpador, después de afirmar que era una ilusión que Crispín abandonase la Villa. Ella negocia sus propias condiciones, porque utiliza la sexualidad para conseguir sus fines: recuperar la Villa usurpada. Y refiriéndose al abuelo, dice:

¿Qué le podía importar mi neurastenia, si yo venía a servirle como de Nêmesis para poner a flote su economía? Con todo y eso, no lo culpo. ¿Por qué? Yo, al fin de cuentas, tenía el mismo propósito. Mi mejores intentos iban encaminados a arrebatarle a Crispín lo que indebidamente se había apropiado.(77)

El extrañamiento del espacio en *Plenilunio* no inserta un signo de lo nacional que se construye como un rechazo de la modernidad neocolonial. Si Elena proviene de una familia que ha hecho su dinero a través del sexo, los burdeles, entonces, no queda otra alternativa que recuperar lo perdido a través de lo único verdadero que ha aprendido en la vida: la seducción sexual. Es la única manera de obtener la Villa usurpada y la entrega a Crispín solo es dispensada si es dirigida a un fin práctico. En

fin, se asume esa modernidad neocolonial, la usurpación, con el interés de conquistarla. No se construye un signo que represente la huida, no se crea un escape a esa modernidad que corroe lo original, y tampoco se propone un espacio como signo donde la situación neocolonial es superada o negada. Por lo tanto, en *Plenilunio* el espacio que podría servir de contraste a esta situación neocolonial, como se propone en *San Cristóbal*, sucumbe frente a esa modernidad neocolonial asumida y no permite re-construcción posible. De allí que cuando Elena decide ir a las provincias centrales en su elegantísimo *roadster* Plymouth, auto que obtuvo de Crispín, pues era una de las condiciones de matrimonio, se lee:

-Regresé de mi gira -dice Elena- mucho antes del plazo establecido. Volví decepcionada. El interior de la República no me produjo la impresión halagüeña que yo esperaba. Todo aquello me pareció tan pobre. Tan iguales los pueblos, tan escuálidos. No hallé en ninguna parte la vida simple, sana, jovial, característica de la vida del campo. Solo vi tierras tristes, abandonadas de la mano del hombre. Los tallos de maíz y de la caña de azúcar se secaban marchitos por el sol. No resistían la acometida del viento. Un polvo rojo, desagradable, terroso, se levantaba por todos los caminos. Muchas veces el auto no podía penetrar en ciertas partes. Eran senderos miserables, desatendidos. No hallé una sola ruta decente por las que se pudiera correr a toda máquina hacia las poblaciones cercanas a la costa o hacia las que se pierden sierra adentro. Pero, vuelvo a insistirle que lo más lamentable era ver tantos campos abandonados. Al preguntar la causa se me decía que los hombres preferían emigrar “hacia el Canal porque en la Zona pagaban más. También a las mujeres las había enloquecido la sed del oro. Ellas también abandonaban los campos en esa especie de éxodo. ¿A dónde iban? A Panamá, a Colón, a las ciudades de la riqueza y el vértigo. (71)

En *Plenilunio* la situación neocolonial no provoca la creación del espacio romántico. Más bien da un registro de la pérdida de éste, a pesar que la Villa, como metáfora de lo nacional, se presenta como centro del espacio a conquistar. Es más, dentro de esta re-construcción, “las ruinas de la vieja ciudad” permite evocar a Elena el pasado colonial, un pasado que solo es posible traerlo a escena por el extrañamiento del espacio en la situación neocolonial. Pero es solo una evocación, que no pasa de la nostalgia, y no es insertada como signo de la realidad que debe (o puede) ser creada como discurso de la neocolonialidad nacional. En *Plenilunio* no aparecen indios o machetes, guerreros o héroes nacionales, pero sí figuras emblemáticas como Mack Amargo, un negro no antillano que ha trabajado en la Zona del Canal y que se encarga de describir la situación de discriminación racial y explotación neocolonial. Es más, por medio de Mack Amargo, que es incluido en el drama por Crispín, se ejecuta una destrucción del signo inventado por la situación neocolonial, el signo ficcional de la nación, el balboa, donde la comunidad imaginada, por el extrañamiento del espacio, reconoce su pertenencia:

¿Extraña, sin duda, que hablé de dólares... pero, ¿qué? es muy difícil decirlo. Me produce la impresión de algo irreal. Y, además... (por qué negarlo?) Lo que hemos ganado no eran balboas. Eran dólares. Dólares de la Zona. Dólares americanos que nosotros llamamos llamas. Diviso de billetes con la insignia de Washington... Monedas con el águila (40).

