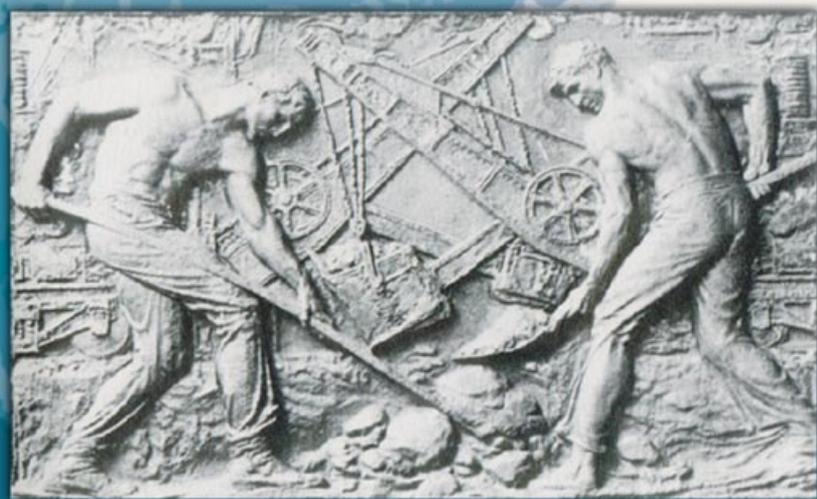


«Panamá en la memoria de los mares» o la escritura de la identidad



Erasto Antonio Espino Barahona

M
Ediciones

ERASTO ANTONIO ESPINO BARAHONA

*Panamá en la memoria
de los mares*

o la escritura de la identidad



CIUDAD DE PANAMÁ
2003

**Panamá en la memoria de los mares
o la escritura de la identidad**

© Erasto Antonio Espino Barahona, 2003.

Primera edición: *PM Ediciones, junio de 2003.*

Portada:

*Placa en homenaje a David Du Bois-Gaillard,
ingeniero de las obras de excavación del Corte Culebra.*

Diseño Gráfico y Asesoría Editorial:

Pablo Menacho



P.

864

Es65

Espero Barahona, Erasto Antonio
**Panamá en la memoria de los mares o la
escritura de la identidad**/ Erasto Antonio
Espino Barahona. Panamá: PM Ediciones,
2003. 240 p.; 21 cm.

ISBN 9962-8851-0-8

1. LITERATURA PANAMEÑA-ENSAYOS
 2. ENSAYOS PANAMEÑOS
- I. Título.



Prohibida la reproducción parcial o total
de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
incluida la fotocopia, de acuerdo a las leyes vigentes
en la República de Panamá, sin autorización del autor.

ISBN 9962-8851-0-8

Impreso en Cargraphics, S.A. (Colombia)

*A Pilar,
por la luz, la cercanía y la mirada...*

CONTENIDO

Prólogo/ <i>Dra. Isabel Barragán de Turner</i>	9
Introducción	15
Tareas para el futuro	21
Hipótesis	23
1. El Modelo y la Poesía:	
Coincidencias, Pactos y Desacuerdos	25
1.1 Primer nivel de sentido: la representación	32
1.1.1 La elección del tópico	37
1.2 Segundo nivel de sentido: la connotación	38
1.2.1 El papel de la metáfora.....	39
1.2.2 De la pragmática y la poesía.....	43
1.2.3 De algún rasgo del estilo	47
1.3 Tercer nivel de sentido: la interpretación	48
1.3.1 Los marcadores textuales de lo social: la intersubjetividad	51
1.3.2 El nivel de la interpretación y el discurso poético	53
2. Análisis textual	57
2.1 El título	58
2.2 Niveles de interlocución	60
2.3 El texto: la lectura como semiosis	62
2.3.1 Canto 1	63
2.3.2 Canto 2	67
2.3.3 Canto 3	69
2.3.4 Canto 4	73
2.3.5 Canto 5	76
2.3.6 Canto 6	90
2.3.7 Canto 7	97
2.6.8 Canto 8	105
2.3.9 Canto 9	112
2.3.10 Canto 10	119
2.3.11 Canto 11	126

2.3.12 Canto 12	130
2.3.13 Canto 13	138
2.3.14 Canto 14	144
2.3.15 Canto 15	150
2.3.16 Canto 16	155
2.3.17 Canto 17	162
2.3.18 Canto 18	170
2.3.19 Canto 19	175
2.3.20 Canto 20	183
UN ENSAYO COMO EPÍLOGO	197
<i>Una lectura de género</i>	198
<i>Un poemario, ¿cuál Modernidad?</i>	204
<i>Una poética de la evocación</i>	207
<i>En la estela de la crítica</i>	208
<i>¿Cuál 'lector' y cuál hermeneusis?</i>	214
<i>A manera de conclusión</i>	217
Bibliografía	219
Anexo 1	
Panamá en la memoria de los mares	
<i>Manuel Orestes Nieto</i>	225
Anexo 2	
Entrevista con Manuel Orestes Nieto.....	235
Anexo 3	
Datos biográficos de Manuel Orestes Nieto	239

PRÓLOGO

La poesía es la imaginación de la lengua, además su vigor y su tersura; también, su raciocinio y profecía. Con ella el idioma tiembla, ruga, acaricia y bromea. La poesía es un producto literario que entraña algo más que la expresión original y exclusiva de un creador literario, del “*pequeño dios*” hacedor de mundos y constructor de nuevas realidades, es, también, un testimonio de épocas, un espejo de culturas, un vocero de ideologías. Es tan importante para la sociedad que la genera y la recibe que los creadores de este género tan elevado tienen una responsabilidad cardinal frente a los lectores y la historia. El poeta está obligado a potenciar la capacidad creadora, que ineludiblemente ha de tener, con el robustecimiento de sus haberes culturales, con el conocimiento abarcador y pormenorizado del caudal de las fórmulas propias de este género literario y, además, con el deber suscribir un honesto compromiso con las exigencias de su arte y con sus auténticas convicciones ideológicas y vitales.

De igual forma, los exegetas de la poesía deben estar en posesión de cualidades y pericias especiales y extraordinarias; de dotes que rebasen las que el lector común debe tener para alcanzar el disfrute natural y básico de la obra poética. El crítico literario es un intelectual que debe estar consciente de la singular responsabilidad que exige su trabajo, ya que sus análisis e interpretaciones servirán

de guía y orientación al público neófito que se interesa por desentrañar las claves de la obra literaria que lee con entusiasmo. Por ello, es obligatorio que el crítico tenga una sólida formación humanista que le permita abordar las distintas manifestaciones de la cultura universal y, de manera muy enfática, una rigurosa y cabal formación en lingüística, en teoría literaria, en la preceptiva clásica y contemporánea a más de otras herramientas técnicas que colaboren con la iluminación y comprensión del texto literario. Unido a lo anterior, el exegeta de la poesía debe ser dueño de una permeable sensibilidad para saborear el lenguaje artístico y para ser una caja de resonancia de la variedad de emociones que se fusionan y se dilatan en el mensaje lírico.

Erasto Antonio Espino Barahona posee todas estas cualidades ideales que deben adornar a un crítico literario. Con una manifiesta e iluminada vocación por las letras, dejó atrás los lastres que significaban el lograr el éxito económico con los códigos y los contratos marítimos y decidió ingresar en la Escuela de Español de la Universidad de Panamá. En sus aulas acrecentó sus haberes culturales y fue afinando su sensibilidad y gusto literarios, asimismo fue proponiéndose metas de superación y de perfeccionamiento. Por ello, una vez culminada la Licenciatura en Humanidades con especialización en Español, Erasto se inscribió en el prestigioso Instituto Caro y Cuervo de Colombia para cursar los estudios de Maestría en Literatura Hispanoamericana. Para el joven panameño, el Caro y Cuervo representó un reto que le exigió dedicación y disciplina académicas de elevado rendimiento, gracias a esa entrega intelectual y a su lúcida inteligencia, culminó con éxito y honores sus estudios de maestría.

Una vez instalado en Panamá, Erasto Antonio Espino Barahona se dedicó a la docencia en la Universidad San-

ta María la Antigua en donde rápidamente conquistó renombre por su sólida formación académica, por su gran capacidad docente y por sus indiscutibles dotes de promotor cultural y de conductor de juventudes. Todos estos atributos le permitieron ser el Coordinador de Lengua y Literatura en los Estudios Generales de la USMA.

Además de su labor docente en el claustro universitario, Espino Barahona se dio a conocer y bien valorar como crítico literario, gracias a su desempeño como jurado de certámenes literarios y, sobre todo, como expositor en seminarios, conferencias, mesas redondas y toda clase de eventos en los que se examinaban e interpretaban obras literarias.

El joven crítico y profesor decidió acrecentar su perfeccionamiento intelectual y por ello retornó a Colombia para proseguir en la Pontificia Universidad Javeriana estudios que han de culminar con el título de Magíster en Educación.

Erasto Espino Barahona ofrece a la consideración del público amante de la poesía su obra ***Panamá en la memoria de los mares o La escritura de la identidad***, un estudio crítico-valorativo de un hermosísimo poemario de Manuel Orestes Nieto que fuera premiado en el Concurso «Ricardo Miró» del año de 1983.

La selección de Erasto es muy atinada, puesto que Manuel Orestes Nieto es uno de nuestros poetas vigentes más sobresalientes y el poemario escogido es una muestra ejemplar de poesía comprometida y de poesía cimera en la elaboración de sus claves artísticas. Manuel Orestes Nieto tiene un bien cimentado prestigio literario que está refrendado por muchos premios nacionales y continentales que rinden honor a la extraordinaria calidad de su arte y, también, a la importancia y resonancia de los temas que tratan sus versos. Entre ellos, la patria y sus vicisitu-

des históricas: la lucha por la soberanía en la Zona del Canal, el antiimperialismo, la denuncia de la realidad opresiva que nos rodea; el amor como un arma contra el *statu quo*, como piedra de toque para el mejoramiento del yo a través de la solidaridad.

Ahora bien, este libro de Erasto Espino Barahona no se limita a ser un riguroso y bien sustentado estudio del poemario de Nieto. Si bien es cierto que en él, Erasto Espino Barahona nos muestra con brillantes luces la excelente formación académica que posee: el certero manejo de los conceptos más coetáneos y sustanciales de la teoría literaria y de la crítica textual; el manejo del sustrato histórico, tanto del universal como el del Istmo; las justificaciones del entorno contextual: las efemérides, los hechos de carácter político e ideológico, las connotaciones sociales y psicológicas de los actos oficiales y de la abrumadora y contundente realidad que alimenta y ennoblece la impronta popular que, muchas veces, ni siquiera consta en la letra aprobada de la historia oficial, también Erasto Espino nos ofrece algo único, algo que es consubstancial a la leal pluma del crítico literario ideal: Erasto instauro con su crítica un verdadero arte creativo y al mismo tiempo objetivo; hace con la exégesis y la opinión; con el análisis y la valoración una novedosa fórmula que con ciencia y pericia, al mismo tiempo que con clarividencia y sagacidad, es capaz de penetrar en la urdimbre y en el corazón de la escritura, en la delicada piel y en el sangrante corazón del texto.

La reveladora crítica presente en ***Panamá en la memoria de los mares o La escritura de la identidad*** permite que el lector comprenda a cabalidad las claves poéticas que emplea Nieto, ya que Erasto ofrece un análisis minucioso de cada canto y cada verso desde varios enfoques críticos, sobre todos los que ofrece la indagación

del significado abordado en la representación constituida por “una suerte de frontera semántica y semiótica”, también, hurgando en las estructuras del poemario para hacer traslucir el referente, **Panamá**, su geografía, su historia, y condensarlo en un solo concepto: **la escritura de su identidad**.

A todo lo dicho, hay que agregar un ingrediente de excepción, Espino Barahona aborda el análisis textual con todos los avíos y artefactos que la moderna crítica le provee; pero en su escrutinio certero, en su análisis cabal e intensivo, hay una nota especial, un agregado lírico que hace de la crítica literaria algo más que una marmórea exégesis del texto literario. Con Erasto Espino Barahona, la Crítica Literaria se convierte, por el ensalmo de un ojo cabalista, de una piel saturada de sensibilidad y de una mente abierta a todas las revueltas de la rosa en flor del pensamiento, en una crítica que es también poesía. Este trabajo nos enseña cómo un espíritu abierto a todos los senderos de la idea, abierto a todos los aromas de la humana esencia, puede transformar el código tradicional de la crítica literaria y trocar la adusta y neutral forma de aproximarse al texto literario en un ejercicio diferente y novedoso. Con todos los buenos recursos académicos que posee y, sobre todo, con el signo de ser un buen lector y poeta, Erasto construye un texto de crítica literaria que, más allá de la convención y de lo convenido, evoluciona hacia una metamorfosis del ejercicio del criterio que se conmuta en purísima y decantada rosa lírica.

Hacer crítica bien hecha y escribirla con las sublimes esencias de la poesía, hace que la escritura de esta obra de asedio a la poesía de Manuel Orestes Nieto se disfrute doblemente, ya que en ella rutilan el intenso amor patrio, el expresivo vigor del lenguaje literario y la contundente elaboración artística, presentes en el poemario

ERASTO ANTONIO ESPINO BARAHONA

analizado y, además, se goza con fruición el examen que se ha realizado con los certeros y esclarecedores instrumentos de una ciencia bien asimilada y con un lenguaje ennoblecido por las chispas sagradas de la eterna poesía.

ISABEL BARRAGÁN DE TURNER
Universidad de Panamá
Academia Panameña de la Lengua

Panamá, mayo de 2003,
año del Centenario de la República.

INTRODUCCIÓN

El conocimiento es una aventura imprevisible. Efectivamente, uno no siempre puede prever los derroteros por los cuales se encaminará la búsqueda intelectual. Y si bien mi interés en el discurso poético no es reciente, el trabajo que aquí presento es una ruta que hace algunos años quizá no hubiera recorrido, ocupado como estaba en quehaceres más próximos a la Filología que a la Semiótica.

Sin embargo, la preocupación por el *sentido* —no sólo el del Discurso, sino el de la existencia— me llevó a interesarme progresivamente en una labor hermenéutica cada vez más focalizada sobre el significado del texto (poético), sobre las posibilidades de la exégesis literaria como práctica crítica, que no soslaya, sino que asume los distintos contextos de producción y recepción textual. Hablo, en suma, de aquellas dimensiones propias de un modo de crítica e investigación literaria centrado en el problema capital de la *producción de sentido*.

Sobra decir que una investigación de tal especie está en el cruce disciplinar donde se encuentran la Lingüística y la Literatura. Por ende, una labor semejante no puede —si quiere ser algo más que un feliz golpe de intuición lectora— ejercerse sin el concurso de una metodología de análisis textual y sin una concepción coherente en torno al lenguaje, a la literatura y a la práctica crítica. La satisfacción de estas exigencias “connaturales” al traba-

jo que me ocupa se han visto colmadas gracias a la metodología utilizada. Hablo del Modelo de producción de sentido aplicable al análisis del discurso que aquí manejo y que debe su autoría a Luis Alfonso Ramírez Peña ¹.

La elección del Modelo para el análisis de una obra poética supuso, por un lado, un reto cognitivo, ya que no existen trabajos —publicados— sobre poesía en los que haya sido usado el Modelo (ésta sería una experiencia piloto) y, por el otro, la oportunidad de dotar a una obra importante del campo literario panameño, como lo es el poemario **Panamá en la memoria de los mares** (PMM)², de una aproximación crítica global que, focalizando la producción de sentido textual, no se limitara a los tradicionales estudios centrados, bien sea en los códigos o estructuras del lenguaje, bien sea en aproximaciones descriptivas sobre el estilo de la obra.

Intento, por ende, dar cuenta de la producción de sentido en PMM, en tanto que experiencia de lectura e interpretación literaria, sirviéndome del Modelo como método y plataforma crítica general, que me posibilite rastrear, describir y explicar, clara y coherentemente, la construcción de la hipótesis y de los diversos efectos de sentido obtenidos en la semiosis textual.

Antes de examinar más detenidamente el problema de la producción de sentido en PMM, es conveniente establecer a priori cuál “comprensión hermenéutica” (W. Iginolo) es la que pretende dar cuenta del texto, cuál es la

1 El modelo constituye el eje de investigación de la cátedra de Semántica del Discurso, impartida por Ramírez en el Seminario Andrés Bello del Instituto Caro y Cuervo, dentro de los programas de Maestría en Lingüística y Literatura Hispanoamericana. Al referirme a este constructo teórico diseñado por L.A. Ramírez, hablaré simplemente de “el Modelo”.

2 NIETO, Manuel Orestes. **Panamá en la memoria de los mares**. Panamá: INAC, 1983. De ahora en adelante **PMM**. Se citará a partir de la presente edición.

perspectiva situada desde la que se interroga al poemario. Para cumplir con este fin, presento los postulados que sostienen el gesto crítico-interpretativo inscrito en estas páginas:

1. La lectura crítica que pretendo realizar parte de una mirada teórica de cuño hermenéutico; mirada que cree en la necesidad y en la posibilidad de una interpretación textual que retome lo que la Poética clásica llamó la *intentio auctoris*. Por ende, una lectura que interpreta y reconstruye el texto desde la significación intencional del mismo.
2. La interpretación de un texto literario es potencialmente infinita. Esto no significa, sin embargo, que todas las interpretaciones por posibles sean legítimas. Desde la perspectiva aquí privilegiada el texto es un “artefacto” con límites sintácticos y semánticos claros que no pueden obviarse a la hora de la construcción de sentido.

Valga al respecto lo señalado por Jenaro Talens:

si es cierto que toda interpretación supone la aportación activa de quien interpreta, también lo es el que dicha interpretación (aportación) no puede salirse de los límites impuestos por el carácter semánticamente restringido del propio texto. Una cosa es elaborar un sentido a partir de un texto dado (sin cuya elaboración el sentido no existe) y otra muy distinta hacer que el texto diga lo que nosotros queremos que diga³.

3 TALENS, Jenaro. **Elementos para una semiótica del texto artístico**. Madrid: Cátedra, 1993. p. 88.

3. Dado que un texto es susceptible de una pluralidad de lecturas, prefiguradas en el Lector Modelo que el mismo texto postula, no creo que se pueda negar la posibilidad de jugar —de construir sentido— según las reglas de juego concebidas por el autor en el momento de la creación textual. Sobre todo cuando se trata de un texto contemporáneo cuyo horizonte de expectativas no supone una mayor distancia entre los usuarios del texto (autor-lector).
4. Persigo entonces, una *hermeneusis* que permita efectuar en el plano de la contingencia, de la lectura concreta, una interpretación lo más cercana a aquella de ese lector *pretendido* autoralmente durante la sincronía de la producción del texto.
De las posibles lecturas, me interesa aquella prevista por el autor (real), al concebir a través de la textura de su obra un lector capaz de comprender ese significado que él ha querido inscribir en el texto. Por ello, concederé particular relevancia a todas aquellas competencias, saberes y prácticas sociales a las que remite la semiosis del texto poético.
5. Dar cuenta, entonces, de la producción de sentido textual significa ir más allá de una lectura estrictamente “literaria”, o mejor, ampliar el concepto de una práctica interpretativa excesivamente *textual* a una lectura semiótica, *contextual*.
Al respecto, hago mías las palabras de Fokkema e Ibsch, cuando afirman que

La convicción tradicional de que la literatura tiene una función cognitiva y comunicativa ha pasado de nuevo a primer plano y ha liberado al texto literario

de su aislamiento artificial. A la literatura se le ha asignado un lugar más relativo, pero al mismo tiempo más relevante, en tanto que forma peculiar de organizar el universo semántico, y por tanto, se ha aceptado de nuevo como un proceso cognitivo mucho más extenso. (...) esta posición entraña una extensión del área de interés de los estudios literarios. El estudioso de la literatura tiene que tener acceso a disciplinas afines en la organización sistemática del universo semántico: lingüística, historia, filosofía y antropología⁴.

6. De lo anterior, puede intuirse cómo la perspectiva crítica presente en este trabajo da particular importancia a los nexos *intersubjetivos* en el proceso generador de sentido.
7. Esta jerarquización supone una ética hermenéutica donde el texto aparece cual síntoma de una *otredad* en espera de un interlocutor (válido) que pueda entenderse, dialogar con ella y en este diálogo-lectura generar sentido.

Valga anotar que el presente trabajo tiene, pues, un doble objetivo: por un lado, textualizar una propuesta válida de exégesis literaria aplicada al discurso poético, y por otro, explicar con ella la producción de sentido en el poemario **Panamá en la memoria de los mares**, de Manuel Orestes Nieto.

4 FOKKEMA, D.W; IBSCHE, Elrud. **Teorías de la Literatura**. Madrid: Cátedra, 1992. p. 198. De la misma opinión es José Domingo Caparrós cuando, citando a Antonio García Berrío, dice que “debemos irnos acostumbrando a entrar en un territorio cada vez menos nuestro y cada vez más específico de la sociología literaria y de la historia cultural” (Cf. *Literatura y actos de Lenguaje*. En MAYORAL, José Antonio (comp.) **Pragmática de la comunicación literaria**. Madrid: Arco/Libros, 1987. p. 121.

Para el desarrollo de este objetivo, estableceré primero las coordenadas teóricas y las prácticas críticas desde las cuales trabajo el Modelo, luego daré cuenta puntual de la producción de sentido en PMM, para finalizar con algunas reflexiones y conclusiones que, expuestas a manera de ensayo, constituyen el corolario que cierra este discurso crítico. Agrego tres anexos que pueden ser de utilidad: el primero incorpora el texto del poemario completo, el segundo recoge la última entrevista hecha al autor y el tercero presenta un breve perfil bio-bibliográfico de Manuel Orestes Nieto.

TAREAS PARA EL FUTURO

La autorreflexión del conocimiento sobre sí mismo, esto es, sobre su discurso, tan característica de los hábitos epistemológicos de la llamada condición posmoderna; se encuentra ya en las venerables disquisiciones surgidas del ocio filosófico griego. Sin embargo, el afán por la legitimación de los saberes sociales y de las prácticas culturales —que va de la mano con el problema del sentido— hace casi un deber inexorable dar cuenta del propio discurso.

Esto no supone una especie de autocanonización a ultranza, sino que más bien incluye el vislumbre de los límites, de las tareas inacabadas. O, si queremos, el señalamiento de las perspectivas futuras. Entonces, en *La escritura de la identidad*, ¿qué es lo pendiente?

El lector encontrará que son al menos dos las tareas que requieren todavía de una posterior investigación:

1. Desde el punto de vista de la investigación literaria, será necesario poner en perspectiva el problema de la tipología discursiva (género) con los niveles de sentido propuestos por el Modelo. ¿Cuáles son los acentos semióticos que impone el uso de determinado tipo discursivo? ¿Los niveles de sentido funcionan del mismo modo en una novela que en un poema?
2. En la elaboración original del Modelo, Ramírez propone algunas herramientas metodológicas para explicitar

la producción de sentido en las respectivas “etapas” que, según los niveles, recorre la semiosis del texto. Esas herramientas fueron fundamentalmente pensadas para los discursos narrativos.

Por ende, se hace necesario re-evaluar la pertinencia de estas herramientas, provenientes de diversas áreas de la lingüística y de la investigación literaria, según el tipo de discurso estudiado.

De igual relevancia, resulta explorar más puntualmente algunos aspectos textuales cuyo rol significativo no se ha puesto suficientemente de relieve, como por ejemplo, en la función semiótica de lo fonostilístico del texto: el ritmo, la métrica del verso, los acentos, etc. Hará falta interrogarse en torno a cuál nivel de sentido corresponderían estos elementos y su respectivo rol semiótico.

Sin duda, el Modelo permite un ejercicio creativo y riguroso de la crítica e investigación literaria. Para desarrollar más ampliamente esta potencialidad cognitiva, los investigadores que hagan uso del mismo deberán profundizar —al menos— los aspectos arriba señalados. Aspectos que dados la naturaleza, objetivos y sobre todo los antecedentes de este trabajo no han podido ser resueltos en esta Monografía.

HIPÓTESIS

Al leer **Panamá en la memoria de los mares** se observa la presencia de un eje temático que funciona como la isotopía global de sentido. Esta isotopía apunta a la expresión de una mirada autoral preocupada por el *ser nacional*, evidenciada en la *reconstrucción lírica de la historia e identidad de la nación panameña*; lo que constituye a mi juicio la *intentio auctoris/opera* inscrita en la textura del poema.

Dicha reconstrucción poética de la historia del Istmo permite llegar a un mensaje, o mejor, a una hipótesis de sentido, que podría enunciarse en torno a algunas proposiciones fundamentales:

- *Panamá es una nación marcada por su posición geográfica y natural.*
- *País de tránsito, abierto al mundo y a sus gentes, ha debido luchar constantemente contra fuerzas exógenas y endógenas que han pretendido saquear y explotar las riquezas naturales y humanas del Istmo.*
- *En este proceso de lucha, Panamá construye y defiende su identidad social y cultural como nación y su existencia misma como Estado.*

El referente principal que se reconstruye en el proceso de lectura es aquél de la relación problemática entre Estados Unidos y Panamá por la cuestión canalera, jun-

to a la llamada “función tránsito” del Istmo en sus diversas épocas históricas. Hago esta salvedad, porque el Lector Modelo —que construye y reclama el texto— maneja una Enciclopedia, en la que el conocimiento de la historia panameña constituye el marco de conocimiento indispensable para la comprensión del discurso.

De lo dicho en la hipótesis, se puede inferir el rol que ocupa y la perspectiva que asume el ejercicio crítico. En este aspecto, el trabajo desarrollado en las páginas siguientes se inscribe, en el filón de las reflexiones sobre el papel de la crítica literaria en la vida social y, por ende, en la praxis política y existencial de hablantes y lectores.

La preocupación por la cuestión capital del sentido, por la forma como éste se produce en el acto de lectura, está íntimamente ligada con las consecuencias sociales de la producción y comprensión textual, con las condiciones “genéticas” del texto literario y con la propuesta de sociedad que postula el discurso.