Crispín es asesinado en la Villa. Después del crimen, ella, el abuelo y Mack Amargo relatan la historia entrecruzada al psiquiatra. No solo la manera de relatar es entrecruzada, sino la propia historia. La historia, que comienza con el psiquiatra como narrador, es relatada a una lectora ficticia, en la noche, una lectora que es situada tanto en la segunda guerra mundial como en la inmigración antillana a Panamá (los cantos de la iglesia bautista), dos elementos de internacionalización de Panamá en la región y en el mundo. Efectivamente, solo en la noche es posible relatar historias. Y es en la noche, bajo el influjo del *Plenilunio*, que Elena logra seducir finalmente a Crispín. Si Elena no desencadena una guerra entre troyanos y aqueos, porque no ha sido raptada por algún guerrero, sí es la que impulsa la dinámica de la narración que termina con el asesinato de Crispín. El psiquiatra escucha el relato entrecruzado sin que llegue a saber realmente quién lo mató. Además, Mack Amargo, que llega a la Villa, para vengarse de Crispín, porque éste ha violado a su hermana adolescente, sabe hacia dónde tenía que ir. La reconoce por la muralla –símbolo tan emblemático de la Zona del Canal– una empalizada que levantó aquél, para cometer su “adulterio” con Elena, aunque estuvieran casados, pues ella realmente le pertenecía al pintor muerto de Bélgica. Mack Amargo, en

medio del *Plenilunio*, duerme con Elena sin que ésta realizara quién era la persona y repentinamente se escucha el disparo de un revólver. Crispín cae muerto. Los personajes delirán y discuten frente al psiquiatra, que es como un demiurgo, y dudan si son una realidad o una ficción de éste, se sienten como marionetas del destino, como personajes en una obra de Pirandello en busca de autor, y Elena, la heroína, que pierde la razón en el *Plenilunio*, describe al psiquiatra la neurosis de una nación en búsqueda de su identidad y su realidad en la situación neocolonial:

No quieren comprenderlo. Somos formas abstractas, conceptos sin sostén porque usted no ha encontrado para nosotros la expresión adecuada... Y aquí nos tiene usted, seres anónimos, nebulosos, sin consistencia alguna...¿Cuándo va a decidirse a eternizarnos dentro de formas nítidas.(131)

Finalmente, el psiquiatra, que también está bajo el influjo del *Plenilunio*, deja de soñar en los personajes y éstos desaparecen de la escena como Aladino en su botella.