Estas preocupaciones habitan con evidencia este estudio. En efecto, querer dar cuenta puntual y coherentemente de la producción de sentido en todo el poemario no es sólo un reto intelectual, sino un acto de responsabilidad personal y social, si la crítica literaria es —como pienso— una praxis discursiva necesaria que nutre e ilumina el texto y la vida.

Panamá es un país joven en plena consolidación de su identidad. Nación en búsqueda y construcción de sí misma. Ahondar en una obra como **Panamá en la memoria de los mares**, que textualiza y evalúa la historia istmeña, proponiendo con fuerza el reto colectivo del futuro, es una tarea que —espero— sea un aporte a la hora actual del país, transido de tensiones y esperanzas.

1.

EL MODELO Y LA POESÍA: COINCIDENCIAS, PACTOS Y DESACUERDOS

“Parece obvio que toda obra literaria es comunicación semiológica, un mensaje emitido a través de signos, [...] que (con voluntariedad o no) se combinan en un nuevo estilo (el del autor) y en dependencia ineludible de un estado histórico vinculado a una tradición.”

Antonio Prieto

“**L**a escritura de la identidad...” quiere ser una propuesta de lectura crítica, centrada en el problema de la producción de sentido de PMM. Como ya se ha indicado, el trabajo hará uso del modelo de producción de sentido aplicable al análisis del discurso, ideado por Luis Alfonso Ramírez Peña ⁵.

Los antecedentes teóricos del Modelo se encuentran, básicamente, en la Teoría de la acción comunicativa de Jurgen Habermas⁶. El Modelo propone una tríada de niveles de sentido —llamados aquí *representación, conno-*

5 Aunque la propuesta de Ramírez no ha sido inscrita en ningún paradigma específico dentro de los estudios del lenguaje, es evidente su índole semio/pragmática o, como dicen otros, sociosemiótica. En efecto, responde a una perspectiva no lingüística —en el sentido que Saussure da al término: la lengua como producto o sistema ya dado—, es decir, que el discurso es visto siempre como un *proceso* o *interacción* comunicativa realizada según ciertos contextos de enunciación.

6 Es importante establecer la genealogía del Modelo, que —vía Habermas— remite al menos hasta el *organon* de Karl Bühler, el cual considera que el signo lingüístico “es utilizado por el hablante (emisor) con la finalidad de entenderse con un oyente (receptor) sobre objetos y estados de cosas”. Así, la tríada de niveles de sentido propuesta refiere a las ya conocidas funcio-

tación e interpretación— que se recorren como progresivas instancias significantes en el acto de producción y comprensión del discurso.

Dicha tríada recoge la mirada habermasiana que identifica tres mundos ontológico/lingüísticos que describen la dinámica comunicativa de la vida social. Mundos que están inscritos en cualquier discurso o acto de habla y, por lo tanto, en el texto literario: el mundo objetivo, el mundo subjetivo y el mundo intersubjetivo (o “mundo de la vida”). A partir de estos tres *mundos*, se establece la relación entre el discurso y las distintas esferas de lo real. En efecto, para Habermas

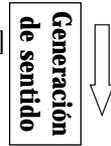
los actos de habla sirven a) al establecimiento y renovación de relaciones interpersonales, en las que el hablante hace referencia a algo perteneciente al mundo de las ordenaciones legítimas [las relaciones sociales, el mundo intersubjetivo]; b) a la exposición o a la presuposición de estados y sucesos, en los que el hablante hace referencia al mundo de estados de cosas existentes, y c) a la expresión de vivencias, esto es, a la presentación que el sujeto hace de sí mismo, en que el hablante hace referencia a algo perteneciente a su mundo subjetivo al que él tiene acceso privilegiado. (Habermas, 394)

A cada uno de estos mundos corresponde un nivel de sentido⁷, o si se quiere, una dimensión textual, según se indica en el siguiente esquema:

nes que Bühler asigna al discurso: “la función cognitiva de exposición de un estado de cosas [representación], la función expresiva de demostración de vivencias del hablante [connotación] y la función apelativa de exigencias dirigidas a destinatarios [interpretación]”. (HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la acción comunicativa**, Madrid: Taurus, 1985. p. 354).

7 Mi propuesta afirma la necesidad de renombrar la tríada de niveles para el estudio de la producción de sentido en el discurso poético. Los nombres

- Mundo Objetivo → Nivel de la historia [**representación**]
- Mundo Subjetivo → Nivel de la narración [**connotación**]
- Mundo Intersubjetivo → Nivel del discurso [**interpretación**]



El proceso de producción de sentido, tal como lo presenta Ramírez, puede enunciarse de la siguiente manera:

- El nivel de la *representación* explica la dimensión objetiva, es decir, lo representado textualmente, la manera como el hablante selecciona de la totalidad de lo real un tópico determinado y lo organiza, dotando al texto de un determinado entramado proposicional (el contenido semántico-referencial).
- En el nivel de la *connotación*⁸ se estudia la dimensión subjetiva del texto. Es decir, cómo el tópico viene connotado según una disposición particular: cómo es *subjetivizado* o modalizado a través de ciertos mecanismos retórico/lingüísticos —según la manera de ver el mundo propia del hablante—, así como se evidencia desde el propio texto.
- A su vez, la enunciación del discurso supone —dado el dialogismo inherente a todo acto comunicativo— una dimensión intersubjetiva, o sea el nivel de la *interpretación*, es decir, la *socialización* del enunciado, su es-

indicados entre corchetes —representación, connotación e interpretación— responden a la nueva nominación propuesta. Así se evitan las asociaciones con el género narrativo, que surgen espontáneamente al usar vocablos como *historia* o *narración* y se previene la posible confusión terminológica entre el discurso analizado y el nivel de sentido homónimo.

8 Para distinguir el término de otras acepciones, debo indicar que por *connotación* se entiende aquí la expresión *textual* de una mirada particular (autoral) sobre el mundo. Ramírez señala la presencia de “un nivel connotativo o simbólico” en el poema, mediante el cual el autor/hablante expresa determinada “intención comunicativa”. (RAMÍREZ, Luis Alfonso. “La lingüística de texto en la literatura”. En: **Revista Colombiana de Lingüística**. Santafé de Bogotá: Círculo Lingüístico de Bogotá. Volumen II, números 2 y 3, (mayo de 1983); p. 169-170.

tar dirigido a alguien: Interlocutor que comparte con el sujeto enunciador una serie de competencias y convenciones culturales que le permiten interpretar, comprender el discurso, crear sentido en esa relación mediada y creada por el discurso mismo, dentro de precisos contextos de producción y comprensión.

Ahora bien, la utilización del Modelo no supone de ninguna manera una simple o ingenua aplicación de dicho constructo al texto de Orestes Nieto. Lo que aquí se intenta es otra cosa, que espero pueda definirse como una apropiación —crítica— del Modelo.

Dicha crítica gira sobre todo en torno a la nominación de los niveles de sentido⁹; y los instrumentos teóricos y hermenéuticos con que se analiza la subjetivización del discurso.

Ambas “objeciones” vienen dadas, específicamente, por la tipología de discurso analizada: la poesía; género que no había sido estudiado aún bajo el prisma del mencionado Modelo¹⁰.

Pero veamos más puntualmente las distancias que se establecen en relación con el Modelo en su propuesta original:

- Además de lo señalado en la nota #8 sobre la nominación de los niveles de sentido, existe si se quiere, una divergencia en cuanto a la pertinencia del nivel de la *representación* para la explicación de la semiosis del poemario. Sobre el particular me extenderé más

9 Cfr. Nota al pie # 8.

10 Existen, sin embargo, dos trabajos inéditos que utilizan el Modelo para el estudio de la producción de sentido en el discurso poético: uno del mismo Ramírez sobre la poesía de Nicolás Guillén y otro propio, en coautoría con Myriam Hernández, sobre textos de Álvaro Mutis.

adelante, pero por ahora baste decir que la experiencia crítica y lingüística señala que en el texto poético, dado su carácter de discursividad marcada, evidentemente modalizada por su sujeto productor, importa menos el tópico del cual se habla (*representación*) que la expresión de la subjetividad hablante (*connotación*).

- El Modelo ha sido utilizado, básicamente, para explicar la producción de sentido en textos narrativos¹¹. Por esta razón, los instrumentos teóricos propuestos por Ramírez para dar cuenta del nivel de la narración —aquí llamado la *connotación*— han sido escogidos tomando en consideración la *narratividad* de los textos analizados¹².

Ante el reto de un objeto de investigación “inexplorado”, surgió la necesidad de encontrar un *corpus* de instrumentos apropiados para la explicación de la connotación, es decir, la *modalización*¹³ de lo representado en el poema.

11 Recuérdese la nominación de los niveles de sentido usada por Ramírez: los lexemas “historia”, “narración” y “discurso” tienen una valencia semántica nuclear que apunta a pensar —inequívocamente— en la categoría del relato, en lo narrativo.

12 Valga como ejemplo la propuesta de Ramírez de utilizar las “estructuras discursivas” de la Semiótica Narrativa de Greimas —v.gr los mecanismos de “sintaxis” (espacialización, actorialización y temporalización) y de “semántica” (figurativización y tematización)— como uno de los instrumentos para analizar la dimensión *subjetiva* del texto, en tanto que se da por supuesto que las operaciones de significación que implican dichos instrumentos, son estrategias correspondientes a la modalización obrada por el sujeto enunciador, por la voz que *narra* en el texto.

13 Entiéndase modalización como “todo aquello que en el texto indica una actitud del sujeto respecto a lo que enuncia, tanto a través del modo verbal, la construcción sintáctica (como en las interrogaciones) o los lexemas (sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios) afectivos o evaluativos (...) [en fin] el fenómeno de las marcas textuales de una actitud por parte del sujeto». (LOZANO, Jorge *et al.* **Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual**. México: REL, 1993, p. 104.

Dado que hoy sabemos que las afirmaciones de la Estilística aludían propiamente al autor implícito, pues es él a quien se aplican los rasgos definibles sobre la base del texto (es el autor implícito quien permanece dentro del texto), se consideró la Estilística como medio idóneo para analizar cómo el contenido ideacional venía *subjetivado* en el proceso de enunciación textual. De hecho, la Estilística se ha caracterizado por estudiar los diferentes mecanismos retórico-lingüísticos a través de los cuales puede captarse en la manifestación textual la expresión del sujeto hablante, la subjetividad del sujeto de la enunciación¹⁴.

Al respecto, y desde un ámbito que no es el de la exégesis literaria, Lyons afirma algo similar cuando habla de “la subjetividad del enunciado”, es decir, de “la manifestación de sí mismo por parte del agente locutivo en el acto de enunciado y, como reflejo de ello, en la estructura fonológica, gramatical y léxica de la inscripción del enunciado”¹⁵.

Lo que pretendo, por ende, es aprovechar la comprensión hermenéutica de la Estilística para —como dice Carlos Reis— “enraizar la elaboración formal [del poema] en el estatuto ideológico y afectivo del escritor que imprime un estilo peculiar al texto literario”¹⁶. En dicha tarea se parte del postulado de que “en el enunciado material y producido quedan impresas, si es que se trata de un pro-

14 Podría reprocharse el recurso a la Estilística, como una mezcla acrítica de paradigmas dentro de un estudio que se quiere socio/semiótico. La objeción es, sin embargo, inválida; ya que son precisamente los estudios sobre la enunciación y el sujeto textual, el tópico interdisciplinar común de estilistas, lingüistas y semiólogos. Al respecto es significativo el señalamiento de Alicia Yllera cuando detecta en la última Estilística (A. Alonso) “muchos de los conceptos que animan la semiótica moderna” (YLLERA, Alicia. **Estilística, poética y semiótica literaria**. Madrid: Alianza Editorial, 1979. p. 30).

15 LYONS, John. **Lenguaje significado y contexto**. México: REI, 1981. p. 239.

16 REIS, Carlos. **Fundamentos y técnicas de análisis literario**. Madrid: Gredos, 1986. p. 135.

ducto lingüístico y artísticamente logrado, (...) las pistas de la actividad fantástica y conceptual del emisor”¹⁷.

Las anteriores constituyen las coordenadas teóricas para una metodología de lectura particularmente atenta a la textura del enunciado poético.

1.1 Primer nivel de sentido: la representación

Si el Modelo de producción de sentido pudiera presentarse a través de la metáfora de un asedio, una suerte de indagación que se asemejase a un combate-dialógo con el texto para arrebatarle un sentido; si la praxis crítica que aquí intento pudiera asumir la estructura de un método —léase proceso, serie de pasos cuyo fin es el conocimiento— entonces, el primer paso de este llamado método pasa a través de la determinación del contenido ideacional o proposicional del texto¹⁸.

El primer nivel de sentido —al que convengo llamar nivel de la *representación*¹⁹— permite focalizar cuáles son los contenidos semántico-referenciales del texto. Dicho de otro modo, en este nivel el sentido se construye a nivel de los “lugares” del discurso que componen su entrama-

17 GARCÍA BERRÍO, Antonio. **Teoría de la Literatura**. Cátedra: Madrid, 1994. p. 432.

18 En la determinación de este contenido hay que tener en cuenta la denotación textual, y para esto hay dos “vías” posibles: o la denotación textual se establece a partir de la estructura o hechura —estrictamente— lingüística de los enunciados (y éste es el procedimiento con el que trabaja generalmente el discurso científico, donde la relación signo-referente es directa) o la denotación indica —mediadamente— un referente a través de una *imagen* conceptual que el saber cultural *objetivo* y estable del texto comporta, a partir de su hechura lingüística. Éste es el caso del discurso literario.

19 El nivel de la **representación** equivale a lo que en la terminología original de Ramírez se denomina el nivel de la “historia”. En el nivel de la representación se observa aquello de lo que se habla —la información referencial—, aquel segmento de la realidad que viene **re-presentado** en el texto. De la totalidad del *continuum* de lo real, el autor selecciona un *topic* sobre el cual fundar y desarrollar su enunciado.

do macroproposicional, así como vienen organizados en la superestructura textual. De esta manera, el nivel de la representación recoge la mirada de la antigua Retórica sobre el discurso, en cuanto interrogación sobre los contenidos o materiales que se exponen en cualquier acto discursivo, esto es, la llamada *inventio*.

Esta focalización sobre el contenido proposicional de la obra —lo que tradicionalmente se conocía como *tema*— se realiza como un primer paso que oriente hacia la construcción de un posible sentido textual: ¿Por qué se selecciona un tema y no otro? ¿Cómo están organizados los contenidos proposicionales que el texto pone en juego? ¿Qué significación trasluce determinada *dispositio* en el manejo de los contenidos textuales? Éstos son los interrogantes que orientan la generación de sentido en el nivel de la representación. Por lo tanto, se interroga al texto partiendo “de la necesidad de una tópica, de un repertorio de argumentos comunes y de un método preciso adecuado a los fines que se pretende alcanzar”²⁰.

Panamá en la memoria de los mares está estructurado según una disposición tipográfica que organiza el poemario en pequeños cantos, separándolos con números arábigos. En cada uno de estos cantos se cuenta o se reflexiona (se “poetiza”) en torno a la naturaleza del país o sobre algún acontecimiento o período determinado de la historia nacional.

La estructura lógica que trasluce la superestructura de PMM responde a una estrategia retórica definida: la *argumentación*. El poema entero puede ser visto como un macroacto de habla cuya perlocución tiene que ver con la demostración poética de una tesis historiográfica funda-

20 MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**. Madrid: Ariel, 1986. p. 219-220.

mental. Así, el canto 1 funciona como un *exordio* que comunica al lector implícito²¹ —y al potencial lector real— la *intentio opera*: esto es, la legitimación de una lectura poético-histórica de la vida del Istmo que demuestre cómo Panamá ha construido y mantenido su identidad: “mirando la claridad / y resistiendo la embestida / que no pudo derumbar su casa”.

De este modo, cada canto funciona como índice o prueba discursiva que, dentro de la focalización general de la historia istmeña, demuestra la veracidad de la argumentación poética. Para la consecución de este efecto perlocutivo, la superestructura textual distribuye el contenido semántico referencial del discurso poético alrededor de dos grandes subtópicos: La naturaleza del Istmo y algunos hitos sobresalientes de la vida nacional (la Historia).

Como se verá más adelante, esta “geografía ideacional” permite la apertura y el cierre semiótico del texto. A partir de aquí puede señalarse una interesante relación entre los niveles de la *representación* y de la *interpretación*. En cierto modo, la representación funciona como núcleo sémico base sobre el que se generará —vía la *connotación*— la interpretación textual. La representación constituye una suerte de “frontera” semántica y semiótica, aquella realidad textual que deslegitima la derivación infinita del sentido, al establecer de *qué* se habla en el texto.

Si se observan bien las macroestructuras de PMM, puede evidenciarse la mayor apertura semiótica en los poemas cuyas proposiciones giran en torno al subtópico de “la naturaleza del Istmo”. En este sentido las imáge-

21 La distinción de tres niveles de sentido en el texto no significa una división tajante del mismo. Al estudiar, por ejemplo, la dimensión objetiva del texto (la representación) se entreen aspectos propios de la dimensión intersubjetiva (nivel de la interpretación), es decir, de la relación autor-lector.

nes de índole natural no están textualmente ancladas con específicas referencias históricas. Ciertamente todo el macrotexto responde a una retórica de complicidades entre autor/lector, complicidades que suponen un lector capaz de leer las sugerencias del texto y de reconstruir, a partir de la imagen poética, determinado referente. Sin embargo, aquellos cantos que textualizan la patria desde el elemento “Naturaleza” se caracterizan por un grado mayor de apertura en la significación que se desprende de la urdimbre textual.

La semiosis se abre así a una derivación de sentido plena de sugerencias, de significados segundos, donde la competencia cultural, la Enciclopedia y los diversos saberes del lector juegan un rol fundamental. A su vez, los cantos que desarrollan —expresamente— el tópico de la *Historia*, permiten una lectura, si bien no menos placentera, más simétrica entre el texto y lo real, dado que el lector encuentra, en la textura de esos poemas, claves menos opacas y más dicientes.

Las macroposiciones que inscriben y desarrollan los subtópicos “Historia” y “Naturaleza” pueden representarse mediante el siguiente esquema:

Canto 1	Panamá es una hermosa tierra rodeada por el mar, que ha sabido luchar siempre por su identidad nacional.
Canto 2	Panamá, por su situación geográfica, ha sido un lugar de tránsito expuesto a ataques foráneos.
Canto 3	La naturaleza y la historia del Istmo se resisten a ser registradas y clasificadas por "extraños habitantes".
Canto 4	Panamá ha sido testigo y víctima de múltiples migraciones humanas que, movidas por intereses mercantilistas, llegaban al Istmo para comerciar.
Canto 5	Panamá es expuesta a la ambición de fuerzas extranjeras que hacen del Istmo punto de contrabando y tráfico de descomunales riquezas.

Canto 6	La población panameña es el resultado del entrecruce de muchas etnias diversas. Esta identidad múltiple le ha permitido afrontar los retos de la historia.
Canto 7	El país, “plural y candente”, ha enfrentado a los “alucinados”, a los “prematuros” que miraron en él “sólo el vaivén y la tosquedad”.
Canto 8	Panamá, descubierto hace casi 500 años con sus bosques y paisajes, ha custodiado toda su riqueza (natural) para los suyos ²² .
Canto 9	La construcción del ferrocarril transístmico durante la fiebre del oro trajo una marea humana enloquecida por la ambición.
Canto 10	La Guerra de los Mil Días sembró luto y desesperanza en todo el territorio.
Canto 11	El asesinato (fusilamiento) de Victoriano Lorenzo queda como un hecho impune y vergonzoso en la memoria popular.
Canto 12	La construcción del Canal puede ser considerada como una ofensa a la Naturaleza, a la intimidad del territorio.
Canto 13	El dolor por la ocupación extranjera impregna —incluso telúricamente— al país, que resiste con estoicismo.
Canto 14	Ciudad de Panamá. Plaza de Santa Ana. 1925. Los inquilinos se rebelan ante la situación de explotación a la que eran sometidos. La "Huelga Inquilinaria" es reprimida con la colaboración del ejército estadounidense.
Canto 15	La II Guerra Mundial supuso la llegada y el acantonamiento de miles de soldados estadounidenses, con la consecuente "burdelización" de las áreas colindantes con la Zona del Canal.
Canto 16	La construcción de un proyecto (identidad) nacional despertó en muchos odio y aversión.
Canto 17	Los acontecimientos del 9 de enero de 1964 significaron el culmen de la rebelión nacional/popular contra la presencia imperial de EE.UU. en nuestro territorio.

22 El poemario fue escrito antes de 1992.

Canto 18	El Canal ha sido construido en una tierra que se distingue por particulares características climáticas y geográficas.
Canto 19	Hay un hombre (¿Torrijos?) que luchó por la felicidad de la patria.
Canto 20	Se ha iniciado un proceso de liberación (“desmantelación”) que abre con esperanza una nueva ruta en la historia nacional.

Al determinar las macroproposiciones del poemario, ha entrado a jugar una fuerte cooperación lectora²³. Ya que sólo acudiendo a cierta *Enciclopedia*, me ha sido posible construir este primer nivel de la representación. A esto apunta Van Dijk cuando dice que “...nuestro conocimiento, activado por oraciones previas proporcionará, si es necesario, la información faltante para relacionar coherentemente las proposiciones de un discurso” (*idem.*).

La determinación de la(s) macroestructura(s) es una operación no sólo semántica sino pragmática, ya que supone el uso de ciertos saberes contextuales²⁴ que vienen definidos por el texto mismo y activados por el lector en la producción de sentido. En otras palabras, la interpretación del texto implica, además de la recuperación de la información semántica del mismo, la utilización de todos los elementos que el lector real —prefigurado en aquel implícito— pueda poseer.

23 Como señala Van Dijk, “un lector establece la coherencia [y, por ende, la macroestructura y macroproposiciones textuales] no sólo a base de las proposiciones expresadas en el discurso, sino también a base de las que están almacenadas en su memoria, es decir, las proposiciones de su conocimiento”, dado que “hay un principio general de la pragmática según la cual no es necesario decir lo que suponemos que el lector ya sabe” (VAN DIJK, Teun A. **Estructuras y funciones del discurso**. México: Siglo XXI Editores, 1980. p. 40).

24 Estos incluyen desde los marcos de conocimiento (*frame*) inherentes a la situación comunicativa hasta las varias competencias y convenciones culturales manejadas por los sujetos y/o usuarios del discurso.

Esto es evidente en algunos cantos del poemario más que en otros. Pero hay que señalar, por ejemplo, que la identificación de referentes históricos tales como los acontecimientos del 9 de enero de 1964 o de personajes como el guerrillero liberal de la Guerra de los Mil Días, Victoriano Lorenzo, o del General Omar Torrijos Herrera es consecuencia de una construcción de sentido que busca llenar los vacíos u omisiones del texto.

1.1.1 La elección del tópico

Desde **Lector in fabula** (1979) de Eco, sabemos que el *topic* es un elemento pragmático en tanto que responde a un interrogante *del lector* —es éste quien se pregunta sobre el *thema* del texto—, pero también que éste puede venir ya indicado, marcado semánticamente como información, al ser señalado por el título de la obra. Es el caso de PMM. El título, al señalar el tópico textual, apunta a un referente específico del mundo real (u objetivo): un país de América Latina llamado “Panamá”.

Leyendo el poemario se observa que dicho tópico sirve de marco a la isotopía global, haciendo que la iteratividad del enunciatario textual (“tú”) sea leída como la personificación retórica de Panamá, lo que contribuye a la construcción de la isotopía fundamental.

Por otro lado, la elección de dicho segmento de la realidad (el poeta había podido fundar su enunciado sobre cualquier otro tema) supone ciertas necesidades e intenciones que el poemario, de hecho, textualiza. Podría decirse que este contenido proposicional revela una preocupación constante del hablante —hay evidencias macrotextuales al respecto²⁵— por la cuestión nacional en

25 Basta citar otros textos suyos como **Reconstrucción de los hechos, Dar la cara, Diminuto país de gigantes crímenes**, etc., cuyas temáticas giran también en torno a la historia panameña.

sus distintas épocas históricas. Nieto es, en ese sentido, una voz afín a la llamada *literatura comprometida*.

A su vez, la reiteración isotópica de dos campos semánticos: la historia y la naturaleza del Istmo, podría leerse perfectamente —dando el salto del nivel de la representación al de la interpretación— como la presencia de cierto *ethos* romántico, tanto en cuanto esta visión de mundo es la que origina la poesía nacionalista en América Latina, construida precisamente sobre los *topoi* de la Historia y la Naturaleza americanas.

1.2 Segundo nivel de sentido: la connotación

Todo discurso viene marcado subjetivamente. Aquello de lo que se habla —lo denotado— es presentado con determinadas connotaciones. En la connotación de lo textualmente re-presentado interviene una innumerable serie de recursos o mecanismos que permiten la *modalización* del discurso. Ahora bien, si existe un discurso particularmente subjetivado, donde la presencia y la perspectiva del sujeto de la enunciación son absolutamente relevantes, éste es la poesía. En efecto, la lectura del poema lírico exige que el receptor se convierta también en sujeto de la enunciación (...) se trata de asumir un enunciado fuertemente modalizado (...) es decir, que el poeta ha marcado fuertemente con su subjetividad el enunciado que, paradójicamente, pide al lector que asuma en su totalidad²⁶.

No pretendo detenerme aquí en un rastreo pormenorizado de todos los mecanismos que connotan de una u otra forma el contenido de PMM. Para ello se ha destina-

26 DUBOIS, Jean *et al.* **Diccionario de Lingüística**. Madrid: Alianza, 1986. p. 455.

do todo un capítulo —acaso el más esencial— para el análisis textual, donde mostraré *in situ* cómo opera dicha connotación.

Me interesa, más bien, resaltar algunas estrategias textuales que explican la subjetivización en PMM y evidenciar algunas cuestiones teóricas —sobre pragmática de la lírica— que resultan imprescindibles para comprender y legitimar la exégesis propuesta en este estudio.

1.2.1 El papel de la metáfora

Hay elementos *textuales* que funcionan como limitadores del marco (*frame*) inherente al mismo discurso. Pero vayamos poco a poco: en PMM se observa la presencia de un enunciatario —interlocutor 2—, un *tú* femenino con el cual dialoga el enunciador en tonos erótico/afectivos²⁷. Este *tú* viene identificado en el Canto 1, no como una cierta mujer amada sino como el término ficcional de una metáfora referida a “la patria”.

En un sentido estricto debe hablarse de la presencia de una *metáfora* cuyo rol textual opera como una *personificación*. Explico: en el canto 1 se lee: “...la patria [A] ha sido una mujer [B] entera / sin necesidad de maquillaje / mirando la claridad / y resistiendo la embestida / que no pudo derrumbar su casa”. Esta metáfora, que es del tipo clásico *A:B*, donde *A* es el elemento del mundo real (referente) y *B*, el elemento fictivo o irreal, establece —pragmáticamente— una equivalencia semántica entre los lexemas “mujer” y “patria”. He aquí la personificación.

Esta metáfora —la *personificación* de la patria en un *tú* femenino— es una figura literaria fundante que impide, si quiero comportarme según las estrategias discursivas del Lector Modelo postulado por el texto, leer en *strictu*

27 Cfr. Los cantos del 2 al 18 de PMM.

sensu los cantos referidos como un diálogo amoroso con la amada.

Cada vez que el poema denote, en su materialidad lingüística, el campo semántico “mujer”, en realidad está diciendo “patria”. Siempre que en el recorrido sintagmático del texto se encuentren los sememas que conforman dicho campo, la aserción metafórica (“la patria es una mujer entera”) presente paradigmáticamente, me hará reconocer o asignar otro referente. Aquél de la patria del autor real: Panamá.

Se podría objetar que esta denotación —por contextualizada— no es tal, ya que constituye una indagación en la dimensión *subjetiva* del texto (nivel de la connotación). Efectivamente se puede constatar que desde su dimensión *objetiva*, lingüísticamente, un sector considerable del texto tiene unos contenidos proposicionales bien distintos de los que aquí se le asignan (cfr. Págs. 22-23). Y además que el reconocimiento de dichas macroproposiciones se ha hecho tomando en cuenta estrategias literarias que son *síntomas* del sujeto enunciador.

Pareciera que hermenéuticamente se está soslayando el nivel de la representación. Sin embargo, no es así. Lo que sucede es que en el discurso poético los niveles de sentido están fuertemente imbricados por la connotación.

Sobre todas estas consideraciones debe recordarse lo siguiente:

- La enunciación poética responde, básicamente, a la expresión de un yo autoral, de una voz autorizada que produce, estructura e impregna el enunciado poético.
- Ese yo es el responsable textual que ha seleccionado determinado tópico y el consecuente patrimonio léxico con el cual desarrollarlo.

- Por ende, ya el tópico elegido supone de alguna manera la presencia —la actividad— de ese “yo” que habla en el texto.

Así, en el proceso de lectura con el que uno —lector— interactúa con el texto, el significado denotado por la textura lingüística viene a menos; en el sentido de que *no es la denotación dada por el sistema de la lengua aquel significado que el lector actualiza, sino que éste detectará o asignará otros*²⁸: aquellos que pide esa “modalización secundaria” obrada por *el autor* —a través de ciertas prácticas textuales— en su enunciado.

En el caso concreto de PMM, se destaca la presencia de una metáfora fundante; figura retórica que realiza lo que Lotman denomina una *transcodificación pragmática*, es decir, una particular “equivalencia de las unidades semánticas del texto artístico” mediante

la confrontación de unidades léxicas (...) que al nivel de la estructura primaria (lingüística), pueden notoriamente no ser equivalentes [como es el caso de “mujer” y “patria”]. Es más, el escritor tiende a basar el paralelismo artístico en los significados más lejanos correspondientes con toda evidencia a *denotata* de distinto tipo. Posteriormente, se construye una estructura secundaria (artística) en la cual estas unidades se hallan en situación de mutuo paralelismo y esto se convierte en señal de que, en el sistema *dado*, deben considerarse como equivalentes²⁹.

28 Actuales estudios de Semántica en torno al problema de la referencia apuntan, cada vez más, a concebir ésta no ya en relación con lo denotado, es decir, “el elemento estable, no subjetivo y analizable fuera del discurso, de la significación de la unidad léxica” (Dubois, 176), sino como “la relación que se establece entre las expresiones lingüísticas y lo que representan en el mundo o universo del discurso” (Lyons, 118).

29 LOTMAN, Yuri. **Estructura del texto artístico**. Madrid: Istmo, 1970. p.64.

Y esto no por una irresponsable operación lectora, sino porque el mismo discurso da marcas textuales concretas que orientan semánticamente en este sentido³⁰. En otras palabras,

puesto que la estructura artística *establece* entre (...) elementos *diferentes* una situación de equivalencia, el lector empieza a adivinar la existencia de un sistema lingüístico general, en el cual estos elementos se hallan en una relación similar distinta al medio semántico. De este modo se crea una estructura semántica particular del texto artístico dado. (Lotman, 64)³¹.

Curiosamente, gracias a lo anterior, el *topic* textual así definido (= el texto tiene como *thema* a Panamá) asume una serie de connotaciones, o mejor, de modalizaciones para las cuales sí es necesario acudir al sistema lingüístico. Explico: una vez aclarado cuál es el referente del cual se habla (=Panamá), éste viene mostrado con una serie de valencias semánticas propias del lexema “mujer”.

Otro ejemplo de esta subjetivización puede observarse en los versos 44-46 del canto 5:

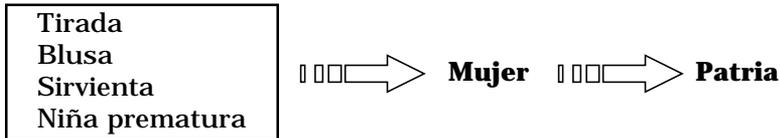
*Tirada de bruces
con tu blusa azul abierta.*

Niña prematura de graves pasiones.

30 El título como marcador del *topic* y la metáfora inicial fundante como operación semántica que re-define los contenidos textuales son las estrategias que en PMM justifican la reconstrucción macroestructural presentada, que va más allá de una lectura estrictamente denotativa.

31 Del mismo fenómeno da cuenta Adorno cuando afirma que: “Ningún concepto penetra en la obra de arte como lo que es, sino que queda modificado en su extensión y su significado y cambia de función”. ADORNO, Theodor W. **Teoría estética**. Barcelona: Orbis, 1983. p.165.

La traslación semántica ya anotada le permite al autor implícito aprovechar varios sememas que, dentro del primer sistema modalizador (el lingüístico), están relacionados con el lexema “mujer”:



Se construye así, desde la misma textura (obsérvese el léxico y la fraseología en femenino), la isotopía *de la feminidad de la patria* a través del poema y de todo el poemario. Al personificarse la patria en un *tú* femenino, ésta puede asumir y ser descrita con un perfil semiótico característico [+animado, +humano, -masculino, etc.]. De esta manera, la imagen textual de Panamá incorpora, por un lado, una serie de valencias basadas en aquellos semas constituyentes del *significado* de “mujer”, tal como es denotado dentro del sistema lingüístico y, a la vez, todas aquellas que el contexto cultural asocia a este concepto.

1.2.2 De la pragmática y la poesía

La poesía parece ser, pragmáticamente, el discurso apropiado para la expresión de un sujeto autoconsciente, de un individuo —¿moderno?— capaz de reflexionar sobre lo real (él mismo, los otros, el Universo) y que —por medio de la poesía— “se completa en su interior en una totalidad autónoma de sentimientos y representaciones” (Hegel). Si la aserción es cierta, puede establecerse que la poesía supone un sujeto “fuerte”, unificado, esto es, un **autor**. A partir de esta intuición sobre la poesía, pue-

de estudiarse cuál es la relación que se establece entre las instancias —autorales— productoras³² del poema y la obra.

El género poético, gracias al estatuto pragmático de su enunciación (evidente en el enunciado mismo), tiene la particularidad de posibilitar e incentivar *la identificación del lector real con el sujeto de la enunciación del poema*, es decir, el “yo” que habla en el texto.

Por la indeterminación del sujeto hablante en la poesía —a veces carente de explícitas conexiones exofóricas— el poema funciona como un discurso ficcional —como un *mundo posible* en sí mismo— que, sin embargo, reclama siempre un lector real, que se apropie de lo dicho [enunciado] por el *yo* poético. Se entiende, entonces, el papel del *yo* como una proforma, casillero vacío que sólo puede ser semánticamente llenado en un contexto situacional específico: el de la lectura.

Es así como el polo de la recepción tiende a asumir ese rol de emisión, a identificarse con el discurso expresado por el hablante poético del texto³³. En efecto, “el texto da *instrucciones* al destinatario para que se comporte de modo que aquél pueda ser comprendido y la interacción seguir su curso” (Lozano, 29).

Llegados a este punto hay que dar un paso más. Es necesario preguntarse cuál es la relación entre los usuarios/sujetos del texto poético y el mensaje o visión de mundo inscrita en el mismo. ¿Entra a jugar aquí el tan citado concepto de *polifonía*? Aristizábal es clara al respecto cuando dice que

32 Por el momento, prefiero designar con este término instancias tales como el autor real, autor implícito y hablante poético, para deslindar luego más puntualmente la función y la ontología del polo de producción textual.

33 Para una reflexión teórico-crítica más extensa sobre la semiosis de la poesía, véase LÁZARO CARRETER, Fernando. **De poética y poéticas**. Madrid: Cátedra. 1990. p. 15-75.

Aunque es indesprendible de la función dialógica **cumplida por todo discurso**, la enunciación poética **no suele apelar a la polifonía**, pues por lo regular el poema no es un *collage* de voces y tipos de discursos, sino más bien una voz grandilocuente que reclama la atención lectora³⁴.

El poema no es, entonces, una orquestación de visiones de mundo, textualmente convocadas, sino más bien un enunciado que expresa una [sola] visión de mundo característica de ese *hablante poético* a través del cual el autor real se textualiza en el poema.

Es por ello por lo que Mijail Bajtin habla del género poético como discurso monológico. Aseveración que debe entenderse como la primacía de una voz autorizada que habla e impregna con su subjetividad e ideología toda la textura del poema.

De hecho, Bajtin afirma que el poeta

debe entrar en posesión plena de su lenguaje, debe asumir igual responsabilidad ante todos sus aspectos, someterlo únicamente a sus intenciones. Cada palabra debe expresar directamente la intención del poeta; entre el poeta y su palabra no debe existir ninguna distancia (...) **sólo existe un rostro en todas partes —el rostro lingüístico del autor— responsable de cada palabra como si fuera la suya propia**. Sea cual sea el número y las variantes de esos hilos semánticos y acentuales, las asociaciones, las indicaciones, las alusiones, las coincidencias que provienen de la palabra poética satisfacen todas a un so-

34 ARISTIZÁBAL, Patricia. "Modelo comunicativo y pragmática de la conversación y de la lectura de obras literarias". En: *Litterae*. Bogotá: ICC. No. 3 (1990), p. 73. (Lo destacado es mío).

lo lenguaje, una sola perspectiva y **no** a contextos sociales plurilingües³⁵.

Del mismo talante es la afirmación de Octavio Paz, el cual 20 años antes de que la teoría semiótica de Bajtin se conociera en Occidente, escribió: "...la palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra. En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación poética consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser"³⁶.

A partir de lo anterior, cabe proponer la siguiente "ecuación hermenéutica" que trata de representar una relación de homología —y no de ingenua identificación— entre el autor real (AR), el autor implícito (AI) y el hablante textual (HT):

$$\mathbf{AR} \approx \mathbf{AI} \approx \mathbf{HT}$$

Utilizo los signos de semejanza (\approx) y no los de igualdad ($=$) porque, como ha demostrado la teoría literaria contemporánea, no se puede afirmar que el autor real (AR) —en cuanto productor empírico y material de la obra literaria— sea aquella voz que habla en el texto. Ni que la reconstrucción autoral que se desprende del mismo (AI) pueda identificarse, sin más, con la persona que ha escrito la obra.

Sin embargo, es obvio que la textura y la dimensión pragmática del poema revelan una distancia enunciativa mínima, una homología, entre estas tres instancias del proceso semiótico. Por ende, es lícito —aun sin retroceder a lo que se ha denominado la "falacia autobiográfica"— considerar todos aquellos elementos personales e ideoló-

35 BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1985. p. 113-114.

36 PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1986. p. 45.

gicos del autor real que sirvan como índices constructores de sentido en el análisis de un texto determinado ³⁷.

Ahora bien, quizás por lo “unilateral” del universo semántico de la poesía [*una* visión de mundo que se expresa], la reacción o acto perlocutivo a la misma se define, entonces, por la dicotomía aceptación/rechazo. De hecho, como bien señala Lázaro Carreter (1990, 42), en el género poético

El efecto perlocutivo es una conmoción, un movimiento anímico de respuesta a aquel intento de atracción que empuja al lector a ponerse en el lugar del poeta, a ser uno con él. La fuerza ilocutiva del poema es ese deseo de desplazar la personalidad del *tú* hacia el *yo* lírico, y logra su eficacia perlocutiva en la medida que tal desplazamiento se verifica.

1.2.3 De algún rasgo del estilo

Manteniendo el postulado de que el texto —lo que antiguamente se llamó el *estilo*— es un indicio para reconstruir la mirada subjetiva del hablante/autor, debe indagarse de qué manera el idiolecto del *yo* poético permite avanzar en la reconstrucción de la *connotación* textual.

Dentro de esta consideración, hay una categoría gramatical particularmente dicente del estatuto ideológico del hablante. Hablo de la **preposición**. Como se sabe, esta categoría constituye una “Palabra invariable que subordina unas palabras a otras dentro de la oración, significan-

37 La referencia a contextos de producción textual a través de entrevistas, declaraciones, etc. permite acceder al nivel de la interpretación, es decir, aludir al autor real como *índice interpretativo de no poca importancia*, tomando en cuenta la tendencia de la actual semiótica [cfr. ECO, Umberto. **Los límites de la interpretación**, 1990] y de la sociología de la literatura, [BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**, 1995] que, a mi juicio, operan «la resurrección del autor», luego de que el estructuralismo y la primera semiótica habían decretado la muerte del mismo.

do la relación que existe entre los elementos por ella enlazados”³⁸. Pues bien, si hay un elemento abundante en el patrimonio léxico de PMM, es justamente la preposición.

Sólo quiero indicar esta categoría gramatical como signo de un *pensamiento relacional*. Una manera de percibir y de *decir* el mundo que integra y atrapa desde el lenguaje una realidad vasta, múltiple. Semejante experiencia del mundo —o para ser más específicos, de la patria— necesita, pues, los mecanismos discursivos apropiados para textualizarse, para poder dar cuenta discursivamente de una realidad que no es lineal ni uniforme, sino más bien fluida y continua, si se quiere, inconmensurable.

El frecuente uso de la preposición construye en el texto períodos amplios, abre puertas insospechadas al decir, a una enunciación del hablante que continuamente muestra nuevos rostros de lo real detrás de un “con”, de un “de” o de un “en”.

De este modo, las construcciones exocéntricas del tipo “preposición + término” dejan de ser fría terminología estructuralista para ser ocasión de una expresión autoral rica y plena de connotaciones. Pliegues textuales que posibilitan siempre nuevos sentidos: lectura que despliega el texto, interpretándolo.

1.3 Tercer nivel de sentido: la interpretación

En este nivel, la obra aparece como un acto comunicativo, interacción pragmática o *sui generis* acto de habla³⁹ entre dos sujetos discursivos que, en y mediante el texto, dialo-

38 “Preposición», **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97. Diccionario Actual de la Lengua Española®**, 1995. Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

39 Para la consideración de la obra literaria como un acto de habla, véase la excelente antología **Pragmática de la comunicación literaria**, ya citada.

gan, negocian o se ponen de acuerdo generando sentido.

Desde esta perspectiva el texto es visto como una “acción comunicativa”, y por ende, —si no malinterpreto a Habermas— como un acto lingüístico orientado al entendimiento, a la integración y al consenso social. La *interpretación*, por ende, da cuenta de la dimensión *intersubjetiva* del texto⁴⁰.

De lo anterior se desprende, entonces, que en la obra literaria los usuarios y /o sujetos textuales:

1. Ponen en juego, es decir, activan sus distintas competencias (comunicativa, lingüística, etc.) y los varios saberes y convenciones culturales en uso;
2. Inscriben discursivamente (en la factura del texto) sus necesidades e intenciones comunicativas.

El nivel de la interpretación culmina el proceso de generación de sentido, ya que en el mismo convergen los niveles anteriores⁴¹. Es aquí donde el tópic selecciona-

40 Parafraseando a la filósofa española Adela Cortina, diré que quienquiera que enuncie un determinado discurso está ya pretendiendo su validez intersubjetiva. Pero esta pretensión debe estar avalada por argumentos inscritos textualmente por quien produce el discurso. El autor implícito debe ofrecer, a través del enunciado mismo, la justificación para respaldar sus pretensiones. Lógicamente, los argumentos tienen que ser comprensibles y aceptables, pues de no ser así, se hace imposible el entendimiento, la generación de sentido. Lo que legitima un discurso —y por ende, permite la producción de sentido— no es la voluntad individual de los usuarios y sujetos implicados, sino el reconocimiento intersubjetivo de su validez a través de esa relación dialógica que es el discurso mismo. (Cfr. CORTINA, Adela. **Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica**. Madrid: Tecnos, 1994, p. 128-129).

41 Lázaro Cárreter (1990, 29-30) —aunque está hablando de la interpretación como fenómeno general— manifiesta un juicio asimilable al nivel de sentido en cuestión cuando dice que en “la interpretación final [del poema] contribuyen tanto los signos institucionalizados (esto es, pertenecientes a la lengua natural, y a los demás códigos literarios y culturales), como aquellos producidos *ad hoc* por el poeta [nivel de la connotación], y que son reveladores de su personalidad, la cual se manifiesta por la elección que ha hecho de los signos institucionalizados”.

do y organizado de una cierta manera (nivel de la representación), luego modalizado —a través de determinados mecanismos— por la subjetividad del hablante (nivel de la connotación), es *socializado* en la relación intersubjetiva del autor y lector implícitos⁴², previendo la interacción con el “receptor” que el poema reclama. Es decir, en este nivel el texto es contemplado como discurso, es visto desde *sus* contextos de producción.

Por lo tanto, la obra literaria es considerada como un proceso comunicativo que

establece sus propias coordenadas espaciales, contiene elementos para su ubicación, de algún modo muestra su contexto, construye un espacio, un tiempo y unos actores. (...) cada discurso se presenta a sí mismo de determinada manera, orienta su propia lectura o interpretación, establece una cierta relación con sus usuarios (Lozano, 92).

He dicho que el texto es socializado porque la *interpretación* es posible, si y sólo si, el mismo es leído desde el contexto de la comunicación lingüística social. Simplemente, porque es desde esta dimensión (intersubjetiva) donde encuentran su origen y funcionalidad las diversas competencias y convenciones que manejan, sea los usuarios, que los sujetos del discurso⁴³. Competencias, saberes

42 Podría plantearse de modo contrario, esto es, decir que el poema (en el nivel de la interpretación) es generado o aparece como fruto de la interacción, de la intersubjetividad de los sujetos textuales, tanto en cuanto son éstos los que actuando *comunicativamente* (en el sentido habermasiano) generan o construyen el sentido, es decir, crean el texto.

43 Por “usuarios del discurso literario” entiendo al autor y al lector real que son los que usan concretamente el texto y que pertenecen al mundo extratextual, empírico y contingente donde aquél se ha producido. En cambio, con la categoría “sujetos del discurso” quiero significar aquellas instancias inmanentes al texto. Sea la imagen del autor reconstruida desde la textura del discurso (el autor implícito), sea la voz responsable del enunciado textual (hablante poético), sea el llamado lector implícito.

y prácticas —determinadas socialmente— indispensables para la semiosis textual.

Es esta relación de lo *propio* con lo *diverso*, el espacio donde se produce el mensaje, se genera sentido, se opera —completamente— la interpretación textual. Como señalan Hurtado y Kulawik, es en este nivel donde

se configura el vínculo entre el “uno” y el “otro” con respecto a “algo” en un contexto determinado [y citan a Habermas]: ‘entender una expresión significa saber cómo puede servirse uno de ella para entenderse con alguien sobre algo’⁴⁴.

Es aquí donde —como diría Marcusse— se da “el cierre ideológico del texto”. Puede decirse que en el nivel de la interpretación el discurso literario, además de ser un acto comunicativo, es justamente por ello un acto ideológico.

Desde Bajtin sabemos que donde hay comunicación hay valoración, ideología o como señala el semiólogo panameño Rafael Ruiloba: “La ideología no es sólo parte del patrimonio del saber del emisor de un mensaje, sino también del patrimonio del receptor”⁴⁵.

1.3.1 Los marcadores textuales de lo social: la intersubjetividad

Ahora bien, dicha relación intersubjetiva —textualización del mundo de la vida— se manifiesta en la textura del poema a través de todos aquellos marcadores —podrían bien designarse como sociosemióticos— que presu-

44 HURTADO, Cecilia y KULAWIK, K., **El nombre, el mito y la posmodernidad**. Bogotá: ICC, 1995. p. 16.

45 RUILOBA, Rafael. **La consideración semiótica de la ideología (ideología y comunicación)**. Panamá: LASICF, 1989. p. 9.

ponen una apelación al lector implícito o Lector Modelo⁴⁶.

Se evidencia, así, un hecho fundamental:

el texto literario viene emitido para que alguien lo actualice, y el autor debe asegurarse de que el conjunto de competencias al cual se refiere, sea el mismo al cual pueda remitirse el lector. Por tanto *postula un lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual como él pensaba*, y de moverse interpretativamente como lo hizo él generativamente⁴⁷.

El nivel de la interpretación focaliza todos aquellos elementos que implican determinada cooperación lectora, necesaria para la generación de sentido. En el rastreo de estos elementos suscribo lo expuesto por Lozano *et al.* (113-114), quienes señalan —siguiendo a Eco— los mecanismos autorales con los que se construye esa cooperación lectora, a saber:

1. La elección de una lengua
2. La elección de un tipo de enciclopedia
3. La elección de determinado patrimonio léxico y estilístico

46 Ambas categorías, aun proviniendo de paradigmas distintos: la primera ideada por la *estética de la recepción* (Iser) y la segunda por la *semiótica* de Eco, coinciden básicamente en cuanto se refieren a ese sujeto intratextual que la obra construye y requiere para ser actualizada “felizmente”. Cuando hablo de Lector Modelo en este estudio, me refiero a las estrategias discursivas previstas, al rol de actualización lectora prefigurado en el texto *según la intención del autor real*. Esto es, un lector modelo fijado sincrónicamente en el momento de la factura concreta del texto, en tanto que tipo —cultural, moral, síquico o ideológico— de receptor que el autor ha pensado durante la producción textual. En otras palabras, me interesa una semiosis que dé cuenta de una lectura en la que el Lector Modelo coincide con el llamado “lector pretendido”.

47 CASTRO GARCÍA, O. y POSADA GIRALDO, C. **Manual de Teoría Literaria**. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994. p. 149 (La cursiva es mía).

4. Otras marcas como el género discursivo o la explicación precisa del destinatario.

1.3.2 El nivel de la interpretación y el discurso poético

Aunque los marcadores interpretativos ya indicados son elementos observables en cualquier tipo de discurso, hay que señalar que en el discurso poético en cuestión, hay ciertos marcadores que juegan un papel fundamental en la producción de sentido. De hecho, las características de la textura de PMM hacen que los elementos mencionados en (2) y en (4) sean particularmente relevantes para la interpretación pertinente de *este* discurso. Y esto por dos razones:

1. El poemario en cuestión requiere —inequívocamente— el manejo de una Enciclopedia en la que el conocimiento de la historia de Panamá es *conditio sine qua non* para la comprensión del texto. Podría decirse entonces que la elección del género “poesía”, supone —quizás más que cualquier otro tipo de discurso— la necesidad de cierta enciclopedia que permita al lector real comportarse como el lector Modelo (entiéndase, pretendido por el texto).
2. La elección del género poético implica un estatuto pragmático particular que, como ya se ha dicho anteriormente, pretende la identificación del lector (implícito o real) con lo dicho, con la propuesta —mensaje— cifrada por el autor/hablante⁴⁸.

48 Con el binomio *autor/hablante* quiero significar la presencia de los sujetos textuales: el autor implícito y el hablante poético.

En el plano extratextual —donde se opera *real y efectivamente* la generación de sentido— el lector tiene el reto literario/comunicativo de interactuar como el lector pretendido textualmente, ya que como dice Malberg:

Cuanto mayor sea la diferencia existente en niveles de instrucción y educación, opiniones, ambientes, sistema de valores, etc., [de los usuarios del texto] tanto mayores serán sus discrepancias entre sus campos semánticos y las connotaciones respectivas ⁴⁹.

Dado lo anterior, puede afirmarse que en PMM se pretende que el lector real haga suya la mirada evaluativa del autor —v.g. la lectura poética de la historia del Istmo— que se textualiza en la obra. El poemario no es otra cosa que *una lograda discursivización estética de la historia patria*.

El único texto crítico —que he podido conocer— sobre el poema, afirma algo similar cuando señala que

Panamá en la Memoria de los Mares constituye un fresco poético de la formación histórica panameña. Es la sosegada recuperación de una nacionalidad lograda por medio de un vasto seguimiento de hitos precisos, de poderosa imagen, que permiten una eficaz síntesis de la construcción de la Patria ⁵⁰.