#### 4. Conclusión

Las décadas de 1940 y 1950 están marcadas por los populismos, los nacionalismos, la integración de los mercados nacionales bajo la dirección de las élites que están por la articulación del capital nacional. Es explicable, entonces, que en esta época de reconstitución de mercados internos, el comercio, actividad que ha caracterizado la inserción de Panamá en el mercado mundial, haya sido puesta en duda por la ciudad letrada para la formación de la nación. En casi todos los países de la región centroamericana, los procesos de articulación de un mercado interno va acompañado de una vinculación monoprodutiva al mercado mundial, en este caso homogenizado por Estados Unidos. En el caso de Panamá, cuyo estado-neocolonial está igualmente interesado política y económicamente por el proceso de globalización de los mercados “protegidos”, la literatura, en su campo específico de creación y reproducción de signos, tuvo dos novelas, *San Cristóbal* y *Plenilunio*, que insertaron en la intertextualidad de la construcción de la nación, dos versiones contrapunteadas de la modernidad neocolonial, la romántica (universal) y la cosmopolita (romántica), versiones que se integra en el proceso neocolonial de la construcción del signo de lo nacional. El extrañamiento del espacio, que invadió a toda la nación neocolonial, articulóse en ambas novelas como proyección de una necesidad de crear un signo que le diera una coherencia discursiva a la nación usurpada y fragmentada. *San Cristóbal*, como práctica literaria, sobrepasa las simples coordenadas del ruralismo. Propone crear la nación a través de la inversión de la modernidad por su anti-modernidad, es decir, trastocar las bases de esa modernidad neocolonial que impide crear a la nación. Y *Plenilunio*, que tampoco es un proyecto, pero sí una puesta en escena del universo en la situación neocolonial, asume la modernidad neocolonial tal como es para describir los síntomas de la nación ultrajada que solo se atreve a ser ella en la noche, bajo el influjo del *Plenilunio*, cuando un demiurgo se atreve a soñarla. Ambas novelas son comprensibles por su relación con la modernidad neocolonial que cruza la construcción de los espacios creados, es decir, son reacciones de rechazo (*San Cristóbal*) y de parodia crítica (*Plenilunio*) de la situación neocolonial que ha usurpado (el canal y su territorio), corrompido (los burdeles) y extranjerizado (la inmigración) a la Nación.

#### Notas

1. En este sentido, la antología de Josue V. Harari, publicada por vez primera en 1979, ofrece el marco inicial de las perspectivas posestructurales. También el trabajo de Carlos Rincón *Simultaneidad de lo no simultáneo*, publicado en 1995, es un análisis del discurso posmoderno y de sus implicaciones en América Latina.
2. Walter Mignolo, sin embargo, formula: “Una de las primeras dificultades que encontramos en este mapa de herencias coloniales y teorías poscoloniales, es que Estados Unidos no es aceptado fácilmente como una situación poscolonial y, por consiguiente, como una realidad con la cual podríamos contar, en términos de teorías poscoloniales. La dificultad surge no solamente causada por las diferencias entre las herencias coloniales en Estados Unidos y, digamos, Jamaica, sino principalmente porque la poscolonialidad (tanto en términos de situación o condición, como de producción teórica y discursiva) tiende a estar conectada con las experiencias del tercer mundo [...] A raíz del liderazgo norteamericano en la continuidad de la expansión europea, la razón posmoderna sería conectada más fácilmente con Estados Unidos en vez de la razón poscolonial” (1997: 53).
3. Traducción mía del alemán.