Ahora bien, sobre la convergencia de sentido entre la propuesta cifrada por el autor en su obra y la lectura concreta aquí postulada, es necesario decir lo siguiente:

49 MALBERG, Bertil. "El proceso de la comunicación lingüística. Lo individual y lo colectivo en la lengua", p. 136. Texto mimeografiado. No se dispone de más datos.

50 Fallo evaluativo del jurado del premio Ricardo Miró. Sección Poesía, Panamá: INAC, 1993.

1. No se está pretendiendo una coincidencia absoluta y total entre lo enunciado y lo leído, entre la escritura y lo efectivamente legible. Todo poeta sabe que el lector es co-creador con él. Y que, por ende, siempre hay un margen de ambigüedad y apertura en toda obra artística, más si hablamos de productos estéticos contemporáneos.
2. Intento en cambio una lectura, una interpretación, que esté “controlada por la *responsabilidad* del texto como iniciativa de un autor que lo aloja en la historia” (Berrío, 1994, 386). Semiosis plural —mas no infinita— que no violente la *monosemia de sentido global* inscrita autoralmente. La expresión quiere indicar que

“más allá de las múltiples discrepancias en la lectura puntual de poemas o de símbolos concretos existentes entre los especialistas (...) las grandes líneas significativas de la obra y la propia coherencia del enunciado de cada poema **no fundamentan dudas absolutas sobre el significado general del libro**, que sean efectivamente relevantes” (Berrío, p. 389-390). [El destacado es mío].

El análisis microtextual puede mostrar diferentes concreciones, diversos objetos estéticos —para usar la categoría de Mukarovsky— que median y habitan el espacio autor/lector. Sin embargo, la interpretación global del poema y de sus respectivos cantos manifiesta una enorme *convergencia* entre el polo de la producción y el de la recepción aquí propuesta.

2. ANÁLISIS TEXTUAL

“En la poesía, las palabras se iluminan con fuegos recíprocos”.

T. Todorov

Lo que sigue no es más que la textualización de una práctica crítica. O, si se quiere, de una experiencia lectora, en tanto que interpretación (*hermeneusis*) posible de PMM. Es, ciertamente, una suerte de “informe” que quiere dar cuenta de *cuál* es el sentido construido — cuál es la hipótesis generada— y de *cómo* se ha operado el proceso, o mejor, la semiosis que ha producido tal sentido.

En la explicación de dicho proceso, el Modelo funcionará no tanto como una metodología “fuerte” o taxativa, aplicada al texto de Orestes Nieto, sino como un *corpus* teórico —coherente y polifuncional— que, cual proceso omnicompreensivo, permitirá explicar la producción de sentido a través de un análisis microtextual *en filigrana*. Esto es, una interpretación atenta a la textura del poema y enmarcada dentro de los niveles de sentido que el Modelo identifica ⁵¹.

Ésta es la diferencia radical del Modelo con las propuestas estructuralistas. La mirada cognitiva del Modelo no se impone al poema, más bien deja que el texto mis-

51 Este *análisis textual* bien puede identificarse con la realización operativa del nivel de la interpretación. Nivel en el que —como se dijo anteriormente— confluyen todos los niveles anteriores.

mo hable, estableciendo teóricamente algunos puntos de lectura semiótica y proporcionando las herramientas críticas que permitan explicar la generación de sentido *desde* el mismo proceso de lectura textual.

Dicho análisis presenta el formato de un *work in progress*, en el sentido de que el mismo se estructura como un proceso de lectura *in acto*. Proceso del que se quiere hacer partícipe al lector, en tanto que observador de una tarea interpretativa, en la que el sentido se va construyendo paso a paso según se avanza en la *lectura tabular*⁵² del texto. Se quiere realizar, en suma, una interpretación que dé cuenta, dinámicamente, de una construcción de sentido —posible y plausible— en el poemario en cuestión.

2.1. El título

El título del poemario (“Panamá en la memoria de los mares”) funciona del modo clásico, esto es, como marcador catafórico del tópico textual. En este sentido, puede decirse que su presencia es una concesión autoral que facilita —y orienta— la comprensión del texto. Esta comprensión inicial implica al menos los siguientes efectos de sentido:

1. Se observa, desde el título, la puesta en juego de una enciclopedia particular. Estrategia discursiva que cons-

52 El término —proveniente de la Neorretórica— quiere designar una lectura consciente de que “los factores y recursos literarios adquieren rasgos nuevos dependientes de los que les preceden y siguen en el texto. [Propugnando así una comprensión] del discurso como organización vertebradora que cruza verticalmente el poema imponiendo un principio estructurador que explique precisamente la naturaleza peculiar de esa estructura”. POZUELO IVANCOS, José María. *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra, 1994. p. 197.

truye, lógicamente, un Lector Modelo que ante el significante “Panamá” piensa —inequívocamente— en un semema homónimo cuyo referente extratextual es un cierto país latinoamericano, una joven nación situada en la mitad del continente americano, conocida internacionalmente por la presencia de una importante vía interoceánica: el Canal de Panamá.

Al hablar de *referente* en un texto poético cabe subrayar lo dicho por Yllera (1979, 160) cuando critica cierta definición del discurso literario

como ‘lenguaje intransitivo’, es decir, aislado de toda referencia ajena a él mismo. Sin embargo, aun suponiendo —lo cual es discutible: una obra responde a una ideología, sociedad, etc., de un momento dado— que careciese de referente, el lector, habituado a un uso transitivo del lenguaje, descodifica el mensaje como si existiese una referencia.

En efecto, la lectura crítica aquí ejecutada no se sus trae del establecimiento de un referente, aunque en un nivel de comprensión teórica se sea consciente de que los *denotata* del mundo posible creado son, ontológicamente, diversos de aquellos existentes en el mundo real.

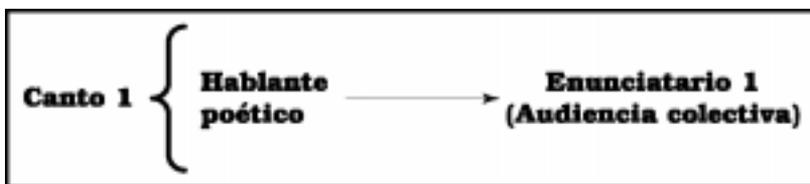
2. Gramaticalmente, el título está integrado por el sustantivo “Panamá” y la construcción preposicional “en la memoria de los mares” que lo modifica. Esta estructura sintáctica apunta, semánticamente, a la íntima relación geográfico/histórica del Istmo con el mar.
3. Partiendo de la lógica del mundo posible del poema, mundo en el que la naturaleza está antropomorfizada,

se infiere que si “los mares” tienen “memoria” son, por ende, capaces de recordar el pasado, de evocar lo acontecido, de narrar la historia. Los mares pueden, dada su ligazón natural milenaria con el Istmo de Panamá, ser testigos y testigos creíbles —presenciales— que recuerdan con fidelidad el devenir histórico. El título legitima, entonces, una construcción de sentido que ve en el poema la textualización, no de una historia istmeña contada desde una óptica ajena o deformante, sino de una historia cercana, íntima, veraz, en tanto que depositada “en la memoria de los mares”.

2.2. Niveles de interlocución

Desde el principio del texto, el autor implícito establece un diálogo a doble nivel al diseñar dos enunciatarios y, por ende, dos planos de interlocución. En un primer nivel —circunscrito al canto 1— se observa cómo el hablante dialoga con un interlocutor o enunciatario 1; a primera vista, un sujeto colectivo, una *audiencia* a la que dirige lo que constituye la aserción fundamental del poemario.

I nivel de interlocución

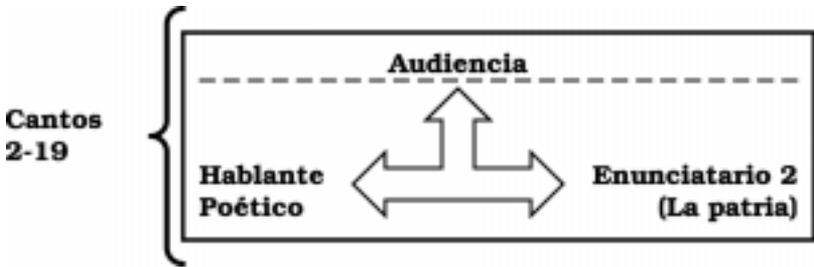


Lo que se observa en este primer nivel es el establecimiento de la clave semántica fundamental para la *intention opera*. El hablante, a través del recurso retórico conocido como *personificación*, prepara una de las coordenadas

de sentido básicas del poemario: o sea, el conceptualizar e imaginar a la patria como una mujer, atribuyendo a ese ente o ser inanimado o abstracto una serie de cualidades propias del ser humano y, más específicamente, aquellas femeninas.

Este primer enunciatario funciona como una suerte de público que presenciara el segundo nivel de interlocución —demarcado por los cantos 2-19: es decir, el diálogo ficcional del hablante con el enunciatario 2⁵³:

II Nivel de interlocución⁵⁴



Resulta interesante el hecho de que la proposición fundamental del canto 1 se transforme —mediante el recurso de la *personificación*— en el enunciatario del resto del poema, esto es, del II plano de interlocución. En un primer momento, el hablante poético habla *sobre* la Patria, para luego cambiar el destinatario del discurso y hablar *con* la Patria.

Ahora bien, ¿qué sentido se esconde detrás de esta interlocución? ¿Cuál es la función que cumple esta es-

53 Este sujeto textual resulta de la personificación de su co-relato o referente en el mundo objetivo: la Patria del poeta, en cuanto hombre real: Panamá.

54 El canto 20 presenta otro esquema de interlocución que por sus particulares características será comentado dentro del análisis del canto en cuestión.

estructura doble de los sujetos textuales? Percibo que el “artificio” retórico logra dos cometidos:

1. Diseña un espacio comunicativo intratextual que puede denominarse de *teatralidad*. Al establecerse implícitamente una audiencia (enunciatario 1), se crea un *público* y, por ende, un espacio de re-presentación. En efecto, en el paso del canto #1 al canto #2 surge un cotexto que recuerda a aquél de los juglares, donde el poeta primero se dirige a sus oyentes a través de un exordio que define —en su misma enunciación— los *topoi* del discurso. Discurso que, sin negar su naturaleza poética, se tornará dramático, escénico, al *re-presentarse* en el resto del poemario el diálogo del hablante lírico con la “amada”.
2. Pone de relieve el tópico elegido (= la patria) al personificarlo mediante la traslación semántica de la metáfora (patria = mujer). Se entiende, entonces, que la motivación discursiva no era tanto sólo hablar *de* la patria, sino también hablar *con* ella. En todo caso, la creación de este segundo nivel de interlocución sirve para jerarquizar el tópico de la patria dentro de la propuesta de sentido textual. Esto es, elevando a un ente del mundo objetivo al nivel de sujeto, transformándolo —mediante el discurso mismo— en un *otro* femenino con el que se dialoga, con el que se está en relación.

2.3. El texto: la lectura como semiosis

Una lectura crítica —inserta en un modelo sociosemiótico— implica la explicitación de los presupuestos hermenéuticos, de los saberes activados y de los mecanismos

retóricos que han intervenido en la generación de sentido. Una lectura que recorre e interpreta el texto, dando cuenta del proceso que lleva a determinada interpretación.

Las líneas que siguen no son otra cosa que la textualización (puntual) de mi experiencia lectora en tanto que proceso generador de sentido⁵⁵. “La lectura como construcción”, para decirlo con Todorov.

2.3.1 Canto 1

En los versos que abren el poema, la producción de sentido va más allá de la tradicional descripción romántica o “esteticista” del paisaje natural:

Lexia 1a: *Bordada a los océanos
donde la espuma hace deslizar
los cristales de las arenas y los sueños
con su continuo gotear de preguntas
olorosa a las anchas tardes 5
de sus nubes robustas y grises
como oráculos de lluvias puntuales*

Ciertamente, en esta primera lexia el hablante se complace en describir la belleza de las costas panameñas —subrayada por la elección del adjetivo “bordadas”, por ende costas no simplemente rodeadas de mar, sino tejidas a él con artificio y hermosura—; pero amplía su mirada más allá de lo simplemente estético. Se abre paso el componente

55 Si algún parangón “formal” puede establecerse con el método bartheano —hablo del Barthes de *S/Z* (1970)— sería aquél de una lectura que avanza, poco a poco, identificando en el texto esas unidades de sentido fundamentales, que Barthes denomina *lexias* y que estructuran el *saber del texto*. Digo “parangón formal”, pues la perspectiva semiótica aquí privilegiada dista mucho de la postura bartheana que descarta —absolutamente— la significación autoral inscrita en el texto.

ético cuando nos advierte que la “espuma” del mar, no sólo hace deslizar “los cristales de las arenas”, sino también “los sueños / con su continuo gotear de preguntas”.

Además del título como marcador del referente extra-textual (Panamá), el poemario está todo entretejido de indicios que apuntan a la asignación de este referente como correlato del texto en el mundo real. Un ejemplo —aparentemente banal pero hermosamente enunciado— es la alusión al clima tropical del país representado por el símil de «sus nubes robustas y grises como oráculos de lluvias puntuales».

Los versos (5-7) reiteran —pero esto no es contradictorio, sino que enriquece el poema— una mirada estética sobre la patria. Las imágenes que portan van construyendo, con suma coherencia, el perfil semiótico de esa Panamá, que es patria y que es mujer. Creo que al respecto pueden construirse, básicamente, dos sentidos:

1. El poeta describe a su mujer/patria con adjetivos que indican una relación que no es sólo intelectual o ideológica, sino erótico/afectiva. La patria del poema es percibida, asumida, amada, también con los sentidos, particularmente el sentido del olfato —“olorosa a las anchas tardes”, reza en efecto el poema.
2. Percibir a la patria de esta manera anuncia la personificación operada en los versos siguientes. La patria se feminiza —explícitamente— gracias a los adjetivos que el hablante utiliza para caracterizarla. Las marcas de género: *bordad-a*, *oloros-a*, construyen un perfil donde lo femenino no es un rasgo accesorio, sino que se evidencia como fundamental para la modalización de la patria que construye el hablante.

Ciertamente, el Lexicón reporta el sustantivo *patria* como femenino. En efecto, define patria como la “tierra natal o adoptiva a la que se pertenece por vínculos afectivos, históricos o jurídicos”⁵⁶. Pero lo novedoso es que aquí el vínculo con la patria es también sensorial, como en la relación erótica en que la comunicación de los amantes está mediada por lo corporal.

La naturaleza ístmica produce, entonces, no una contemplación ingenua y cautivada de lo real, sino que aparece como un lugar estético, ético y afectivo en cuanto su belleza natural es focalizada, leída, interpretada no sólo en sí misma sino también a partir de las utopías y de los interrogantes, de la experiencia histórica y de la pasión que el hablante siente por ella. Se descubren así, entrelazados, los dos subtópicos del poemario: la naturaleza y la historia.

Lexia 2a: *la patria ha sido una mujer entera
sin necesidad de maquillaje
mirando la claridad
y resistiendo la embestida
que no pudo derrumbar su casa.*

La nación, “patria” protegida por “la memoria de los mares”, es definida con una metáfora lapidaria (“una mujer entera...”) que —como se verá a lo largo del análisis— fundamenta semántica e ideológicamente todo el poema⁵⁷. El hablante es rotundo en su afirmación. De hecho, la

56 “Patria”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, ©1995, Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

57 En efecto, los versos (1-12) vienen a ser una especie de *exordio* que manifiesta en la superficie textual *la isotopía de sentido global de PMM*. El sentido, la mirada estética, axiológica e incluso política que dichos versos inscriben en la textura del poemario será retextualizada, de hecho, en el cotexto restante a manera de eje semántico fundante de todo el discurso.

oración está construida en el pretérito perfecto de Indicativo, modo verbal que como se sabe “presenta la acción como un hecho real, objetivo; expresa la afirmación o negación del atributo respecto del sujeto de una manera absoluta (...) Se usa en acciones positivas y ciertas”⁵⁸. Se entiende, pues, que el modo verbal usado no es, en lo absoluto, casual y funciona como un marcador explícito de la modalización del hablante sobre el tópico “patria”.

La serie adjetiva “entera / sin necesidad de maquillaje /” no hace otra cosa que reafirmar la construcción de un inequívoco perfil semiótico que connota la patria con los semas de la autenticidad y de la valentía. Perfil que se reitera aún más, cuando se nos dice que esta patria/mujer ha hecho frente a los retos de la Historia (mira firme “la claridad”) y ha resistido “la embestida que no pudo derrumbar su casa”: construcción metafórica que expresa cómo Panamá ha sabido construir y defender su identidad, su raíz, frente a agresiones de distinto signo.

A su vez, el remate del verso cifrado en pasado de Indicativo sitúa al hablante en un tiempo desde el cual la historia panameña se narra como una victoria ya alcanzada, como una cimentación definitiva de la identidad nacional; hecho consumado, si seguimos la lógica poética a la que apunta el tiempo y el modo verbal usado. Utilizar el pretérito absoluto “no *pudo* derrumbar su casa”, y no decir, por ejemplo, “la embestida que no *ha podido* derrumbar su casa”, supone una esperanza rotunda en el proyecto de construcción nacional.

Los versos suponen, como todo el poemario, un lector dispuesto al pacto lírico; un lector receptivo, cómplice, que haga suya esa enunciación altamente afirmativa y

58 PÉREZ RIOJA, José Antonio. **Gramática de la Lengua**. Madrid: Tecnos. 1987. p. 329.

subjetivada. Por ende, un lector que al decodificar no sólo este canto sino todo el poemario, pueda referirse a los mismos saberes y competencias inscritos en la producción textual y que, justo por ello, *pueda creerle al hablante poético* cuando expresa tal concepción sobre la realidad histórica del Istmo.

2.3.2 Canto 2

Carlos Manuel Gasteazoro —uno de los más importantes historiadores panameños— distinguía en la nación istmeña dos “países”: el Panamá de tránsito y el Panamá profundo⁵⁹. Es a ese Panamá, “puente, puerto y puerta” al que remiten estos versos de Nieto:

Lexia 1a: *Punto de llegada y partida
abrevadero y piedra*

El hablante se dirige a la patria con una serie de metáforas puras —donde el término real no aparece explícito—. La lexia, más allá de la enumeración elíptica que da forma a esta unidad de sentido, interesa sobre todo porque inaugura otro nivel de comunicación en el poema, en el que la patria se convierte en interlocutora del hablante poético. Es a esa patria/mujer a quien le habla el poeta nombrándola con las metáforas que aluden a la “función tránsito del Istmo”. Panamá aparece como “Punto de llegada y partida” para los mil y un viajeros de todas las

59 Obviamente, el concepto en torno a la patria que aquí se inscribe es, sin duda, la evaluación *del autor* como sujeto particular y contingente (mundo subjetivo) pero, a su vez, esta conciencia sobre lo real participa y se nutre de una *visión de mundo*, que como tal es fruto de su inserción en la vida social (mundo intersubjetivo). De hecho, la consideración de la patria, tal como la presenta la ideología autoral y/o textual en PMM no es original de Nieto; sin embargo la textualización de este *ideologema*, en tanto que modalizada en el poemario, sí lo es.

latitudes, pasajeros que arriban para irse; Panamá como “piedra” para sostenerse en el descanso, como “abrevadero” que calma la sed del trashumante.

Lexia 2a: *Pena sumergida en la humedad
y el destrozo
campanario de frágiles ciudades
y siempre el mar
bajo los signos de tu frente.*

La larga enumeración elíptica —iniciada en el verso 13— permite la representación de la patria como realidad imposible de nombrar unívocamente. Es evidente cómo el autor implícito apela y construye así un lector que sabe de cómo la nación fue, en las distintas épocas de su historia, víctima de su ser puente, de su sino geo/político/natural: “*Pena sumergida en la humedad / y el destrozo*”.

Aparecen, pues, conjugados los tópicos de lo natural y de lo histórico, si por “humedad” entendemos una referencia al clima propio del país y si “pena” y “destrozo”, aluden a momentos o experiencias dramáticas de la vida del Istmo.

El mismo procedimiento asociativo (historia + naturaleza) se reconoce en los tres versos restantes. La construcción sustantiva “campanario de frágiles ciudades” se articula con “el mar”, omnipresente. En mi interpretación, la metáfora del campanario remite a un preciso referente histórico⁶⁰. De hecho, los edificios que en Panamá exhiben desde la Colonia una “Torre o armadura donde se colocan las campanas”⁶¹ son las iglesias, católicas para más señas. Pero

60 Me refiero al campanario de la Catedral de Panamá la Vieja. Actualmente en ruinas desde el ataque de *sir* Henry Morgan, pirata inglés del siglo XVII.

61 “Campanario”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995, Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

además, el adjetivo “frágiles” habla de ciudades asediadas por la caducidad, marcadas por lo percedero⁶².

Si sumamos estos indicios textuales y recuperamos la carga semántica negativa de los lexemas “pena” y “destrozo” (versos 15-16), no es difícil reconocer en la metáfora del “campanario de frágiles ciudades” otra imagen, aquella de la Catedral de Panamá La Vieja y su campanario en ruinas; monumento e ícono de la patria enraizado en el imaginario popular panameño. Dado el perfil diatópico y diastrático de Nieto, no es exagerado postular que haya sido éste el referente —histórico/arquitectónico— que subyace en la producción de estos versos⁶³.

En mi construcción de sentido, Panamá La Vieja sería la frágil “ciudad destruida por crueles piratas que un día soñaron con tus tesoros”, tal como dice la canción popular que cualquier panameño conoce de memoria. Esa sería la “pena sumergida en la humedad y el destrozo”, causada por la destrucción de la piratería llegada a través del “mar”, ese mar omnipresente, bajo los signos de nuestra frente.

2.3.3 Canto 3

Lexia 1a. *Para tu cintura* 20
todos los mapas fueron pequeños.

*Ni el trazo más firme
pudo dibujar los pliegues de tu angostura*

62 Cfr. “frágil”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995, Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

63 En el poemario “El Cetro de Hierro” (inédito), Orestes Nieto se sirve de la imagen de la destrucción de Panamá La Vieja a manos de Henry Morgan para la configuración de un irónico y logrado acto en el que se parodia y denuncia la invasión estadounidense de 1989, al relacionarla ficcionalmente con lo obrado por las tropas de Morgan en el siglo XVI.

Ahora el tono se hace más íntimo. Entre la patria y el hablante, el diálogo asume las notas del coloquio personal. Pero no es cuestión sólo de una cierta “atmósfera” textual, sino del nombrar mismo del poeta. Sí, porque ahora la patria es abiertamente vista y descrita como mujer; por ello se encuentran explícitas referencias eróticas —corporales (“tu cintura”, “los pliegues de tu angostura”). El hablante mira y nombra; este mirar y nombrar, si bien es una forma de conquista erótica, le permite a su vez continuar la construcción poético-histórica de “su” patria. Una patria que se mira, se desea, se ama tal cual se ama a la mujer, a la amada.

Ahora bien, la *hipérbole*, que configura como herramienta y molde retórico este canto tercero, contribuye a precisar aún más la modalización de la patria: llevar hasta el límite, exagerar lo dicho es una manera de jerarquizar aquello de lo que se habla, o de poner de relieve a ese alguien con quien se habla. En este caso, la hipérbole en “negativo” (“ni el trazo..., ni las veces..., ni el instante...”) y la rotunda afirmación inicial (todos los mapas) hablan, a todas luces, del lugar *privilegiado* que ocupa la patria en el estatuto afectivo —e ideológico— del hablante.

En la mitad de este tercer canto sobresale un enunciado que inagura la **lexia 2ª**: “ni las veces en que los caracoles / escondieron en el fondo de las mareas / tus primeros secretos”. La relación con el *tú* poético (patria-mujer) alcanza un cenit en su intimidad, en su cercanía: si el hablante puede hablar de esos “primeros secretos”, quiere decir que él sí conoce de su existencia. Comparte esta realidad íntima con su amada-patria. El hablante aparece como uno que comprende así la raíz, lo seminal del ser nacional. Sabe de los secretos y sabe de cómo el mar es cómplice y custodio de ellos: en efecto, nos informa que los caracoles los han escondido —atesorado— en el fondo de las mareas.

Este complemento circunstancial —“en el fondo de las mareas”— remite de inmediato al título, dotando al poemario de una sólida coherencia ficcional. Uno entiende por qué el poeta ha acudido a “los mares” para narrarnos la memoria histórica del Istmo. Sencillamente son estas vastedades acuáticas las que tienen, más que otros —lejanos e invernales—, la legitimidad para contar la historia patria, ya que son ellas quienes conocen sus “primeros secretos”. La construcción de sentido puede ir más allá, si se considera —recordemos la dinámica de la amistad en el “mundo de la vida”— a quiénes se les cuentan las primeras confidencias: ¿acaso a los extraños? ¿A aquellos que no han sabido dar con la cifra milenaria de la edad de nuestros “árboles”⁶⁴? No, se hace el don de lo íntimo al amigo, al hermano, al cercano...

El canto requiere, además, de un mantenimiento de la fe poética, del pacto lírico ya mencionado. Es decir, no sólo se nos pide la suspensión de las condiciones de veracidad propia de la comunicación literaria, sino la suspensión de ciertos saberes cartográficos y biológicos. El poema 3 es una propuesta ensoñadora; hemos de creer(le) al poeta cuando habla de esa mujer-patria, para quien “todos los mapas fueron pequeños”. Este pacto de lectura sirve además a otra cosa: deslegitima los esfuerzos técnico-científicos (¿foráneos?) que han tratado de “explicar” el país. De hecho, cabe preguntarse por quién fueron traza-

64 Una interpretación simbólica del lexema “árbol” remitiría, prácticamente sin importar cuál sea el “código” semiótico cultural al que se acuda, a entender el sintagma “la edad de tus árboles” como signo de la Vida, de un conocimiento íntimo y precioso.

De igual modo, una lectura que rastree la genealogía del nombre “Panamá” recordará que el nombre de nuestro país significa —entre los varios sentidos recogidos por la historiografía— abundancia de una especie de árboles, precisamente llamados por los primeros pobladores “Panamá”. No saber, entonces, “la edad de (...) [nuestros] árboles” es otra forma de desconocer nuestro nombre, nuestra esencia o nuestro ser.

dos esos “mapas”, de quiénes fueron estos “trazos” inexac-
tos, quiénes son los que han sido incapaces de calcular
“la edad de tus árboles”, de asomarse a los “primeros secre-
tos” o de registrar “el instante amargo / de la primera
bandera izada / por extraños habitantes”.

En el remate del canto vuelve a presentarse ese doble
movimiento que asocia naturaleza e historia, pues luego
de la enumeración de una serie de imágenes naturales
(versos 24-25), se da el salto a lo estrictamente histórico:
se menciona una referencia temporal (ambigua) —“el ins-
tante amargo”—. Pero, ¿por qué “amargo”? Se sabe que
el adjetivo denota “una explícita posición subjetiva (...)”
asumida por el sujeto emisor y expresada en el mensa-
je”⁶⁵ (Reis, 299); la elección del adjetivo “amargo” supo-
ne, entonces, una connotación particular, una valora-
ción negativa de ese acontecimiento: la izada de la “pri-
mera bandera por extraños habitantes”. La evaluación
del mismo es severa, sobre todo si se recuerda que califi-
car de *amargo* dicho “instante” connota, no sólo un he-
cho “que causa aflicción o disgusto”, sino “una sensa-
ción desagradable y duradera” (DRAE).

Ciertamente, no sabemos quiénes son los nefastos “ha-
bitantes”. La imagen —gracias a su referencialidad abier-
ta⁶⁶— puede conectarse con varios períodos de la vida ist-

65 El adjetivo es un marcador de lo que semióticamente se llama “registro valorativo” y que comunica la evaluación del autor implícito sobre el tópic del discurso. Es a través de este “registro” como a los personajes, situaciones, actos o conceptos referidos por el texto “se les atribuyen cualidades o defectos, valor o demérito” (idem).

66 “Los textos de ficción no son idénticos a las situaciones reales. No tienen una contrapartida exacta en la realidad. Se les podrá considerar como no situados, a pesar del sustrato histórico que les acompaña. Pero es precisamente esta apertura la que los hace capaces de conformar diferentes situaciones que son completadas por el lector en sus lecturas individuales. La apertura de los textos de ficción sólo se elimina con el acto de lectura”. (Cfr. Wolfgang Iser citado por FOKKEMA, D. W. y IBSCH, Elrud. **Teorías de la Literatura del siglo XX**. Madrid: Cátedra, 1992, p. 177).

meña: la conquista española o la colonia temprana, e incluso, la presencia norteamericana; el texto sólo nos dice que son “extraños”, esto es, impropios, ajenos, no correspondientes a este territorio bordado a los océanos.

2.3.4 Canto 4

Panamá como “puente del mundo”. Así podría enunciarse la macroestructura de este cuarto canto. Panamá como inevitable lugar de tránsito, sitio, puente, entrecruce... Gentes trashumantes llegadas al Istmo. “Tú los viste llegar y partir”, dice el poeta. Y aunque la amada no responde, el silencio de la patria no es negación de la voz poética, sino el fondo mudo de una que acoge, escucha y asiente.

Pero la llegada de este tropel humano no dejó las cosas como estaban: el diálogo entre el hablante y la patria permite entrever que el arribo colectivo de “extraños habitantes” modificó lo existente. Y si el poema no supusiera una lectura siempre *tabular*, podría pensarse que la irrupción no tuvo ni mayores ni negativas consecuencias. Pero el texto recoge versos que no por íntimos y hermosos dejan de reconstruir críticamente las migraciones extracontinentales sobre el Istmo:

*Tú mejor que nadie conoces la profundidad
de las huellas
su impresión de bajorrelieve incandescente*

Obsérvese el cierre subjetivo e ideológico dado por el adjetivo *incandescente*. Si el uso del lexema “bajorrelieve” despertó en el ánimo lector algún eco estético, positivo, por simple asociación con los bajorrelieves clásicos del arte griego antiguo, el adjetivo en cuestión bloquea ese efecto de sentido. De esta manera la connotación, la focalización que asumen dichas “huellas”, las presenta como una que-

mada lacerante, una especie de herida infringida al suelo patrio, a la piel de la amada.

Pero las “huellas”, además de quemantes, son profundas. La construcción de sentido activada por el complemento directo —“la profundidad de las huellas”— y reforzada por el sustantivo “bajorrelieve” permite deducir que la presencia de “aquella inigualable multitud / atropellada y desigual” alteró algo más que la “piel” (topografía ístmica) de la patria. Se dice, en efecto, que la patria *supo* del hecho. No se dice “conociste”, sino que el autor implícito ha puesto en boca del hablante la forma verbal “supiste”. El verbo denota pues un conocimiento efectivo, no superficial, del cual, como interlocutor privilegiado, participa también el hablante ⁶⁷.

La experiencia no ha sido la de una migración amable sino la de una irrupción. La extraña muchedumbre “circunvaló los caminos de tu piel”, le dice el hablante a la patria. Si mantenemos el pacto lírico que nos invita a pensar la patria como mujer, estamos entonces delante de una experiencia terrible: lo narrado en el canto 4 no puede ser otra cosa que una suerte de agresión (¿violación?) ejecutada por una multitud que no escapa, por ello, de la mirada crítica del hablante.

Esta muchedumbre viene calificada por una reveladora tríada de adjetivos (“inigualable, atropellada y desigual”). Es una “multitud” “inigualable”, ¿acaso por el número de los que llegaban al Istmo? ¿O tal vez porque se

67 Hasta ahora el poemario proporciona varias pruebas textuales que permiten —dado el *tono* íntimo que está asumiendo la enunciación poética— inferir que *el hablante sea, a su vez, la máscara discursiva de “los mares”, de ese mar omnipresente testigo y compañero del devenir existencial de la mujer-patria*. Del mismo modo, podría leerse la presencia de “los mares” en el poema como la textualización de un *yo* autoral que mediante la creación de diversas instancias intradiscursivas manifiesta *su* visión de mundo en torno a la historia de la nación panameña.

espera —vanamente— que jamás en la historia se presente otra igual? Aquello que llegó no fue —según la *connotación* inscrita en el texto y su consecuente *interpretación*— un pueblo, es decir, un grupo humano organizado, con civilizados usos y costumbres, sino una realidad “atropellada y desigual”, una marea trashumante cuyos móviles primordiales eran el goce y usufructo de la otredad... sin contar con ella.

Es necesario no caer en la identificación, quizá lógica pero inadecuada, de dicha “muchedumbre” con los primeros españoles llegados al Istmo durante el período del “descubrimiento” y conquista. El canto parece referirse, más bien, (obsérvese el predicado “subió y bajo los velámenes” y las construcciones verbales: “llegar y partir”, “se emborrachó (...) y traficó”) a la enorme cantidad de personas (mercaderes, marinos, gleba, etc.) que llegaban periódicamente a Panamá con ocasión de las Ferias de Portobelo ⁶⁸.

El efecto de sentido arriba expuesto se refuerza por la carga semántica de los lexemas fundamentales del verso 39: “erosionó el *amor* con el *óxido* de los *renegados*”. Si ya aquel “erosionó” habla negativamente de un desgaste, la perlocución se hace más intensa al saber que es “el amor” aquello erosionado. Pero, ¿el amor? ¿Acaso se refiere el hablante a la inocencia de las mujeres socavada por

68 Las Ferias fueron fruto del rol comercial desempeñado por el Istmo durante la Colonia; en efecto, el Istmo “se convirtió en la ruta de casi todo el tráfico comercial que entraba y salía de Perú y de las colonias cercanas; los productos (principalmente oro y plata) se embarcaban hacia la ciudad de Panamá, de donde se llevaban por tierra a Portobelo y desde allí se transferían a los galeones con rumbo a España. Durante los siglos XVI y XVII fueron varios los marinos y piratas ingleses (como sir Francis Drake y sir Henry Morgan) que trataron continuamente de interceptar la ruta del istmo, de capturar las ciudades que eran terminales comerciales o de apoderarse de los envíos”. (“Panamá”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97** © 1993-1996 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos).

las apetencias de aquella multitud, o al comercio carnal que sin duda cobraba auge durante el “tiempo vivo” de la Feria, o a la irrupción de un género alienado de relación hombre-mujer que no se conocía en el Istmo sino con la llegada de España? Sea cual sea la solución de sentido, todo apunta a una severa descalificación de una presencia supuestamente civilizadora.

De igual modo la construcción sustantiva “el óxido de los renegados” remite de inmediato a aquella historiografía (Boyd-Bowman y otros) que nos revela el poco recomendable perfil diastrático de los peninsulares llegados a América⁶⁹. “Óxido” en el habla coloquial y familiar connota vejez, desgaste. Desgaste existencial de una generación perdida, los secundones, los escapados a las Indias en busca de un futuro, en fin, “los renegados” del sistema feudal español, venidos a “las Indias”. Son éstos los que —oxidados— han erosionado el amor.

Se comprende ahora por qué *esta* multitud dejó esas “huellas” “de bajorrelieve *incandescente*”. Marca indeleble que explica los versos finales, donde el hablante confiesa cómo era el llamado “tiempo vivo de la Feria”, cómo fueron de “inamovibles” aquellos “días [terribles] en que vi en tus ojos la tristeza”.

2.3.5 Canto 5

Aunque el canto tematiza un solo tópico: *la percepción, la definición de la patria como mujer agredida*, es evidente que el mismo se estructura sobre tres lexias claramente perceptibles a lo largo de la figura retórica que

69 En *El léxico hispanoamericano del siglo XVI* se encuentra “una rica muestra, cuidadosamente arreglada, del lenguaje nada pulido, sino rudo y hasta grosero, que usaban los conquistadores y pobladores de las primitivas colonias americanas”. Cf. Discusión y notas del Seminario de Lingüística Hispanoamericana a cargo del Doctor Cándido Aráuz. “Perfil diastrático de los primeros pobladores peninsulares”. (ICC, 1995).

“pone en forma” (Bourdieu) esta única secuencia poética. Véase:

Lexia 1a: *Tirada de bruces
con tu blusa azul abierta.* 45

Lexia 2ª: *Niña prematura de graves pasiones
sonrisa de hierba a mitad del atardecer
y monumental silencio del llanto a escondidas
en tus años de sirvienta dócil.*

Lexia 3ª: *Empapada por la desesperación 50
tensa como cuerda atonal
charca revuelta por la premura
de las descomunales riquezas (...)*

Sobresale en el texto la larga “enumeración elíptica” (Spitzer) localizada en los versos 44-52. Esta figura retórica es utilizada, generalmente, para describir o nombrar un objeto desde diversos puntos de vista. Cantar tal o cual realidad por medio de la enumeración elíptica es una manera de decir lo inconmensurable de dicha realidad. Por ende, describir la patria con tal artificio literario es un mecanismo autoral para expresar también la intensidad afectiva entre el hablante y la patria.

Así el hablante, mediante una estupenda serie metafórica⁷⁰, define la patria, la pinta, la describe con trazos que oscilan entre:

- El erotismo adulto (*Tirada de bruces / con tu blusa azul abierta*).

70 Es tan extenso el uso de la metáfora en este canto que, dado su uso cabal y sostenido, bien podría decirse que el mismo constituye una ejemplar alegoría.

- La ternura (*Niña prematura de graves pasiones*).
- Y la compasión, suscitada en el ánimo lector a través de diversas construcciones adjetivas con las que el autor nombra y califica la patria (vers. 46-52), en tanto víctima de distintas agresiones.

La primera imagen de la patria vestida de “azul” no puede dejar de recordar —por simple asociación cromática— la bandera nacional, o de evocar la belleza ístmica, si la mención de dicho color nos remitiese a ese *azul* hermosísimo que, según Víctor Hugo, es el color del arte y, por ende, de todo lo bello. Otra construcción sémica posible es leer la imagen en cuestión como textualización de los dos mares —vastedades azules— que circundan el cuerpo de la patria.

Sea cual sea la opción de sentido, llama la atención el adjetivo que connota y cierra el verso: dice en efecto, con “tu blusa azul *abierta*”. Tal construcción gramatical me lleva a pensar en una imagen o contemplación erótica, en la amada casi en pose, distendida, libre.

La imagen resulta, sin embargo, susceptible de otra(s) lectura(s). Visualizar a la patria tendida con su “blusa azul abierta”, puede ser una imagen violenta, en tanto contemplación *a posteriori* de una agresión de la que la patria ha sido víctima. Ahora bien, tomando en cuenta el tono del cotexto que rodea estos dos versos (44-45), la construcción de sentido parece apuntar más bien a una focalización que va más allá de una modalización afectiva. Y que, una vez más, reitera la isotopía dominante de la agresión al suelo patrio, bajo el simbolismo esencial de Panamá como patria-mujer.

Ya el texto nos ha dicho cómo “aquella inigualable multitud / atropellada y desigual (...) *circunvaló los caminos de (...) [la] piel [de la patria]*”; luego, en el poema 5, se

nombra a la patria con el vocativo “Niña prematura de graves pasiones”. Partiendo del hecho de que el tópico y el sujeto textual no han cambiado, debo identificar las dos imágenes de patria mencionadas: la patria agredida y la niña prematura no son más que dos nombramientos y focalizaciones diversas del mismo sujeto textual.

A partir de aquí cabe preguntarse, por un lado, el porqué del epíteto y por otro, cuáles son esas “graves pasiones”. Si mantengo la praxis crítica aquí esbozada, trataré de encontrar el sentido a partir de la textura misma (de la forma al contenido, diría la Estilística⁷¹) para luego *interpretar* el verso relacionándolo con cierto saber de índole histórica (*Enciclopedia*).

Se observa cómo el hablante llama “niña” a la patria. El lexema en cuestión, leído según la semántica intratextual, presenta una focalización de Panamá como nación frágil e impúber. El sentido se enriquece con el cotexto inmediatamente posterior: La patria no sólo es “niña”, sino también “prematura”. El adjetivo expresa, sin duda, la realidad de una anticipación, de un parto extemporáneo. Así, la patria es —autoralmente— una “niña prematura”, nacida, por ende, antes de tiempo.

La estructura preposicional “de graves pasiones” permite a su vez *interpretar* el epíteto, insertándolo en un contexto sémico más amplio: Esta infante nación —venida a la vida apresuradamente— es víctima de “graves pasiones”. Ahora bien, para que el término de la preposición genere sentido, hay que conectar la entera imagen poética con la serie de la Historia. Recurrir a dicha serie supone activar

71 La Lingüística Textual desarrolla —salvando las distancias y la consabida diferencia entre manifestación textual, microcomponente y macrocomponente— un principio hermenéutico análogo cuando señala la indisoluble relación entre las macro y micro estructuras textuales en todo proceso de análisis del discurso. (Cfr. PARDO ABRIL, Neyla. “Coherencia y cohesión”. En: *LITTERAE*. Bogotá: ICC, No. 1, 1990, p. 6).

un archivo cognitivo de la *Enciclopedia* particularmente presente en el proceso de construcción textual. Recuérde-se que el *habitus* de Manuel Orestes Nieto está marcado por elementos tales como su carrera universitaria de Filosofía e Historia y una militancia política progresista. En el autor, lo histórico es menos un tema que una postura existencial irrenunciable. Sólo mediante este cotejo texto/Historia es posible asignar al verso “Niña prematura de graves pasiones”, un referente ⁷².

La metáfora pura bien puede asociarse al nacimiento de la República de Panamá. Explico: llegada la hora de la Separación de Panamá de Colombia (3 de noviembre de 1903), el caudillo liberal y futuro presidente del Istmo, Belisario Porras, se abstuvo de participar en la gestiones independentistas, e incluso se opuso a ellas, considerando la Separación como un situación políticamente “prematura” para la cual no estábamos preparados. Es lo que señala uno de los filósofos e historiadores esenciales del país, Ricaurte Soler:

Porras, en efecto, desde finales del siglo XIX, perteneció al sector del liberalismo que pugnaba por la autonomía panameña. No apoyó la independencia de 1903 por entender que ella podría dar origen a la absorción del Ist-

72 Sin embargo la textura del poema, salvo casos específicos, no remite unívocamente a determinado período o hito histórico de la nación panameña. La imagen poética que sugiere o evoca el *continuum* de la Historia no conecta —exclusivamente— con el referente aquí presentado. Igual podría pensarse, a partir de la construcción “Niña prematura”, por ejemplo, en la independencia de Panamá de España en 1821, como el término histórico de la imagen poética.

En una entrevista a Manuel Orestes Nieto, el autor recordaba que la referencia —el genotexto histórico— que tuvo presente durante la escritura de este canto quinto fue la explotación del Istmo por parte de España durante el enorme tráfico aurífero venido del Perú (Cfr. nota # 80). Lo asombroso es que más allá del referente asignado, se mantiene una misma isotopía global de sentido.

mo por parte de Estados Unidos y a la pérdida de su personalidad histórica y cultural (...). Sin embargo, aceptó los hechos cumplidos poco después de la independencia y continuó siendo una de las máximas figuras del liberalismo panameño ⁷³.

Así, el enunciado “Niña prematura de graves pasiones” se constituye en la imagen —y éste sería el efecto de sentido— de una nación frágil y pequeña, enfrentada al reto inmenso de la vida independiente (“graves pasiones”) con todos los condicionamientos que supuso dicha coyuntura histórica: “Un Istmo entre el Ying y el Yang”, según la sugerente expresión de Raúl Leis. Nación que se forja al calor de dos fuegos antitéticos: el ansia de autonomía y de identidad y su apertura transitista a los otros. De hecho,

Se puede decir que casi desde el momento en el que el canal nace viene con él la lucha por la soberanía nacional. Generaciones de panameños y panameñas ofrecen sus vidas, sus talentos y sus voluntades para afirmar el derecho a existir libre y soberano de la pequeña nación. [Paralelamente] El país es invadido o intervenido militarmente por los Estados Unidos una veintena de veces ⁷⁴.

Si las “graves pasiones” pueden leerse como marca textual de las presiones e intervenciones con las que los Estados Unidos condicionaron la “prematura” independencia de nuestra “niña” nación, la bella y hermética ima-

73 SOLER, Ricaurte. “Etapas del pensamiento y acción antimperialista en Panamá”. En: **TAREAS** N° 21, Panamá (septiembre-diciembre 1995), p. 10-11, 23.

74 Esta lectura historiográfica la podemos encontrar en otras voces del campo literario nacional. Valga el citado fragmento del ensayo “Un istmo entre el ying y el yang”. En: LEIS, Raúl. **Panamá: luces y sombras hacia el siglo XXI**. Panamá: Edit. Mariano Arosemena/INAC, 1996. p. 24-25.

gen: “*sonrisa de hierba a mitad del atardecer*” desarrolla la 2ª lexía, desvelando otro lado de la poliédrica enunciación de la patria. Delante de un verso que delata una urdimbre opaca, resistente a una lectura denotativa, se impone una acentuada *hermeneusis* asociativa, connotativa, que lea más lo sugerido que lo lingüísticamente denotado o representado⁷⁵.

¿Cómo puede sonreír la hierba “a mitad del atardecer”, en un país tropical, donde el sol es particularmente inclemente? Desde que amanece, ¿cuántas horas ha estado la hierba expuesta al sol? Si en nuestras tierras el sol se oculta a las seis, siete de la tarde, en condiciones climáticas normales, ¿puede decirse que la mitad del atardecer será más o menos a las tres pasado meridiano? ¿Cómo puede sonreír la hierba a esa hora? Todas estas interrogaciones amparadas en la suspensión del criterio de veracidad propia de un acto de habla literario, permiten deducir que la metáfora en cuestión es una forma de sugerir la ilusión truncada, la alegría rota, la sonrisa tornada en mueca dolorosa, en fin, el estado de postración colectiva del pueblo panameño al ver que su sueño de independencia era cooptado y frustrado en su génesis misma. Justamente por la potencia extranjera que prometió ser garante internacional de dicha independencia.

75 Es lo que afirma Lázaro Carreter: “Hay épocas en que las estéticas han tendido al hermetismo expresivo (...) Cuando la imaginación actúa irracionalmente, mediante connotaciones de fondo más o menos subconscientes, las figuras se hacen enigmáticas y su desciframiento tiende a ser imposible. En casos así, “entender” consiste sustancialmente, y *cuando se han agotado las posibilidades interpretativas*, en consentir con el poeta, en deponer la razón para que nuestra conciencia, inactiva, sea invadida por el desorden imaginativo del escritor, y se produzca en nosotros la ficción de estar recibiendo sus mismos impulsos irracionales”. (Lázaro Carreter, 70). La cita, aunque pensada para textos donde lo surreal es dominante, es válida por su apelación a la sensibilidad del crítico —sentir con el poema— como una legítima operación interpretativa.

Esta lectura entronca con el final de la lexia, donde la enumeración se cierra en una imagen doble: “y *monumental silencio del llanto a escondidas / en tus años de sirvienta dócil*”. La patria como “monumental silencio del llanto” y como “sirvienta dócil” que durante años ha llorado “a escondidas”. Los adjetivos —tal como se ha observado anteriormente— actúan también aquí como marcas cuasi transparentes del registro valorativo con que el hablante focaliza la historia istmeña.

La patria es, pues, no cualquier silencio sino que éste es “monumental”, es decir, se habla aquí de una desmesurada, larga, vastísima autorrepresión; de un escondido desahogo de las humillaciones. La imagen evoca perfectamente los primeros años de vida republicana, durante los cuales la injerencia norteamericana en la vida interna de la República se ejercía sin mayores oposiciones locales. Eran los “años de [la patria como] sirvienta dócil”.

La temporalidad de la imagen sugiere un momento, un período histórico particular individuado en el mundo subjetivo del poeta. Sin duda, el hablante puede decir cuáles fueron esos “años de sirvienta dócil”. Sin embargo, calla; evita lo gratuito. Prefiere la evocación a la nominación directa; por ello sugiere. Llama la atención la factura de dicho complemento circunstancial: el lexema “años” denota un lapso prolongado —no determinado—, “vacío” textual que el lector completa en el nivel de la *interpretación*. Una clave viene dada por el artículo “tus”, que aclara que se habla de un tiempo ligado profundamente al devenir nacional. No es un tiempo ajeno; son “tus años”, le dice el hablante a su amada-patria.

Luego se observa una construcción exocéntrica que modifica, connota dicho intervalo temporal: “de sirvienta dócil”, dice el verso. Años de dominación que no de esclavitud; servidumbre, pues, libertad condicionada, diri-

gida. Falsa libertad, entonces. La carga semántica de los vocablos parece confirmar la interpretación que asigna los primeros años de vida republicana como referente. Panamá es libre, nación independiente; sin embargo, su ser nacional está afectado por los Estados Unidos; por un tratado nefasto que ata su destino al del Imperio ⁷⁶.

Por lo demás, si se piensa en la actitud resignada de muchos de los notables del Istmo ante el temprano avasallamiento norteamericano, uno puede conectar —legítimamente— este referente con la imagen de Panamá como “sirvienta” ... “dócil”. ¿Acaso no es libre una sirvienta, aunque condicionada su libertad por su condición de tal? ¿No connota el lexema en cuestión semas como subordinación, poca autonomía, etc.? ¿El calificar de “dócil” la servidumbre del Istmo hacia los Estados Unidos no supone una valoración crítica de la patria misma, en tanto que incapaz de construir su propio y autónomo destino ⁷⁷?

La tercera lexia expresa, en cambio, las consecuencias de la agresión y de la explotación extranjera. El hecho de que la patria posea —intra (y extra) textualmente— el sema de [+humano] y [-masculino], es decir, que sea textualizada como patria-*mujer*, realidad feminizada, resulta aquí tremendamente útil. Mecanismo expresivo de múltiples miradas y de otras tantas modalizaciones con las que el hablante revela su mundo subjetivo y se inserta en lo social, en lo ideológico, de lo que participa el poema.

76 Hablo aquí del Tratado Hay-Bunneau Varilla (1903) mediante el cual Panamá cedía a los Estados Unidos una franja de 10 km a cada costado del (futuro) Canal. Allí surgió el enclave neocolonial conocido como la *Zona del Canal*.

77 Era tal la injerencia norteamericana en los asuntos internos de la República que en la primera constitución (1904) Panamá concedía a los Estados Unidos la facultad de intervenir militarmente —y sin consentimiento expreso de nuestro gobierno— en el Istmo cuando las circunstancias sociopolíticas lo ameritasen.

La patria, esa “niña prematura”, violada y agredida, parece ser descrita en su encuentro con el hablante: el poeta la contempla justo después de la violencia. Por eso la descubre, la ve “empapada por la desesperación” y “tensa como cuerda atonal”.

Aquí la feminización de la patria asume una polifuncionalidad relevante. Se arma toda una red de sentidos que sólo son posibles gracias a un pacto significativo fundamental: aquél obrado entre autor/lector implícitos (y reales) cuando se enuncia, se propone la identificación, la personificación de la Patria en un interlocutor, en un “tú” femenino. Este pacto realizado (cfr. Canto 1) permite re-narrativizar la historia istmeña en su trama de luces y sombras, como la saga épico-amorosa de una mujer-patria que hace las veces o cumple el rol textual de la amada del poeta/hablante.

En el caso específico de esta lexía tercera del canto 5, la feminización de la patria es una isotopía-macro, textualizada en la violación como metáfora de la explotación y de la intervención extranjera en nuestro territorio nacional. Porque la patria es mujer, mujer violentada, el hablante puede describirla “empapada” y “tensa”.

En el primer caso (verso 50) es otra vez una construcción exocéntrica que, mediante un acertado uso de la preposición, dice “por la desesperación”. El uso estándar de dicha expresión diría “empapada por el sudor”. En cambio se dice “por la desesperación”. Esta lectura que lee lo no dicho permite, gracias al paradigma desestimado, generar cierto sentido: el adjetivo “empapada” articulado, pues, con la construcción “por la desesperación”, expresa una situación límite. Es tal la desesperación sufrida que la patria está “empapada”, esto es, toda cubierta de “desesperación” (como cuando se está empapado de sudor).