4. *Plenilunio* fue premiado en 1943, en el concurso Ricardo Miró, pero publicado en 1947, por iniciativa de Diógenes de la Rosa.
5. A excepción de la década de 1950 en Estados Unidos.
6. En este sentido el análisis sobre el teatro, en América Latina, que ofrece Fernando del Toro, son aleccionadores en cuanto a la ausencia casi absoluta de autonomía de esta producción (F. Toro: 1997).
7. Según los teóricos de *The Empire Writes Back* la literatura poscolonial se caracteriza por darle importancia al lugar. (8)
8. Las reflexiones de Baudrillard, sobre la simulación, aunque son referidas a las imágenes informáticas y de los medios de comunicación, son sugerentes respecto a que la hiperrealidad no proyecta la realidad, sino que el signo precede la realidad, la engendra (1981).
9. En la Constitución de 1941 se le niega la ciudadanía panameña a los antillanos y a los chinos.
10. Miró (1947: 163) y Soler. (1967: 19)
11. Mucho se ha citado a Pedro Cieza de León que, en la segunda mitad del siglo XVI, escribió, a propósito de la ciudad de Panamá, lo siguiente: “los vecinos que agora hay son contratantes y no piensan estar en ella más tiempo de cuanto pueden hacerse ricos y así idos unos vienen otros y pocos o ninguno miran por el bien público”. (citado por Arias Calderón 1981: 414)
12. Quizás esta concepción iba dirigida a criticar el carácter social de los criollos del intramuros que eran sobre todo comerciantes, rentistas, especuladores.
13. “Todo lo nacional, lo temporal, lo local, lo individual, se deja universalizar, canonizar y hacer general”. (*Novalis* 1967:481)
14. “Cuando Herder refuerza el concepto de la “tradición”, éste no marca un simple contrapunto frente a aquel de la razón, ni una matriz esteticista de nostalgia, sino le sirve en sus Ideas para una temprana crítica del universalismo. “Tradición” es proyectada como formas (en plural) de desarrollo y transmisión de modos de vida diferentes o, hermenéuticamente expresado –como acciones, imaginaciones e instituciones que en su diversidad no pueden ser explicados desde un punto de vista fijo, ni del conocimiento ni del territorio. “Cultura” es vista “como consecuencia necesaria de tal o cual modo de vida”. (Herlinghaus 2000: 95)
15. Para Adorno y Horkheimer, que siguen a Max Weber, el proyecto de la modernidad consiste en: “el programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Ella quiso descifrar los mitos y derrumbar a la imaginación con la ciencia. (1988:10)
16. En 1967, Carpentier resumió su novela, así: “pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. Por ejemplo, el animismo del negro campesino de entonces, las relaciones del negro con el bosque, ciertas prácticas iniciáticas que me habían sido disimuladas por el oficiante con desconcertante habilidad” (1967: 15).
17. Los trabajadores del Canal de Panamá se clasificaron de acuerdo a sus procedencias étnicas. Los antillanos, los europeos, los hispanos, fueron incluidos en el *silver roll* (pagados en plata) y los norteamericanos, capataces y administradores, ingenieros en el *gold roll* (pagados en oro). La modernidad económica, en Panamá, tuvo un carácter romántico-social. Las etnias son clases sociales. Esta connotación marca y cruza la idea de nación, que ya no se limita a la geografía.
18. El Chorrillo es un barrio popular de la ciudad de Panamá, cuyo nombre deriva de la afluyente de río que bajaba del cerro Ancón y que proveía de agua a la ciudad. Con la Zonal del Canal, el cerro Ancón queda bajo jurisdicción norteamericana.
19. Sobre la intertextualidad en la obra de Sinán está el análisis *Claves de la novela “Plenilunio” en ocho relatos de Rogelio Sinán*, de Jaime García Saucedo.
20. Por ejemplo, en la antología del cuento hispanoamericano de Seymour Menton, se afirma. “Considerado el maestro de las letras nacionales, ha escrito poesías, teatro y novela, *Plenilunio* (1947), pero se destaca sobre todo en el cuento” (369).
21. Según la tesis de Carlos Wong Broce (1971), seguida por Gloria Guardia, (1992), en Panamá no hubo movimiento de vanguardia y, además, la literatura panameña no ha sido muy rica, aunque Sinán es la excepción para ambos críticos.
20. Mariapia Pilolli, en su análisis de las críticas y comentarios sobre *Plenilunio*, ha acentuado la mojigataría con que la crítica nacional comentó el texto en esta época. (1992)
23. “*Plenilunio* no se publicó sino tres años después. Nuevamente muestra aquí Sinán su maestría de escritor y su gusto por los experimentos. También sus flancos débiles. Cierta afición a lo grotesco, un peligroso merodear en torno de lo cursi, hacen de *Plenilunio* un logro a medias”. (1972: 276)
24. Negoció las ventas de las propiedades del Canal francés con Estados Unidos en 1903. Al firmar el tratado le cedió a perpetuidad la franja de la zona de tránsito.

#### **Bibliografía**

- Alvarado de Ricord, Elsie, (1992), “Análisis de la obra literaria de Rogelio Sinán”, en *El mago de la isla. Ensayos en torno a la obra literaria de Rogelio Sinán*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura.
- Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origen and spread of Nationalism*, London, The Thetford Press Ltd.
- Arias Calderón, Ricardo, (1981), “Reflexiones filosóficas sobre el ser panameño”, en Rodrigo Miró ed., *El ensayo en Panamá*. Panamá, Biblioteca de la Cultura Panameña, p. 411-426.
- Auerbach, Eric, (1994), *Mimesis dargestellt Wirklichkeit in der abendländichen literatur*, Tübingen und Basel, Francke Verlag.
- Baudrillard, Jean, (1981), *Simulation et Simulacre*, Paris, Galilé.
- Capria, Ajp, (1985), *En Yanto Quedra Bugna Lho Amig*
- Guardia, Gloria, (1992), “Una revisión de la Vanguardia en Panamá”, en *El mago de la isla. Ensayos en torno a la obra de Rogelio Sinán*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura.
- Harari, Josue, ed., (1986), *Textual Strategies (perspectives in post-structuralist criticism)*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

- ~~Hirigash, Herman (2000), *Modernidad y género. Desentramando los mitos de la comunicación en América Latina*, Caracas, Ed. Cips.~~
- Jaramillo Levi, Enrique (1980), *Poesía panameña contemporánea*, México, Liberta-Sumaria.
  - (1992), "Nuestras polillas son altamente intelectuales" (entrevista), en *El mago de la isla. Ensayos en torno a la obra literaria de Rogelio Sinán*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura.
  - Jurado, Ramón H., (1978), *Itinerario y rumbo de la novela panameña. Tres ensayos*, Panamá, Cultural Panameña S.A.
  - (1994) *San Cristóbal*, Panamá, Manfer S.A.
  - ~~Lyotard, Jean-François (1989), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra~~
  - Martínez Ortega, Aristides, (2003), "La identidad nacional en la poesía panameña", *Tareas* 113 , CELA, Panamá, 137-144.
  - Mendonça Teles, Gilberto y Klaus Müller Bergh, (2000), *Vanguardia Latinoamericana. (Historia, crítica y documentos)*, Frankfurt am Main, Iberoamericana.
  - Mignolo, Walter D., (1997), "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en Alfonso del Toro, ed., *Postmodernidad y postcolonialidad. (Breves reflexiones sobre Latinoamérica)*, Frankfurt am Main, Vervuert.
  - Miró, Rodrigo, (1972), *La literatura panameña: Origen y proceso*, San José, Imprenta Trejos Hermanos.
  - (1947), *Teoría de la patria. Notas y ensayos sobre literatura panameña*, Buenos Aires.
  - (1981), *El ensayo de Panamá. Estudio introductorio y antología*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura.
  - Novalis, (1967): *Gesammelte Werke*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag.
  - Pilolli, Mariapia, (1992), "Análisis de las críticas y comentarios de la novela *Plenilunio*", en *El mago de la isla. (Ensayos en torno a la obra literaria de Rogelio Sinán)* Panamá, Instituto Nacional de Cultura, p. 58-70.
  - Rincón, Carlos, (1995), *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional.
  - Saucedo, Jaime García, (1992), "Claves de la novela *Plenilunio* en ocho relatos de Rogelio Sinán", en *El mago de la isla, Ensayos en torno a la obra literaria de Rogelio Sinán*, Panamá, Instituto Nacional de Cultura.
  - Said, Edward, (1986), "The Text, The World, The Critic", en Josué V. Harari, ed., *Textual Strategies (perspectives in Post-Structuralist Criticism)*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
  - Sinán, Rogelio, (1957), "Rutas de la novela panameña", *Revista Lotería* 23, Panamá, p. 103-110.
  - (1999), *Plenilunio*, Panamá, Biblioteca de la Nacionalidad.
  - (1986), "La boina roja", en *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 369-397.
  - Toro, Fernando del, (1997), "La(s) teatralidad(es) postmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática", en Alfonso del Toro, ed., *Posmodernidad y poscolonialidad (breves reflexiones sobre Latinoamérica)*, Frankfurt am Main, Vervuert.
  - Watson, Linda, (2001), "Narración y nación en la obra de Rogelio Sinán", en *Literatura panameña* 196, Pittsburgh, University of Pittsburgh, p.433-441.
  - Westerman, George W., (1980), *Los inmigrantes antillanos en Panamá*, Panamá, Impresora de la Nación.
  - Wong Broce, Carlos, (1971), "La vanguardia en la literatura panameña", en *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Caracas, Editorial Fundamentos, p. 29-35.