Por otro lado, el hablante describe también a la patria con la expresión “tensa como cuerda atonal”. Si se obser-

va cuidadosamente el verso, nos damos cuenta de su connotación irónica. Explico: la voz “atonal” alude a una “composición [musical] en que no existe una tonalidad bien definida” (DRAE). La palabra remite también a otro vocablo, “atonía”, es decir, la “falta de tono y de vigor, o debilidad de los tejidos orgánicos, particularmente los contráctiles” (Idem). Este sondeo semántico permite activar la ironía de la imagen analizada. Decir, o más bien describir a Panamá con la expresión “tensa como cuerda atonal”, es nombrarla, verla exánime, débil, acabada, informe... Aquí es justamente la ausencia de tensión, de firmeza —consecuencia de la agresión sufrida—, la que impide a la Patria estar de pie.

El remate del poema explica aún más la agresión sufrida. Para ello el hablante amplía el período —enriqueciendo la estructura sintáctica de la serie metafórica— con una oración subordinada que más que un adjetivo calificador de lo precedente es una dolida constatación de la barbarie:

(...)
*que hirieron tu abdomen de mujer en flor
 y perforaron la serena transparencia
 de tus bahías
 y rasgaron tu cielo abovedado
 con la punta de lanza
 de los que contrabandearon tu inocencia.*

El canto entero puede considerarse como un ideograma, que suscita en el lector la perlocución de una impresión dolida y tierna.

Al inicio del análisis del Canto 5, omití de la cita textual los versos 54-59. Con ello —así lo sugerían los puntos suspensivos— quise indicar que el cotexto siguiente

no constituía una lexia aparte, sino que más bien era un desarrollo de la unidad de sentido en cuestión. De hecho, los versos mencionados, gramaticalmente hablando, no son más que un “gran adjetivo” que modifica o connota la aserción del verso “charca revuelta por la premura / de las descomunales riquezas”. El pronombre relativo “que” es el enganche, el conector gramatical entre un verso y los restantes. Se introduce así —sin giros herméticos— una oración subordinada compuesta (versos 54-59) que enriquece notablemente la construcción de sentido operada por los versos anteriores.

La serie metafórica se cierra con la imagen de Panamá como “charca revuelta por la premura / de las descomunales riquezas”. El acto perlocutivo inscrito en esta “visión” se constituye en una suerte de movimiento “patético” de compasión ante la patria agredida; se agrega así otro lado del poliedro de imágenes que han ido armando el perfil semiótico de la mujer-patria.

Hago la salvedad por las siguientes razones: 1) la imagen sólo se comprende como expresión textual de una agresión; 2) es dicha agresión la que transforma, la que permite nombrar a la Patria como “charca”. Sustantivo ya de por sí marcado, que viene connotado notablemente por el adjetivo siguiente: charca revuelta, entonces, patria aturdida, confusa, enturbiada tal como el agua de una “charca revuelta”.

El texto proporciona seguidamente la razón de tal turbiedad. La nación está revuelta “por la premura / de las descomunales riquezas”. ¿Cuáles? Dada la función-tránsito que el Istmo ha vivido en su devenir histórico, la construcción textual activa diversas referencias temporales. Si mantengo los primeros años de vida independiente como el referente con el que genero un sentido posible, debo entonces pensar que esa “premura” no es otra cosa

que la imperiosa necesidad geopolítica de los Estados Unidos de construir un canal por Panamá. Luego, si uno piensa en la magnitud del tráfico marítimo-comercial que circuló por el Canal de Panamá, se comprende de inmediato una relación entre este referente y “las descomunales riquezas” del poema. La evocación histórica aquí desarrollada se confirma con la oración subordinada que le sirve de contexto inmediato. Esta “premura” es el factor socio-político que ha herido, perforado y rasgado la corporeidad nacional.

Obsérvese cómo los versos se corresponden semánticamente con la imagen histórica de la construcción de la vía interoceánica, donde el territorio debió ser “herido”, perforado y rasgado para posibilitar la unión del Atlántico y el Pacífico. La asignación referencial sigue afinándose en cada verso: el texto dice “hirieron tu abdomen de mujer en flor”. ¿Cómo no pensar en la temprana vida independiente con la imagen “mujer en flor”? ¿Cómo no asociar el Canal con el texto, si éste nos dice “hirieron tu abdomen”? Si la metáfora fundante [Patria = mujer] atraviesa toda la discursividad, es lícito leer en esta referencia anatómica una geográfica: el punto más estrecho del Istmo, donde se construyó el canal, no es más que el término real y no dicho del término fictivo “tu abdomen de mujer en flor”.

Los lexemas que arman los versos siguientes estructuran una modalización —y una visión de mundo— muy marcada. De hecho, los sustantivos y los adjetivos que constituyen los nombramientos con los que el hablante “dice” o describe a la patria, apuntan a una focalización afectiva, cercanísima, positiva. En cambio, al presentar a los otros, a esas fuerzas exógenas exaltadas por la premura de descomunales riquezas, el autor ha elegido verbos y construcciones sustantivas cuyas valencias semánticas expresan violencia, agresión; de esta manera

el texto, autoralmente, se distancia de dichos actores sociopolíticos con una focalización crítica que denuncia la injusticia histórica.

Por ello, al textualizarse las dos evaluaciones de mundo en una misma unidad de sentido, el autor logra un intenso efecto bipolar, donde la patria asume y encarna todo lo positivo; y lo foráneo, en cuanto agresor, aparece como negativo:

FUERZAS EXÓGENAS

PATRIA

Hirieron

→ *Tu abdomen de mujer en flor*

Perforaron

→ *La serena transparencia de tus bahías*

Rasgaron [las puntas de lanza]

→ *Tu cielo abovedado*

Contrabandearon

→ *Tu inocencia*

Una mirada más puntual a la literalidad del texto revelará la focalización precisa, plena de connotaciones con las que el poeta —a través del hablante— reviste a su amada-patria. En cada uno de los nombramientos se percibe una altísima relación estética y afectiva. Veamos:

- “mujer en flor”. El autor elige una frase sugerente. No dice adolescente, ni niña, ni joven. La frase usada es una construcción sustantiva, su propia estructura permite la transmisión de varios sentidos. Decir “mujer en flor” supone poner de relieve la visión autoral de la patria: *Panamá*, además de patria-mujer es *joven y hermosa*, si recordamos el sentido que tiene la expresión citada en el habla coloquial.
- “la serena transparencia de tus bahías”. Una vez más la adjetivación resulta de la subjetivización del discurso. Las bahías istmeñas son calificadas como de una “serena transparencia”. *Serena* como sinónimo de lo

pacífico, del mar intocado; bahía en calma, pura, *transparente*, como muro protector no traspasado... sino hasta ser perforado por la ambición de una otredad hostil.

- “tu cielo abovedado” / “tu inocencia”. Ambas construcciones cierran el canto 5, afinando el perfil semiótico de la mujer-patria. La mención del “cielo” apunta a lo sublime, pero no cualquier cielo, sino uno “abovedado”. Bóveda celeste, decían los antiguos, de la cual “colgaban” los astros embelleciéndola. El “cielo abovedado” puede leerse como la sugerencia reiterada de un espacio incontaminado moralmente, protegido y resguardado en su sublimidad por la belleza y la pureza de este cielo. Esta lectura del espacio físico como signo de un “paisaje moral” se refuerza con el remate del poema: “las puntas de lanza de los que contrabandearon tu inocencia”⁷⁸.

Todo remite a una visión de la patria como *hortus clausus*, jardín immaculado, espacio inocente, pacífico, transparente, sublime. Utopía telúrica profunda, invadida por una guerra venida de lejos en las puntas de lanza que contrabandearon, de la patria, su inocencia.

2.3.6 Canto 6

Si hasta ahora la focalización textual de lo *otro* ha supuesto una valoración ideológica que podría rozar lo xenofóbico, el canto 6 expresa, por el contrario, una mirada que discierne entre lo foráneo como agresión y lo foráneo como

78 La referencia bélica a un instrumento de combate de vieja data (“puntas de lanza”) fue en la intención del autor real una referencia histórica que apuntaba al tiempo de la Colonia, en el que Panamá sirvió de puente natural para transportar las “descomunales riquezas” del Pacífico al Atlántico rumbo a la Península Ibérica.

don, como enriquecimiento del conglomerado nacional. El canto sexto es, así, una desenfadada constatación, una celebración de la multiétnicidad de los pobladores istmeños.

Estilísticamente la lexía se pone en forma por medio de dos figuras: la anáfora y la sinécdoque. En el primer caso, la repetición de los pronombres demostrativos (ésta, éstos, éstas) es ya una marca de cercanía entre el hablante y lo nombrado. De modo que la estructura gramatical [pronombre demostrativo + sustantivo: “esta sangre”] expresa la *cuasi* identificación entre la voz poética y la patria ⁷⁹.

Por otro lado, se sabe que la sangre es el símbolo de “la activación vital” (Lunker, 1992, 161); la sangre no es algo que está fuera de uno; decir “esta sangre” equivale a decir esta vida, esta esencia, este ser nacional, formado por muchas otras “sangres” venidas de otros pueblos. Es necesario detenerse en el vocablo “suma”. El poeta habla, por ende, de integración, amalgama, conjunto de muchos que son uno, cifra final: patria.

- *Esta sangre como la suma de muchas sangres*

Esta sinécdoque supone una *interdependencia sémica* del tipo: *la parte* (esta sangre) *por el todo* (la patria). El procedimiento retórico, que se mantendrá durante todo el poema, resulta en una suerte de eje estructurante de los sentidos textuales. De modo que el nombrar cada parte

79 Si no es porque el texto requiere una lectura tabular, uno podría entender que el hablante habla de sí mismo (“Esta sangre” como sinónimo de “mi sangre”). El poeta se ve integrado, formado y forjado por otros: “la suma de muchas sangres”. Lo interesante es que, aunque privilegiara una tal lectura, el sentido generado no contradice sino que se integra en la isotopía global que he ido “descubriendo”. El poema es, sin embargo, claro y dice más adelante: “Estos ojos tuyos...”. Como se ve, el hablante habla de la patria. Es el cuerpo de la amada el que es visto y cantado.

de la mujer-patria viene a significar un conocimiento *íntimo* entre el enunciador y su interlocutora.

La focalización sectorial de la corporeidad amada revela una mirada precisa, interesada, no vaga... Si el hablante puede decir: “Esta sangre”, “Estas manos”, “Estos ojos”, “Esta piel”, etc., es porque antes ha reparado en ellos, se ha fijado y, valorándolos, se ha detenido amorosamente en esta geografía-cuerpo de la patria ⁸⁰.

- Los versos 61-62 refuerzan este sentido de multiétnicidad:

*Estos ojos tuyos
como el color de muchos ojos.*

El poeta acude a los ojos de la amada, los describe sintéticamente, habla de un color imposible pero no por ello menos real: “el color de muchos ojos”. El simbolismo del ojo es muy rico, connotado además con el posesivo “tuyos”, pronombre que por el contexto resulta afectivo. No son los ojos de cualquiera, son los de la amada, los de la patria, son los “tuyos”, dirá el hablante. Es a través de la mirada como se percibe, fundamentalmente, lo real. Tener unos ojos “como el color de muchos ojos” es otra forma de legitimar una pluralidad de prácticas, de usos y

80 Esta mirada erótica y unificante que se detiene sobre el cuerpo amado se corresponde con el uso de la llamada “mancha tipográfica” (cfr. Reis, p. 161 y ss.). De hecho, la disposición espacial del canto 6 revela un sabio manejo autoral de la misma en tanto que la estructura, la posición de los versos permite la puntualización del “saber proposicional” que el texto transmite. Así cada “estrofa” o grupo de versos corresponde a un subtópico del canto.

Este artificio permite focalizar la atención lectora sobre los lugares discursivos relevantes, a través del espacio (físico) del texto, metáfora gráfica del cuerpo descrito y deseado. Fecunda convergencia de dos niveles de sentido: la representación y la connotación.

de valores sociales con los que el panameño(a) ve el mundo y se ve a sí mismo. Valoración de la unidad en la diversidad de múltiples colores.

*Estas manos nuestras
como las manos de los múltiples hombres
que acariciaron tu cintura
justo en el sitio donde nacen los vientos.*

Ahora la mirada del hablante se centra en “estas manos nuestras”. El adjetivo “nuestras” modifica no sólo el verso que me ocupa, sino todo el poemario: primeramente, se marca de modo explícito la pertenencia del poeta al “cuerpo” de la patria. El poeta se sabe miembro / hijo del conglomerado nacional.

Pero el sentido puede hilarse más finamente: Pregunto, si el hombre es ante todo *homo faber*, si la utilización consciente y creativa de sus “manos” es lo que le permite, en primera instancia, modificar el ambiente (generar cultura) [al punto que el uso manual creativo es una de las notas constitutivas del genotipo humano], ¿puedo leer los versos 64-66 como la declaración serena de que nuestro obrar, nuestros usos sociales, nuestro quehacer colectivo es consecuencia del mestizaje étnico-cultural? Es decir, ¿es fruto de “las manos de los múltiples hombres / que acariciaron tu cintura / justo en el sitio donde nacen los vientos”?

Asombra que ya no hay descalificación ni censura al hablar de los “hombres” (entiéndase, los pueblos que imperialmente o no, habían irrumpido en el Istmo); sólo se nos informa que son “múltiples” los amantes (queridos o no) de la patria. Interesante el hecho de que ahora es el sujeto de la enunciación quien se transforma; el hablante aparece menos como amante que como hijo de la mujer-

patria. Hijo que nombra sin rencores históricos su identidad híbrida, su genealogía a varias voces y múltiples manos. El rol semiótico del hablante deviene contemplación filial del pasado de la patria-madre, pasado que focaliza con desenfado la vida erótica [política] nacional.

En efecto, la narración histórico-simbólica no está marcada con ninguna valencia negativa. Hay, en cambio, un pudor expresivo que confirma lo dicho arriba: no se sexualiza la patria, aunque se le describa en tonos “eróticos” sugerentes y no directos. “La rosa de los vientos”, además de nombrar la intimidad del cuerpo-madre amado, permite proseguir la estetización de la Patria como proceso legitimador de la misma.

Esta piel / sobre tantas pieles.

La metáfora de la patria-cuerpo adquiere aquí una connotación particular: la piel, tu piel, “dice” el poeta, cubre nuestra(s) piel(es); la construcción “sobre tantas pieles” quiere mostrar a la patria como totalidad englobante, piel, manto dérmico que cubre otras “tantas pieles”. El efecto de sentido sugiere una imagen de Panamá como cuerpo (femenino) formado por otros cuerpos, grupos y etnias diversas que arman un único *complejo* nacional.

*Estas noches
donde la preñez se ató de pies y brazos
a seres anónimos y sin regreso.*

Se observa que el foco y, por ende, la voz del discurso cambia de tópico. El cuerpo cede su lugar, aunque el discurso inevitablemente lo presuponga. Ahora, el hablante reconstruye ficcionalmente el contexto temporal del mestizaje, del entrecruce. La imagen de los amores furtivos,

nocturnos y portuarios sirve de marco para significar la patria-mujer que se entrega por entero (“se ató de pies y brazos”) “a seres anónimos y sin regreso”.

La imagen otorga un *plus* de coherencia al poemario al reiterar la isotopía global: Panamá-mujer rodeada de mar. La asociación es evidente; la patria-mujer amada, gozada, usufructuada por diversos marinos (pueblos) que aun aprovechándose de ella, la dejan sembrada de vida (“la preñez”). Las “noches” del texto aluden así a innumerables períodos o hitos históricos difíciles que, en medio de su valoración negativa, contribuyeron a la conformación del ser nacional.

La serie de anáforas se cierra con el verso 72:

Estos hijos de todos los puntos cardinales.

La reiteración parece llegar al punto inicial. El canto adquiere una circularidad que se inició con la convocatoria de lo diverso y continuó hasta la manifestación del mismo tópic. La repetición sémica constituye ciertamente una isotopía donde *lo otro* es, sorpresivamente, *un valor* y no —como en los cantos anteriores— un peligro por conjurar. En efecto, la estructura sintáctica subraya o manifiesta textualmente este efecto de sentido básico: los hijos de la patria, “Estos hijos” provienen no de tal o cual región del mundo, sino de todo el orbe.

El término de la construcción exocéntrica no deja lugar a dudas, los panameños somos un conglomerado nacional donde lo Único viene a menos, ya que nuestros “hijos” descienden, provienen “de todos los puntos cardinales”.

Sin embargo, el verso 72 no sólo cierra la serie que focaliza la patria como corporeidad varia y policroma. Es también el remate que precede un “cambio” discursivo.

Quiero decir que hay una recuperación de la mirada y de la voz, tal como estas presencias enunciantes (del hablante) se habían manifestado en PMM hasta antes del canto sexto. Vuelve a aparecer así una enunciación más general, centrada en la amada misma, no en su geografía sino en ella toda:

*Y tú en la zurcida esperanza
de un pueblo con rostro de muchos pueblos
y tú en los mares abiertos
con tu perfil de ola cada vez más ancha
a pesar de las infamias.*

El lector entiende el porqué de la reiteración y de la focalización antes operada. Mirar el detalle para hacer emerger luego al todo [otra función de la sinécdoque] es una vía para destacar esa totalidad (y, por ende, cada una de sus partes). Sí, esta sangre, estas manos, estas noches, esta piel eres *tú*: la Patria. Llena de esperanza, pero no una esperanza fácil, ingenua, ilusoria. La Patria está en medio de una esperanza “zurcida”. El adjetivo acusa otra vez el papel de una actitud *valorativa* del sujeto enunciadador. Lo zurcido supone antes un roto, una ruptura, rasgaduras socio-afectivas en la memoria y en la piel de una patria atada de pies y manos “a seres anónimos y sin regreso”.

Zurcir es pues reparar, re-unir la hebra rota, la tela de la identidad descosida, asumiendo —sin embargo— la novedad de *otras* telas. Y porque la labor es diestra —zurcido que no inútil remiendo— hay esperanza. Pero ¿cuál? La esperanza de un pueblo, feliz con su “rostro de muchos pueblos”. Hibridación celebrada textualmente, rescatada y asumida como rasgo propio, definitorio. En efecto, es este mosaico o crisol cultural y étnico el que le per-

mite a Panamá construir la Historia “en los mares abiertos”, signos del devenir y de lo por-venir. Futuro que el poeta convoca tranquilo al ver el perfil de ola de su amada-patria cada vez más ancha “a pesar de las infamias”.

2.3.7 Canto 7

El poema séptimo es, quizás, uno de los más herméticos de **Panamá en la memoria de los mares**. Y esto no sólo por su textura lingüística, sino porque no aparece ningún indicio claro de la referencialidad histórica. Sin embargo, más allá de su opacidad se percibe un determinado saber proposicional, que apunta a un tópico del tipo: “la definición (poética) del Istmo en un momento conflictivo, decisivo para su identidad como nación”.

La discursivización de este tema se distribuye en dos grandes secciones: una (versos 78-94) que constituye una definición, o mejor, una descripción poética de la patria a través de una lograda enumeración elíptica. Como puede deducirse se asoma aquí la isotopía de la nacionalidad como identidad en conflicto, como construcción problemática asediada. El cotexto restante (versos 95-99), en cambio, proporciona el cierre ideológico del texto.

Puede entreverse en esta *dispositio* un índice de sentido. La primera sección (1) funciona como la información conocida (*thema*) que el lector debe recuperar y la subsiguiente (2), como la información nueva (*rhema*) que enriquece el discurso total del poemario. Obviamente, en cada sección hay siempre un contenido ideacional no conocido, pero es evidente que en (1) se está re-diciendo la patria y en (2) se transmite un juicio, una evaluación inédita sobre ella.

Veamos más puntualmente cómo se estructuran las unidades de sentido dentro de las secciones señaladas:

Lexia 1a (versos 78-82):

Antigua y yugular

como las veces en que no hubo más que el sopor

y una epidermis tostada y frágil

80

bajo una luz

enemiga de la propia luz.

El hablante vuelve a dirigirse a su interlocutora como a una totalidad. En esta visión enamorada y lúcida, el amor/poeta contempla a su amada; en un movimiento que es ya una estrategia textual fundante: el hablante, como instancia discursiva del autor real, continúa *definiendo* a su amada-patria. Esto es, el sujeto amante mira y habla, ve y dice, revisa la existencia amada y la canta; quizás para que, nombrándola, su identidad no se pierda, su memoria custodiada por esos mares (que son él) crezca y se robustezca.

Siguiendo este mecanismo enunciador, el hablante dice de la patria: “Antigua y yugular”. Paradójica expresión. La patria es, a la vez, una realidad existente desde hace mucho tiempo, pero como vieja águila derribada, truncada en pleno vuelo. Viejo anhelo de ser al que le han puesto fin bruscamente. *Interpreto* esta serie adjetiva como una velada alusión a los varios intentos fallidos de los panameños de constituirnos como estado independiente a lo largo del siglo XIX⁸¹. Ciertamente, el texto no indica explícitamente *este* referente, pero posibilita un gesto semiótico abierto (los llamados “vacíos” del texto) que permite ésta y otras lecturas.

Los versos 79 y ss. no desmienten esta posibilidad se-

81 Durante el siglo XIX hubo tres importantes intentos separatistas en el Istmo. En efecto, “la unión [de Panamá a Colombia] nunca fue estable, debido a su posición especial como una ruta comercial interoceánica, y el descontento con la autoridad colombiana llevó a una serie de rebeliones, la más importante de las cuales se produjo en 1840, fecha en que Panamá se proclamó independiente, pero poco después Colombia restableció su autoridad”. “Panamá”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97**, © 1993-1996, Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

mántica: en efecto, seguidamente, hay un símil compuesto que permite leer que la patria, “antigua y yugular”, no es otra cosa que una nación herida, sofocada muchas veces en su deseo de autonomía. Patria engañada, falsamente protegida, débil (“epidermis tostada y frágil”). Mujer quemada por el sol, pensando encontrar abrigo en su luz. Falsa luz, enemiga de la única auténtica y luminosa, la de la patria, su propia identidad.

Lexia 2a (versos 83-84):

*Plural y candente
vasta y visceral*

Esta lexia prosigue el juego casi antitético con el que la patria es descrita. Se suceden, así, díadas de adjetivos que enriquecen el ya connotado perfil semiótico del Panamá textual. Esta adjetivación reasume notas ya dichas sobre la imagen patriótica, cuando destaca la heterogeneidad de lo panameño al decir(nos) “plural”; pero también agrega otras. Decir que la Patria es “candente” sugiere un ánimo expectante, ardiente, inconforme. Indómita ansia de constituirse.

Pero el enunciador no se detiene en esta caracterización. Su amada es, además, “vasta y visceral”. ¿Cómo interpretar este doble enunciado? Uno puede leer aquí una réplica (intertextual) a la famosa poesía *Patria* (1909), del poeta panameño Ricardo Miró⁸². Recuérdese que para Miró, Panamá es “tan pequeña”, “tan chica”; sin embargo, lo que el hablante de PMM dice aquí es otra cosa. No

82 Ricardo Miró (1883-1940). Poeta máximo del campo literario nacional. Su poesía *Patria* es aprendida en todas las escuelas del país. Su difusión y arraigo es tal que bien puede considerarse parte integrante del imaginario colectivo nacional.

se apunta a la tierna pequeñez de nuestro territorio, sino a la vastedad moral o espiritual que convive con un arraigo auténtico —de ahí lo de “visceral”—, un entrañamiento en su propio ser.

Por lo demás, la elección de estos adjetivos indica sin duda las connotaciones con las que el hablante se apropia subjetivamente de la imagen amada. La mirada, y la voz que ‘dice’ dicha mirada, revela la valoración del hablante, y por extensión del poeta, en cuanto a la patria como tópico y como sujeto del discurso.

Lexia 3a (versos 85-88):

<i>gelatinosa</i>	85
<i>como la babosidad de los días</i>	
<i>que marcaron para siempre</i>	
<i>tus absurdos años de requemazón</i>	

Versos opacos, sin duda. La no transparencia de esta lexia impone una serie de interrogantes: una suerte de rastreo de sugerencias: ¿A qué sentido apunta el vocablo “gelatinosa”? Luego, el complejo símil que le sigue, ¿a qué se refiere?

El lexema “gelatinosa” habla de una patria de frágil consistencia, endeble, aún no definida⁸³. Esta connotación aparece vinculada a un tiempo preciso (pero no revelado). La patria es descrita “gelatinosa”, tal “como la babosidad de los días / que marcaron para siempre / tus absurdos años de requemazón”. Una de las acepciones de “babosidad” en el habla familiar es la de significar, figuradamente,

83 La disposición espacial del vocablo acusa una connotación particular. La función semiótica que el lexema “gelatinosa” cumple en la red de sentido textual es primordial, de allí su relieve tipográficamente marcado, al aparecer la palabra sola en medio del cotexto.

la cualidad de aquel(la) “que no tiene edad y condiciones para lo que hace, dice o intenta” (DRAE).

Tomando esto en cuenta, ¿no podré construir como lectura posible la imagen de la patria como proyecto apenas esbozado, ingenuo: “patria boba”, enamorada ciega en su pasión, “requemazón” germinal de independencia? ¿Acaso esos “absurdos años” no pueden aludir a los diversos (y cíclicos) momentos de gestación nacional frente las varias fuerzas exógenas que nos dominaban? ¿O mejor, no pueden ser esos años, los primeros lustros de vida republicana, tiempo baboso y absurdo, en tanto que el país aparecía menos un sólido proceso colectivo autónomo que una realidad artificial e inventada por el imperalismo norteamericano?

Lexia 4a (vers. 89-94):

*como el corazón sin diástole
de los alucinados
y el ombligo sin fondo
de los prematuros
que miraron en ti
sólo el vaivén y la tosqueda*

El fragmento es denso; en efecto, agrupa varios sentidos. Pero dado que están fuertemente armados sintácticamente, tiendo a leerlos como un solo enunciado. Ahora bien, ¿*qué* es lo que dice este fragmento? Trataré de leer los pliegues de lo dicho, de desplegar el discurso ⁸⁴.

84 Dichos “pliegues” resultan de la compleja estructura gramatical de la lexía: El símil “como el corazón sin diástole de los alucinados” (compleja construcción adverbial) forma con el cotexto siguiente, “el ombligo sin fondo de los prematuros”, una oración coordinada unida por la conjunción “y”. A su vez esta última oración se modifica (se despliega) en una oración su

Al igual que la lexia anterior, dada la textura de la misma, se impone una fuerte y arriesgada cooperación lectora: primeramente, el pacto lírico se mantiene; la veracidad referencial se suspende ya con el primer verso, “el corazón sin diástole”. ¿Un corazón sin “expansión rítmica”, acaso un corazón arrebatado por circunstancias históricas apuradas como aquellas de la alucinación de noviembre de 1903? Y después, ese “ombligo sin fondo de los prematuros” puede leerse como la metáfora de la avaricia temprana de propios y extraños que se volcaron sobre el Istmo en depredación transitista, mirando en el mismo “sólo el vaivén y la tosquedad”.

Lexia 5a (vers. 95-99):

<i>mientras que tú</i>	95
<i>blanda como el pan</i>	
<i>insistías en expandir tus pulmones libres</i>	
<i>en el esfuerzo colosal</i>	
<i>de desintoxicar el aire que te dolía.</i>	

La lexia en cuestión desarrolla la argumentación poética anterior. Su carácter de oración subordinada la hace funcionar como un modificador que connota lo dicho. El tópico de *la patria luchando por su identidad* sufre una particular modalización.

Entra a jugar aquí una *elocutio* muy puntual. Para lograr que el lector mire la patria como la ve el autor (en eso consiste, pragmáticamente, el discurso poético), para que asuma sus connotaciones como propias, se arma el

bordinada, “que miraron en ti sólo el vaivén y la tosquedad”. Más allá de la descripción gramatical aquí esbozada, importa señalar la asombrosa capacidad de síntesis y de transmisión de información que delata esta armazón sintáctica en una sola y coherente unidad comunicativa.

texto de una serie de figuras y recursos retóricos, que van subjetivando el mensaje textual.

Véase, por ejemplo, cómo el tono del diálogo amoroso se refuerza al nombrar directamente al *tú* amado (verso 95). Esta presencia convocada no es gratuita; gramaticalmente es un vocativo. Este *llamado* va generalmente acompañado, por una caracterización directa, por un epíteto. El fragmento no es ajeno a esa tradición estilística. En efecto, la patria —aquel *tú*— es “blanda como el pan”. El símil entronca perfectamente dentro de *la isotopía de lo frágil-de lo asediado* anunciada ya en la lexía #1. La patria, además de “yugular”, de “tostada y frágil”, de “gelatinosa”, es “blanda como el pan”. Expresiva comparación si se toma en cuenta que el pan, aunque blando, sirve de alimento, da la vida. Quizás ello explique que, aunque débil, la patria apueste tercamente por lo *vital* (v. 97).

El texto finaliza diciendo varias cosas y sugiriendo otras. El decir de lo no dicho, entonces. Panamá aparece en una imagen agónica, de lucha por su propia vida (=identidad)... ¿Quién no “es”, acaso “vive”? Patria obstinada en su ansia, en su proyecto de *ser*. Se puede inferir que han sido varios los intentos, ya que se dice “insistías”. Y aquí puede volver a pensarse, por ejemplo, en las reiteradas y fallidas acciones independentistas durante el siglo XIX. El remate del verso dice, de hecho, que la patria insistía en expandir sus pulmones “libres”, o sea, sin ninguna opresión. El esfuerzo por alcanzar la libertad, la posibilidad de la vida *nacional* es, según el hablante, “colosal”.

El efecto de sentido es una mirada respetuosa, admiradísima, ante la patria. Su esfuerzo libertario aparece magno, heroico, pero no sólo porque así se diga en la superficie textual (v. 98), sino porque así se deduce del contexto. Una nación en tal estado de asfixia sociopolítica debería estar a punto de claudicar... y, sin embargo, encuen-

tra formas de supervivencia y de resistencia. Este sería “el esfuerzo colosal” que engrandece la imagen patriótica ante el lector.

El término del poema VII forma parte de la lógica textual donde se personifica la patria. Ahora bien, la patria —humanizada— puede, o mejor, debe respirar. Si esto es apenas una consecuencia natural del perfil semiótico de la misma, el verso último “...de desintoxicar el aire que te dolía” exige, en cambio, ser glosado: El enunciado completa la construcción anterior diciéndonos *cuál* era el “esfuerzo colosal” de la mujer-patria. Ella busca, profilaxis socio-existencial, desintoxicarse, autosalvarse de “los prematuros” y de “los alucinados” que han contaminado su ser: el aire que respira y que le duele.

Sobre el final del poema apunto —vale decir, *interpretó*— lo siguiente: según diversas perspectivas, se ha dicho cuánto el final de un texto proporcione “el cierre ideológico” del mismo. La carga sémica de la que se reviste lo ya dicho viene a ser una especie de “estocada final” que contribuye poderosamente al objetivo pragmático de todo lo enunciado. Esta práctica forma parte *constitutiva* de las herramientas textuales con las que el autor implícito/enunciador ha estructurado, sea el macrodiscurso de PMM, sea cada uno de los cantos que lo componen.

El canto VII no escapa a esta *concolocatio*. Esta “distribución de los materiales en el interior de cada parte, pone en escena todos los recursos del gran juego patético”⁸⁵ del que dispone el poeta, buscando conmover y convencer a su lector. Sólo esta necesidad comunicativa explica una retórica textual tan rica como la esbozada en las líneas anteriores.

85 Cfr. Barthes, Roland. **La aventura semiológica**. Barcelona: Paidós, 1994. p. 145-146.

Luego de este rastreo microtextual, puedo señalar que la perlocución provocada por el canto 7 es la imagen de un Panamá en gestación. Magma telúrico formándose, haciéndose —“tú, blanda como el pan”. Sin embargo, la patria gelatinosa, mas no informe, combate y resiste desde su debilidad. Terco empeño de respirar, expandir libre sus “pulmones” y desintoxicarse del aire mortal que le “dolía”.

2.6.8 Canto 8

Hasta ahora el texto nos ha acostumbrado a una lectura transitiva, donde el referente histórico viene sugerido —llamado— por la misma textura o imagen poética. Lo anterior —lo hemos visto— se atenúa, de alguna manera, en el canto séptimo. El canto octavo, al contrario, es más explícito. Desde la primera “estrofa” el texto proporciona un indicio textual bastante diáfano. Al decir el hablante

Desde que supieron que allí estabas 100
ha llovido sobre ti
durante casi quinientos inviernos

la producción de sentido se vuelve más dinámica, más transparente en cada uno de los tres niveles de análisis: fijada la representación, el saber proposicional del texto, puede reconstruirse mejor la connotación del mismo y generar la interpretación textual. Ahora bien, el indicio no es otro que el verso 102:

durante casi quinientos inviernos

El cierre de la estrofa permite entender cómo el diálogo remite a la conquista española como hito que signa la historia ístmica⁸⁶.

Obviamente el recorrido textual es más placentero si se va más allá de esta denotación cronológica. El verso interesa por sus significados segundos, por sus connotaciones. Conviene captar, pues, el *tono* del texto. Por su factura, da la impresión de que el lector está allí, como operando una “imprudente” semiosis, presenciando una confidencia de los sujetos textuales, donde amador y amada conversan y recuerdan: re-dicen su historia. “Desde que supieron que allí estabas...”, dice el poeta, “ha llovido sobre ti”.

Esta *lluvia*, además de denotar un fenómeno atmosférico propio del Trópico y por ende del Istmo, da pie a valiosas conexiones o lecturas. En esta sincronía del texto, la expresión “ha llovido” indica tristeza. Lluvia como llanto, como fin de lo solar y luminoso. Cataratas de lágrimas cayendo “sobre ti”, parece sugerir el hablante. Esta construcción exocéntrica “sobre ti” no es gratuita y posibilita varias acciones: 1) re-nombra a Panamá como mujer, sujeto —que no objeto— amado; 2) ese “ti” es una forma pronominal que muestra la cercanía enunciativa del poeta y la patria, y 3) la preposición “sobre” aparece como una marca erótica violenta si se recuerda cómo, simbólicamente, la lluvia puede entenderse “cual *semen virile*, como semilla del varón”⁸⁷ que cae sobre la tierra (mujer-patria). El simbolismo erótico remite, sin duda, a la metáfora que identifica violencia geopolítica y eros como térmi-

86 Cualquier lectura de PMM resulta afectada —en su valoración ideológica e histórica— por un hecho que, diacrónicamente, no era previsible al momento de la producción del poemario (inicios de los 80): la trascendencia del V ° Centenario del “Descubrimiento de América”. A partir de la fecha se escuchó tanto hablar de los “quinientos años”, que es casi imposible no entender la datación inscrita en esta primera lexía.

87 LUNKER, Manfred. **El mensaje de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1992. p. 281.

nos de una relación opresiva imperial entre conglomerados nacionales.

Luego, el texto habla de “casi quinientos inviernos”. Literalmente la expresión sirve para datar el momento de la factura textual. Uno podría calibrar que el texto se escribió antes del 2001, ya que en esa fecha es cuando el Istmo cumple 500 años de haber sido “descubierto” por Rodrigo de Bastidas al inicio del siglo XVI.

Pero la riqueza de sentido viene dada por el lexema “invierno” y no por la referencia temporal. Las asociaciones semánticas permiten leer no sólo el paso de cinco centurias, sino el arribo continuo de un tiempo frío y oscuro. Invierno, temporada de lo latente, de la vida escondida, apagada, de lo muerto. Gelidez cíclica inaugurada desde que *ellos*, los conquistadores, “supieron que allí estabas”, parece decir el texto.

Las estrofas 2ª y 3ª desarrollan otro tópico. El hablante apela a la patria; le invita a decir:

*Tú nos dirás un día
de qué modo te guareciste
de tu primera lluvia. 105*

Esto es, lo que podría llamarse su experiencia de crecimiento natural, su descubrimiento físico del mundo. Este tópico se conecta superficialmente con el de la lexia 1, porque aparentemente los interrogantes del poeta se refieren a aquellos “casi quinientos inviernos”.

Sin embargo, el cotexto siguiente indica una especie de vuelta al comienzo —al origen telúrico de Panamá. El texto se desenvuelve, pues, entre dos temporalidades: una histórica, fijada desde la llegada europea al Istmo, y una ignota que se pierde en la génesis natural del territorio. De hecho, los lexemas y construcciones que componen el

entramado textual (“primera lluvia”, “redonda soledad”, “nacieron”, “te atreviste a mirar”) hablan de un tiempo primigenio en el que la patria descubre la novedad del mundo.

Esta patria-niña, patria en crecimiento asombroso y asombrado ante el mundo que descubre, permite trazar un puente intertextual entre PMM y ese lúcido ensayo de Leis ya citado⁸⁸. En efecto, en **Panamá: luces y sombras hacia el siglo XXI** encontramos una narración amena y breve —otra *escritura*— donde se aborda el mismo tópico:

Hace quince millones de años en el lugar donde hoy se encuentra el Istmo de Panamá, batían las olas del Atlántico y el Pacífico que se encontraban en un abrazo de espumas, al mismo tiempo un abismo marino separaba a las dos masas territoriales americanas del norte y del sur. Sólo salpicaban. Hace siete millones de años las placas tectónicas se estremecieron en febril pugilato una contra la otra [...] La contienda hizo emerger del fondo de los océanos lo que hoy es Kuna Yala y Darién y además la formación de archipiélagos desde Panamá hasta Nicaragua. [...] Hace tres y medio millones de años se divorciaron los océanos y se matrimoniaron las masas continentales. Nació el istmo hecho y derecho. (Leis, 1996, p. 19).

Uno podría concluir que esta focalización de *los orígenes* de la patria es una dominante ideológica en la cons-

88 Es quizás oportuno hacer aquí la siguiente disgresión: la intertextualidad es establecida textualmente de dos maneras. Una desde el nivel de la *connotación*. Es decir, desde el texto como propuesta autoral, expresión de la subjetividad productora, y otra desde la recepción textual, es decir, como relación intertextual construida por el saber del lector que, en su semiosis, vincula el texto presente con otras escrituras y discursos no necesariamente previstos por el autor. Esto es desde el nivel de la *interpretación*.

trucción del discurso de la literatura panameña de fin de siglo. Como hemos visto, el canto octavo es susceptible de una lectura intertextual. Lectura que muestra a Panamá —*ab ovo*— como niña-patria que descubre la hermosura natural que la rodea. Ahora bien, si ésta es la macroestructura que se produce a partir de la interpretación de las estrofas II y III, dicho cotexto exhibe, además, una textura de alto grado expresivo que vale la pena indagar puntualmente.

La modalización textual apunta a un texto impregnado de emotiva ternura. El registro, la afectividad del estilo se ve sobre todo en el uso de los demostrativos (en segunda persona) y en la descripción del bellissimo paisaje primigenio que circunda la patria: la atención del hablante está toda enfocada en su amada. Hay un ansia de conocimiento, de descubrir el origen, lo primero:

*Cómo estabas vestida
en aquella redonda soledad
de qué forma nacieron tus canciones
y cómo te atreviste a mirar los soles
que todavía caen en el océano*

El hablante poético quiere, como el poeta de las **Odas elementales**, “saberlo, saberlo todo”. Este tiempo originario es un tiempo mítico, estético, intacto: es en este tiempo originario de la patria en el que nacen sus “canciones”, sus signos musicales de alegría. Tiempo puro donde aún puede disfrutarse la belleza, sobreponiéndose al asombro por el mundo recién hecho: “Cómo te atreviste a mirar los soles”, dice el texto.

El autor implícito, fiel a su retórica de progresivo enriquecimiento oracional, inserta en el verso 110 una oración subordinada que delata el *habitus* del autor real. Este

contenido se encarna en una descripción natural, propia de un Manuel Orestes Nieto crecido al borde del mar en Ciudad de Panamá. Escuchemos:

[los soles] *que todavía caen en el océano* 110
de la misma manera
anaranjados a veces
sanguinolentos de cuando en cuando
y amarillos cuando la turbiedad los moja.

El fragmento puede ser —y en efecto lo es— un modo romántico de nombrar y ensalzar la Patria con esta espléndida descripción del atardecer al borde del mar. Pero éste es sólo un efecto de sentido. La focalización tan puntual sobre este tema revela al enunciador y, por tanto, al hombre real que ha producido enunciación y enunciado.

Ahora bien, permaneciendo en el ámbito textual, se percibe una fuerte empatía, una distancia mínima entre lo descrito y el hablante. Esta nula distancia afectiva es muy dicente. No sólo por el modo o las facetas de la focalización, sino por lo focalizado: los soles, o mejor, el sol en su descenso repentino sobre los mares, la belleza del momento, las diversas tonalidades solares (anaranjados, sanguinolentos y amarillos) y la observación sentida y directa del hablante/autor que mira enamorado al mar y al sol que bañan el cuerpo de la patria, componen *la imagen de un territorio amado y exaltado en su devenir temporal*, sea el momento del origen o aquél del “descubrimiento” ibérico.

El final es otra vez apelativo. La patria reaparece en aquel “Tú nos dirás un día”. El hablante la llama y espera su respuesta, pero no para sí, pues dice “nos dirás”, dándole al texto una tonalidad dramática ya vista en el verso 103 y comentada en otro lugar (cfr. p. 106). La pre-

gunta no es ligera, al contrario, el diálogo hablante-patria es en torno a claves y cosas fundamentales:

*Tú nos dirás un día
cómo custodiaste para tantos tanta vida*

La reiteración de los lexemas “inviernos y lluvias” en el verso 118 permite la construcción de una isotopía semánticamente distinta de aquella propuesta al comienzo. El invierno y la lluvia son —inequívocamente— textualizados como actores o agentes positivos (Greimas, pienso, diría que son una especie de “ayudantes”) que acompañan y cuidan a la amada. Este rol no es más que una acción de gracias: la patria, la madre-patria-mujer, custodia el origen de esos hijos que son ella misma, recibe el cuidado de la Naturaleza que la rodea, como agradecimiento a esta vida preservada para darse. Es como si el hablante dijese, ahora que sabe cómo “custodiaste para tantos tanta vida”,

*que todas las lluvias y los inviernos
han caído sobre ti
para lavar tus cabellos
en el paso de los ríos
y renovar tu rostro de tierra dulce
en el cambio de las edades.*

La naturaleza parece expresar la devoción y la gratitud del poeta (otro rasgo romántico). El simbolismo del invierno y la lluvia que caen remite aquí al agua como ente que limpia, lava, purifica o embellece. La naturaleza istmeña como expansión de la voz poética deviene en servidora-amante de la patria. Así el hablante, en cierto modo, confundido con la naturaleza, mira extasiado y agradecido a su amada.

La patria, como imagen de mujer fiel, materna causa y protectora de la vida istmeña, ha cumplido dicha misión antes, durante y después del arribo colonizador. Como gesto que devuelve este amor, han caído sobre ella no el frío de una invernal estación sino “todas las lluvias y los inviernos” que, limpiándola, le devuelven su belleza original. Renuevan, así, su “rostro de tierra dulce” a lo largo del tiempo. Rostro grato, amado y amable a pesar de las infamias y del devenir “en el cambio de las edades”.

El canto octavo se trata, en síntesis, de una remembranza compartida entre el hablante y la amada. El amante reconstruye una visión germinal de la patria, en la que se conjugan naturaleza e historia. Mirada melancólica y enamorada que observa el pasado y que, como recuerdo entrañable, lo pone en juego con su mujer-patria. Este énfasis, esta lectura telúrica de los orígenes es una muestra más del *ethos* romántico que el texto rezuma.

Así, la naturaleza como telón, cómplice y máscara de lo pasional, lo estético y lo político de la patria, es una construcción textual propia del temperamento romántico imperante también en otras “jugadas” poéticas del campo literario panameño.

2.3.9 Canto 9

El poema en cuestión es, en cierto sentido, paradigmático, pues su textura permite explicar con particular claridad el mecanismo generador de sentido de PMM. Para cualquier lector (real) que comulgue mínimamente con los presupuestos y consabidos del texto, el sentido del mismo gira en torno a *la construcción del Ferrocarril transístmico en el tiempo de la Fiebre del Oro*⁸⁹. Lógicamente, la

89 “Durante la década de 1840 el istmo funcionó como vía de comunicación interoceánica y su importancia aumentó con la colonización de la costa oeste norteamericana y el descubrimiento de oro en California. En 1848

literalidad textual no es así de diáfana; será el lector quien, convocado por una imagen referencial apenas sugerida, deba conectar esta textualidad con la serie de la Historia.

Uno podría decir que el canto (y también el poemario) en cuanto “artefacto” textual, está visiblemente conectado al nivel de la **representación** y al de la **connotación**. Interesa por ello preguntarse cómo se genera —desde la hechura lingüística y desde un cierto contenido semántico— un mensaje tal que, impregnado y estructurado por la subjetividad creadora, resulta objeto estético, esto es, *práctica significativa* para el lector. En otras palabras, se hace fundamental rastrear cómo se produce, nivel a nivel, el viaje semiótico hacia el sentido: la **interpretación**.

El nivel de la **representación** se ve ya en la selección del patrimonio léxico usado: “*Silbato de locomotoras y humo*”, “*Clavos de acero*”, “*Andamios inútiles*”, “*Pasajeros (...) sudando aceite*”, “*Y tú al principio de los viajes*”. La isotopía que construyen estos versos apunta a un lexema del tipo “ferrocarril”. Ahora bien, al preguntarme sobre cuál es el tópico que da sentido a esta isotopía, diría “la construcción del Ferrocarril transístmico”. Y esto por varias operaciones:

1. El canto noveno funciona como una armazón particular dentro de una estructuración de sentido mayor, que no es más que el poema total.
2. El poemario ha establecido desde el comienzo su propio *frame*. Por ende, se sabe ya que el texto remite por su misma factura a un marco o saber hermenéutico fundamental: *el histórico*.

una compañía estadounidense obtuvo los derechos para construir un ferrocarril a través del istmo, construcción que empezó en 1850 y concluyó en 1855”. “Panamá”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta®**, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

3. Los versos citados arriba remiten por su carga semántica a *un* campo semántico-textual que convoca casi automáticamente el tópico ya señalado.

3.1) El lector, estimulado por la literalidad del texto, se interroga por el tema del mismo, tópico que en este caso es un significado “segundo”, a caballo entre lo connotado y lo interpretado. Entre el *significado* y el *sentido* (Hirsch) que autor y lector han (des)cifrado en el texto.

La **representación** configura, además, una superestructura y una disposición tipográfica desde la que se generan y entrelazan varios sentidos:

1. Una mirada general, panorámica. Una suerte de introducción (subjetivada) al tópico del poema (versos 124-126).
2. Una serie de nombramientos y descripciones que vienen a completar y definir la escena, permitiendo no sólo una mejor construcción del entorno sino una valoración del hecho histórico aludido, mediante una expresiva adjetivación (versos 127-133).
3. La reaparición de la amada a través del uso del *tú* que convoca la presencia oyente de la patria (versos 134-136).

Luego, la estructuración y el desarrollo que este contenido sufre en el poema permiten pasar al nivel de la **connotación** o de la subjetividad textual. El esquema discursivo no es nuevo. Es una especie de método enunciador que vertebra casi invariablemente todo el poemario. En el mismo se ejecuta un doble movimiento:

- Primero se mira el mundo objetivo, esa porción de lo

real que está —aparentemente— fuera de los interlocutores, de los amantes (hablante/patria). El poeta mira y enuncia, por ende, valora y enjuicia el mundo. Al decir produce ideología: hablar es un acto axiológico *per se*⁹⁰.

- En segundo lugar, al final del poema el autor reafirma la focalización emotiva e ideológica en un enunciado que revaloriza a la mujer-patria. El remate textual corrobora lo que el hablante ha dicho anteriormente.

Aunque lo expuesto sugiere, de hecho, una voluntad de significación, una *intentio* que ha organizado así el texto, hace falta ver cómo dichos significados adquieren *senti-do* en la lectura, cómo se colma la indeterminación textual que el lector está llamado a subsanar. La siguiente lectura microtextual puede ayudar a ver cómo se va estructurando el objeto estético, esto es, la **interpretación** del texto. Veamos:

Lexia 1^a: *Silbato de locomotoras y humo
en esta aglomeración corpulenta 125
y esquizofrénica.*

La clave del fragmento viene dada por la serie adjetiva que cierra esta estrofa. Pues si los lexemas “silbato”, “locomotoras” y “humo” denotan inequívocamente el campo semántico “ferrocarril”, son los adjetivos “corpulenta / y esquizofrénica” los que marcan la modalización textual.

90 El discurso en cuanto signo y acción ideológica fue puesto en evidencia con particular profundidad por Bajtin. Comentándolo, dice Neyla Pardo Abril: “El signo es entonces el medio a través del cual los hombres construyen y resuelven sus problemas y situaciones en relación al mundo. (...) la palabra es siempre un acto ideológico”. **Introducción a la Semiótica: Signo y Cultura**. Bogotá: Unisur, 1995. p. 134-135.

Es apenas obvio que la preferencia del enunciador es contraria a esta “aglomeración” humana. El vocablo sugiere la llegada de una marejada, de una masa que invade el territorio al compás de un “silbato de locomotoras y humo”. Ruido y contaminación. Multitud salvaje y fuerte —“corpulenta”, irracional, “esquizofrénica”—, loca de avaricia, detrás de la euforia aurífera de las minas californianas.

El texto no lo dice, pero se presupone que el lector sabe que quienes llegan al Istmo son extraños, *otros* a quienes no les importa a dónde llegan, si no es como inevitable lugar de paso.

Lexia 2^a: *Clavos de acero taladrando la alegría.*

El verso aparece “solo”, rodeado por los blancos del texto, a manera de otra estrofa. La mancha tipográfica permite enfatizar el sentido inscrito. Los “clavos de acero” significan no sólo el instrumento y herramienta de una construcción históricamente situada, sino que operan una denuncia de lo que significó, nacionalmente, esta experiencia.

Clavar es romper; penetrar con fuerza, con violencia. Los “clavos de acero” son así la metáfora de una agresión económico-política que suspuso, ficticiamente, progreso para el Istmo. La construcción gramatical “de acero” no es inútil, aunque parezca obvia. Con ella la focalización se hace subjetiva y veraz: “acero” signo de la dureza y de la fuerza del imperio. El ferrocarril al perforar con sus “clavos” el suelo patrio taladra “la alegría” de un Istmo, instrumento y víctima del usufructo y la ambición.

Lexia 3^a: *Andamios inútiles en los puertos
noches desproporcionadas
y sin amaneceres.*

130

La estrofa tercera se corresponde con la tercera unidad de sentido localizable. La descripción casi telegráfica —a manera de instantáneas verbales— se centra ahora en el contexto físico y temporal (“andamios” y “noches”) que rodea la construcción del ferrocarril.

Al tren que unirá las costas pacífica y atlántica le acompañan “andamios inútiles en los puertos”. ¿Por qué “inútiles”? No se será, sin duda, porque los mismos sean ineficientes o poco operativos. Aquí el adjetivo expresa la crítica del autor que deslegitima dicha empresa, al calificar de inútil el aparataje que supone la construcción de la vía férrea. Inútiles porque no sirven a la vida, porque transportan la sed del oro, máscara mercantil del desenfreno y de la muerte. Andamio cómplice de la juerga nocturna que, en la parranda portuaria, vuelve la noche eterna —“desproporcionada / y sin amaneceres”.

El efecto de sentido es todavía más crítico si el texto se desconstruye simbólicamente. La noche en cuanto símbolo del mal, de lo dionisiaco y de lo moralmente oscuro aparece como el *tempo* propicio, como el móvil inmediato de los recién llegados, que ávidos de placer, sueñan una noche “sin amaneceres”: Goce sin fin, sin luz, irredento.

Lexia 4^a: *Pasajeros sin nombres sudando aceite
Y adioses truncos de seres casuales
Viviendo la calentura de sueños efimeros.*

La lexia en cuestión tiene un carácter marcadamente antiepopéyico. En efecto, el espíritu de aventura propio del *self made man* yanqui es desvalorado. Quienes lo ejercen no le merecen al hablante ni siquiera el recuerdo o el don de la identidad, son simples “Pasajeros sin nombre”. El uso figurado del objeto directo en la frase verbal “sudando aceite” reafirma la intención crítica. Sudar aceite

permite pensar en viajeros deshumanizados, tornados en máquinas.

El verso 129 continúa la desconstrucción de los trashumantes. La conjunción “y” no hace más que decir al lector que el sintagma siguiente “adioses truncos de seres casuales” desarrolla el cotexto anterior. Los avenidos al Istmo no han hecho más que poblar los corazones nativos de “adioses truncos”, despedidas propias de “seres casuales”, esto es, intrascendentes. Adheridos al vaivén transitista, a esa vana ilusión provocada por “la calentura de sueños efímeros”. Dicho remate autoriza, además, la lectura aquí expuesta, que asigna el contexto histórico de la llamada “fiebre del Oro” como referente textual.

La lexia puede interpretarse así como un vértice de la desmitificación antimperial, en cuanto cualquier nexo intersubjetivo entre locales y foráneos parece ser descartado por el texto. El trío de largos versículos permite, de hecho, la desmitificación del conocido período de la Fiebre del Oro californiana desde sus márgenes geográficas y humanas. Incluso, el carácter *cuasi* heroico que dicho momento asume en la literatura norteamericana viene aquí contestado. Y el efecto crítico se potencia al ser ejecutado desde un lugar (supuestamente) marginal, el Istmo, y hacia sus propios protagonistas: los buscadores de oro.

Lexia 5^a: *Y tú al principio de los viajes
y tú viéndoles pasar
sin que ellos lo notaran.*

El canto noveno no es, sin embargo, una crítica a secas. El texto dista de ser unidimensional. Como antes señalé, el fragmento final del poema 9 textualiza la presencia de la patria. Los versos 134-36 son una suerte de vocativo amoroso. Ternísima y fuerte apelación a la ama-

da Panamá que al nombrarla la hace presente, la hace existir. No es casual que el hablante la nombre dos veces en una misma estrofa: “Y tú al principio de los viajes... y tú viéndoles pasar”.

Se produce, así, un contrapunto textual que dignifica a la patria frente a la indiferencia de los “pasajeros sin nombre”, de los “seres casuales” que atravesaban la geografía istmeña. Mujer-amante-patria, ignorada y, sin embargo, presente desde el “*principio de los viajes [...] viéndoles pasar sin que ellos lo notaran*”.

2.3.10 Canto 10

Tal como se ha visto, PMM es un discurso que narrativiza líricamente la historia de Panamá. Ciertamente dicha narrativa histórica se hace dentro del marco discursivo del género poético, alternándose, además, con descripciones telúricas del territorio nacional. El poema 10, en cambio, forma parte de ese subtópico del texto que es, sencillamente, lo *histórico*.

La clave que vincula texto/historia aparece ya en el primer verso del poema. En él el hablante lírico le dice a su amada:

Durante mil días no pudiste dormir

Es en este enunciado donde la Historia se inscribe. Donde el texto revela *su* contexto hermenéutico. El gesto autoral que *escribe* se corresponde con la *lectura* prevista por el Lector Modelo, lector que reconoce aquí una clara referencia al período de la Guerra de los Mil Días. Como se sabe

Entre 1899 y 1902 el país [recuérdese que Panamá en ese entonces era aún un departamento de la República

de Colombia] se debatió en un nuevo enfrentamiento civil conocido como la guerra de los Mil Días, que cobró entre 60.000 y 130.000 vidas⁹¹.

El canto 10 resulta, pues, en una explícita valoración histórica en torno a ese referente, a caballo entre dos siglos. Los efectos de sentido que constituyen dicha isotopía de índole histórica son varios, pero todos apuntan a la configuración de una misma imagen: “La patria como mujer, víctima de la guerra”.

La feminización del Istmo en una “mujer-patria” cobra aquí una dimensión especial. Permite valorar la historia, narrando los horrores de la guerra tal como los sufre una mujer. En este juego fatal, la mujer tiene siempre un solo y dramático rol: el de víctima.

Esta focalización supone una perspectiva no tradicional, ya que usualmente la Historia la cuentan los vencedores y éstos responden al paradigma falo/logocéntrico, a la *doxa* dominante que ha pensado y enunciado la cultura siempre “en masculino”. Ahora bien, a través de una otredad femenina —periférica y discriminada— el autor re-escribe la experiencia victimizadora que usualmente sufre la mujer en toda guerra.

En efecto, si se observan los nombramientos o largos epítetos con los que el hablante se dirige a la patria, se comprende cómo todos responden a una visión de la patria en cuanto víctima de la locura bélica:

El primero de ellos construye a su vez la **lexia 1^a**:

Durante mil días no pudiste dormir

91 “Colombia”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97** © 1993-1996 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Si se lee denotativamente el verso, estamos ante la presencia de una hipérbole. No es posible un insomnio así de duradero. Sin embargo, al aplicar esta figura retórica al conglomerado nacional se descubre no sólo la referencia histórica, sino la denuncia de la violencia y de la agresión que supuso aquel acto bélico. Así, el decir que la mujer-patria no pudo “dormir” durante “mil días” no es sólo un modo de referirse a la Guerra homónima, sino una forma de significar una situación social donde la paz y el sosiego se tornaron imposibles. No dormir es además presagio de la locura, de un insomne delirio colectivo.

De lo anterior se desprende la **lexia 2ª**:

*y se te vio en todos los entierros
con la cara desencajada.*

La enunciación poética sigue haciendo uso de un lenguaje hiperbólico —“en *todos* los entierros”— para describir la dimensión de la angustia, la extensión de la tristeza de una patria incapaz de ocultar su “cara desencajada”. Patria-mujer cuyo rostro golpeado de dolor por la muerte de sus hijos —dolor de madre, esposa, hija— se hizo presente “en todos los entierros”.

La mirada subjetiva del hablante se aprecia también en la profunda coherencia semántica de los lexemas que arman este fragmento. El vocablo “entierro” en cuanto momento doloroso se corresponde con la construcción “cara desencajada”. A su vez la variante pronominal “te” junto al reflexivo “se” (“se te vio”) alude a la certidumbre del hecho (el poeta ha usado el pasado de Indicativo). La modalización es obvia, el hablante afirma rotundamente. Es casi una declaración: son varios los que han sido testigos de la presencia sufriente de la patria.

La **lexia 3^a** —“*Flagelada mujer en la viudez de las inclemencias*”— inicia una hermosa serie de metáforas que continúa en la **lexia 4^a**:

*Campesina atolondrada de las serranías
joven deshilachada en el tropel y la turbamulta
hambrienta de los caseríos
con un delgado hilo
de incertidumbre en la mirada.*

Los fragmentos no dejan de recordar los cantos *IX* y *XII* de *Alturas de Macchu Picchu*. La armazón retórico-gramatical es prácticamente la misma en ambos textos. Una serie de metáforas puras que responden a la siguiente estructura:

Construcción sustantiva / construcción exocéntrica

(preposición + término)

Flagelada mujer
“*Noche elevada*

en la viudez de las inclemencias
en dedos y raíces” (Pablo Neruda),

o también

Campesina atolondrada de las serranías
“*Campana patriarcal de los dormidos*” (Pablo Neruda).

Tan evidente intertextualidad se explica si se recuerda que Manuel Orestes Nieto declaró, rotundamente, alguna vez: “Nunca dejaré de leer a Neruda” (Cf. Pitty, 1986, 174). Lo anterior permite sospechar que estamos ante la presencia de un logrado *pastiche*⁹². De hecho, el intertexto revela —en este caso— una intención valorativa.

Sin embargo, re-escribir una retórica nerudiana es

92 Se entiende aquí *pastiche* como la imitación consciente del estilo de *otro*. Escritura que se hace eco de una discursividad previa, no por plagio o escasez creativa. Parodia que honra o ironiza el pre-texto.

algo más que un homenaje a un “estilo”. Es la adhesión a una *escritura*, por ende, también a una manera de ver el mundo, a una ideología. En efecto, un análisis semántico mínimo de *Alturas de Macchu Picchu* y del poema 10 de PMM revela líneas de sentido comunes. En ambos, la estructura gramatical sirve para describir y enaltecer un actor social violentado y oprimido.

Trataré ahora de rastrear cómo la subjetividad e ideología se manifiestan en el microtexto de las lexias 3ª y 4ª. Para el poeta, la patria, en la trágica circunstancia de la guerra, es definida

Flagelada mujer en la viudez de las inclemencias.

Impresiona, de nuevo, la coherencia léxica. Cada adjetivo corresponde casi “geoméricamente” al sentido global del enunciado. La patria es una mujer “flagelada”. Nación atormentada, torturada por el cilicio bélico. Azotada por la guerra fratricida, la patria está desprotegida y sola “en la viudez de las inclemencias”.

A su vez, el efecto de sentido se realza por la disposición gráfica del verso. El poeta no ha usado ningún pie quebrado, la proposición se corresponde con un largo versículo que es percibido en un solo golpe visual por el lector. Uno puede ver aquí una implícita jerarquización en la que la metáfora de la mujer flagelada es una suerte de imagen dominante, desde la cual se construyen las otras imágenes con que el poeta arma el perfil semiótico de la patria en este momento del poema (y de la Historia).

Retóricamente las lexias han sido “puestas en forma” a través de la enumeración elíptica⁹³. Esta figura —am-

93 La *enumeración*, también conocida como *acumulación*, “es una figura retórica de tipo sintáctico que consiste en la seriación de términos y sintagmas de naturaleza similar e idéntica función” (Marchese, 17).

pliamente usada en el poemario— “intenta dirigir la atención sobre los objetos, cargados de valor simbólico, y sobre todo relacionados con un eje común” (Marchese, 127). En otras palabras, este mecanismo enunciativo actúa sobre el lector intensificando la imagen de la patria-víctima.

De hecho, la estrofa final (lexia 4^a) es una enumeración que actúa una suerte de visión poliédrica que transmite los rostros del Istmo *durante* la *Guerra de los Mil Días*. Dichos rostros vienen a concretar la imagen de esa “flagelada mujer” que ahora se hace

*Campesina atolondrada de las serranías
[y] joven deshilachada en el tropel y la turbamulta
hambrienta de los caseríos.*

Se sabe cómo la guerra de los Mil Días fue esencialmente una guerra rural. Es apenas lógico que el poeta recurra, entonces, a la imagen de una pobre mujer campesina, aturdida y aterrada —“atolondrada”— por los combates y por su secuela de heridos, muertos, cosechas perdidas y aldeas quemadas. La etimología del adjetivo “atolondrada” reafirma esta interpretación; *atolondrar*, en efecto, viene del antiguo “*atonodrar*” que a su vez se deriva de la voz “*tonidro*, trueno, del lat. *tonitru*”⁹⁴. ¿Acaso no se puede comparar la guerra con el trueno, en tanto evento intempesativo y atemorizante?

La serie metafórica prosigue con el verso 142: “joven deshilachada en el tropel y la turbamulta / hambrienta de los caseríos”. La interpretación viene de la mano de ciertos elementos textuales. El lector, acostumbrado ya a cierta

94 Cfr. “atolondrar”, *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española*, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

retórica significante, otea la subjetivización del discurso en el registro valorativo que los adjetivos imprimen al poema. Uno podría decir, en efecto, que dado el conocimiento del marco “guerra”, no asombra el uso de lexemas tales como “tropol” y “turbamulta”. Lo que realmente provoca un particular efecto de sentido es el adjetivo “deshilachada”. Y esto no sólo porque se trate de un uso metafórico sino porque la traslación semántica proporciona una imagen terrible: la de una mujer reducida a los escombros de sí misma, deshilachada, guiñapo humano, violentada por el tropel de la soldadecza, última entre los últimos, postergada en medio de esa “turbamulta hambrienta de los caseríos”.

El final del poema 10 lo da un trazo descriptivo que completa la focalización —histórica— *del* hablante. Dicho trazo no es otra cosa que una bella frase preposicional —a la que el texto nos ha ya acostumbrado. La patria, “joven (...) hambrienta” aparece “con un delgado hilo / de incertidumbre en la mirada”. Conviene aquí leer este “pliegue” con el que se remata el texto.

Una lectura tabular permite —aunque casi habría que decir, obliga— la siguiente producción de sentido: el hablante se refiere a la mirada de la patria. Recuérdesse que la frase ha sido pronunciada delante de la patria (que es el enunciatario del texto). Se supone, pues, una suerte de temblor, de enunciación dolida y tierna. Si el texto habla de “un delgado hilo / de incertidumbre en la mirada” de su amada-patria, es porque antes el hablante la ha mirado... a los ojos. Mirada profunda, a juzgar por el epíteto “delgado hilo”, mirada amorosa que escruta en los ojos la subjetividad amada. Ojos que ven y acogen el sufrimiento patrio ante una guerra que sembró de dudas e incertezas el alma colectiva.

2.3.11 Canto 11

La tarea del *enunciatorio* en cualquier discurso —lírico o narrativo— es la de tender un puente entre el mundo real y el mundo ficcional que el texto sustenta. Receptor intratextual del discurso que se ejecuta, el enunciatorio de PMM —aquel *tú* femenino— no es otro que el significante de la patria. Esta enunciación desde la segunda persona gramatical es una estrategia textual que involucra al lector. El *tú* del poema es, sin duda, Panamá. Mujer y patria amada que, en cada lectura, se transmuta en *aquel que lee* las páginas del texto. Sí, el lector real⁹⁵ entra en *la semiosis del lector pretendido* si juega a ser “Panamá”, a recordar, a comprender y vivir el pasado istmeño como si fuera la Patria misma.

Si esto es válido para el poemario en general, lo es sobre todo para el canto 11. La producción de sentido se activa sólo si el lector puede responder afirmativamente cuando el hablante pregunta:

Lexia 1^a: ¿Te acuerdas de *aquel que fusilaron*?

El verso es una clásica *interrogación retórica*. Dicha figura es una manera autoral —nivel de la connotación— de captar la atención del auditorio (lector). Es, a su vez, una llamada, un vocativo que apela a un saber común, a esa serie de presupuestos y consabidos que comparten el autor y el lector implícitos en el nivel de la interpretación. Es por ello que la interrogación es una pregunta que no requiere respuesta directa. La pregunta funciona más como una invitación a recordar que como un requerimiento.

95 Semejante afirmación puede chocar con aquella máxima de que la Literatura está dirigida a un “receptor universal”. Sin duda, cada creador sabe que su texto será leído por alguien más que sus contemporáneos. Pero, a su vez, escribe teniendo “delante” de sí la imagen de su lector pretendido o lector ideal.

El hablante invita a su amada a dar un paso más en “el seguimiento de hitos precisos” a través del proceso de construcción nacional. Para ser más exacto, debiera decir que se trata de una focalización histórica que va de la mano con el canto anterior. Cuando el yo poético habla de “aquel que fusilaron” no se refiere sino a la ejecución de Victoriano Lorenzo⁹⁶, cholo coclesano, guerrillero liberal que combatió al ejército conservador durante la Guerra de los Mil Días, general de los pobres o maleante saqueador —según quien cuente la historia.

Las estrofas que prolongan el poema 11 completan el diálogo hablante/patria. Una vez asignado el referente textual, adquieren sentido cada uno de los versos siguientes:

Lexia 2^a: *Aún no se sabe dónde está el cadáver
ni el cortejo de viejos bueyes
que rumiaron a disgusto
semejante crimen. 150
Aún está con los ojos clavados
en las pupilas nerviosas
de sus verdugos.*

96 La figura de Victoriano Lorenzo ha sido de fructífera inspiración dentro del campo literario nacional. Poetas, dramaturgos, historiadores y políticos han visto en este personaje la encarnación de una resistencia colectiva a la opresión que el campesinado mestizo había sufrido tradicionalmente en el Istmo. “Victoriano participó con valentía, inteligencia estratégica y osada habilidad en la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Ganó peleando el grado de General de División del Ejército Liberal. (...) Victoriano es fusilado el 15 de mayo de 1903, luego de una vergonzosa alianza entre liberales y conservadores al amparo del Tratado de Wisconsin (1902) y ante el interés vital de construir un canal interoceánico. **La clase dominante en Panamá, tanto la rural como la urbana, temían en el cholo coclesano un simbolismo social; por eso era necesario eliminarlo**”. (RÍOS TORRES, Ricardo Arturo. **El archipiélago soñado**. Panamá: Tiara, 1997. p. 40). En el imaginario popular hay un hecho claro: el *fusilamiento* de Victoriano después de firmada la paz al término de la Guerra de los Mil Días. Una placa conmemorativa ubicada en la Plaza de Francia de la ciudad de Panamá no deja de recordarlo a los transeúntes.

Las dos estrofas integran una sola lexia. Ambas, de hecho, intentan la legitimación *post factum* de Victoriano, en cuanto víctima de la violencia política.

Digo “legitimación” porque su figura fue durante muchos años despreciada por la historiografía del Poder. Al respecto señala Ríos Torres:

Victoriano Lorenzo, el guerrillero de la provincia de Coclé, es una figura casi mítica, de profunda raigambre popular. No obstante, en épocas tan recientes como la década del 60, mencionar a Victoriano en los medios oficiales era un osadía, pues continuaba siendo el bandoleiro, el cholo rebelde montañero. (Idem)

El poema sugiere que el fusilamiento del guerrillero descompone el ánimo de una colectividad a la que se le arrebató la posibilidad de enterrarlo y venerar físicamente su memoria: “Aún no se sabe dónde está el cadáver”.

Así mismo, la mención del “cortejo de viejos bueyes” que rumia “a disgusto / semejante crimen” permite la generación de dos sentidos:

1. La ejecución de Victoriano Lorenzo aparece como un hecho injusto que hasta los animales repudian. Pero además la elección del verbo “rumiar” es particularmente significativa. Recuérdese que una de las acepciones del verbo lo define como “Considerar despacio y pensar con madurez [una cosa]”⁹⁷. Leído así, el verso en cuestión resulta una personificación. Dotar a un par de *bruta animalia* de pensamiento, permite hacerlos signo de una repulsa meditada y visceral contra el acto cometido.

97 “Rumiar”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

2. La frase sustantiva “semejante crimen” no deja lugar a dudas sobre la valoración autoral crítica que el hablante expresa, al calificar enfáticamente el fusilamiento de Victoriano como un acontecimiento grave y maligno.

La re-lectura de este referente histórico prosigue en ese doble juego que valoriza la figura del guerrillero liberal y deslegitima lo actuado por sus captores. El hablante trae a cuento dos sucesos que también son evidenciados en otras obras⁹⁸ que retextualizan el mismo referente: la mirada fija de Victoriano que mira de frente la muerte y el nerviosismo del pelotón de fusilamiento:

*Aún está con los ojos clavados
en las pupilas nerviosas
de sus verdugos⁹⁹.*

La **lexia 3^a** cierra el poema con el hablante, recordándole a la patria la historia:

*Aún le puedes ver
en la transparencia
evitando que tú murieras.*

-
- 98 Es interesante anotar que la focalización de Victoriano en el campo literario panameño actual es siempre legitimadora. Una lectura intertextual del poema de Nieto nos llevaría como de la mano a obras dramáticas como **El fusilado** de Ernesto Endara (Panamá: INAC, 1984), o poemarios como **La estación de la sangre** de José Carr (Panamá: INAC, 1995). Todas evaluaciones estéticas que recuperan y le hacen justicia a la figura de Victoriano Lorenzo.
- 99 Endara (1984, 34) recrea así el momento: “¡Ah, ya viene la cosa! Piensa que es una batalla más ¿Qué se hizo el miedo? Yo los he visto meados en los pantalones... Y yo estoy más seco que el camino a Cirí en el verano... **Y ese pendejo se ve que es el más joven. Ni siquiera se atreve a mirarme.** Pobre muchacho. Se ve que yo voy a ser su primer muerto”.

Pero no a manera de información que se rememora, sino como suceso heroico. Acto semiótico: hecho interpretado y asumido en la esfera del sentido. Es decir, la muerte de Victoriano es *interpretada* como ofrenda sacrificial. Crimen que da vida y convierte a Victoriano en mito.

Esta mirada subjetiva del autor/hablante se observa también en la estructura anafórica que organiza las estrofas. La triple repetición del adverbio “Aún” no hace sino construir la idea de un Victoriano omnipresente en “la memoria de los mares”, en la memoria de Panamá, para quien el cholo guerrillero no “fue” sino que “es”, todavía.

El hablante le dice a la patria que Victoriano estará allí, conjurando la muerte, exorcizando la injusticia. El fusilamiento —en contra de lo planeado por sus captores— lo torna transparente, lo hace atravesar la contingencia y lo instala en el centro de la memoria nacional —“evitando que tú murieras”—; Victoriano Lorenzo se vuelve héroe colectivo: imagen polémica y parcial que subvierte la historia dominante.

2.3.12 Canto 12

A lo largo del poema 12 se observa le reiteración de una práctica textual fundamental: *el nombrar*¹⁰⁰. Este mecanismo enunciativo tiene en la obra de Nieto una función primordial: mediante el nombre, lo real adquiere consistencia. La cosa, la persona o la patria al ser nombrada entra en la Historia: se encarna. Los objetos cobran vida, tórnanse presencia. Y si bien esto no es nuevo, pues semejante relación entre lenguaje y realidad se

100 Es necesario aclarar que cuando aquí se habla de *nombrar* o de *nomina-ción* quiero significar “hacer mención de”, o “referirse a...”. En rigor, debería hablarse más bien de una estrategia de *predicación*, de enunciados *remáticos* que remiten y recrean el perfil semiótico de la patria que desarrolla la semiosis del texto.

remonta a los pueblos semitas para quienes el nombre implica la persona misma (nombrar a Dios es convocarlo, hacerlo presente, ya que la persona y el nombre son uno), su uso se actualiza dentro de las competencias lingüísticas y culturales que Nieto utiliza.

Esta práctica textual se advierte ya en el temprano pensamiento poético de Manuel Orestes cuando en un poema de su “primera época” (1970-1972) titulado “María Raquel de balcón a balcón” dice

(...) *mentira —amorosa criatura— mentira*
se han olvidado de ti
nunca te conocieron
no te han nombrado no saben quién eres¹⁰¹

Pareciera, así, que estamos ante un mecanismo que no sólo modaliza toda la discursividad de Nieto sino que también lo pone en relación con un *otro* (lector) que comparte cierta experiencia lingüística-existencial del mundo, aquella donde lo real y lo cognoscible existen en la medida en que son nombrados.

Sucede así con la patria en el canto 12. El poema es una suerte de largo nombramiento que, a través de la narración y la descripción, comunica lírica y críticamente la construcción del Canal.

La estructura retórica básica de este breve poema, configurada según la estructura clásica *tema/remata*, sirve a este objetivo pragmático. El sujeto conocido —lo nombrado— es la patria, ya antes subjetivada como *madre* (cfr. canto 6). El resto del poema viene a ser, en cambio, la información nueva: Nuevos enunciados predicativos que denun-

101 NIETO, Manuel Orestes. **Rendición de cuentas (1968-1988)**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1991. p. 171-172. (El destacado es mío).

cian aquello que de traumático e imperial tuvo la construcción canalera.

El texto comienza, de hecho, con una metáfora donde la patria es

Lexia 1^a: *Madre cuestionada impunemente.*

La trayectoria del sentido resulta asombrosamente coherente ya desde el primer verso. Si observamos el nivel de la **representación** vemos cómo el mismo se construye a partir de un contenido semántico-referencial que gira alrededor del lexema “madre”. Sólo con las valencias semánticas que dicho significante posee en el sistema lingüístico puede apreciarse una *intentio* particular. La “madre” es aquella que da la vida, “causa, origen o raíz de donde proviene una cosa” según el Diccionario de la Real Academia Española. Y aunque el Lexicón no dé cuenta de las connotaciones afectivas, éstas se presuponen detrás de las denotaciones que definen la “madre” como aquella que pare, que introduce al ser en la vida. Madre es, por tanto, un significante cuyo significado implica amor, respeto, veneración.

En síntesis, ya el vocablo implica una mirada, una afectividad: una experiencia de filiación que se transfiere automáticamente a la patria, gracias a la personificación que atraviesa todo el poemario. El paso de lo representado a lo connotado se observa no sólo en la *inventio* sino en la *dispositio* textual: Macroestructura que casi coincide con la distribución gráfica de los versos en la página impresa y que puede reconstruirse así:

1^a proposición: La patria es una madre agredida (versos 157-159).

2^a proposición: El territorio istmeño ha sido puntualmente herido y violentado como consecuen-

cia de la construcción del Canal (versos 160-163).

3ª proposición: La vía canalera fue una provocación contra los mares. (ver.164).

Es aquí, en esta operación retórica, donde se da el tránsito al mundo subjetivo del texto: al nivel de la **connotación**. Así, “madre” deja de representar (solamente) “la hembra que ha parido” (DRAE) para significar la patria que nos da origen, existencia, identidad. La modalización no se reduce a nombrar la patria como madre, el poeta la califica con trazos específicos: habla de una patria “cuestionada impunemente”.

Dado que tipográficamente la proposición está separada del texto, deviene enfática por el recurso que acentúa la significación. De modo que resulta una especie de dominante semántica que será desarrollada por el cotexto siguiente. Pero ¿cuáles son esos cuestionamientos que han quedado sin castigo?, ¿por qué el hablante poético nombra la patria como “madre cuestionada impunemente”?

La respuesta viene de inmediato. La patria ha sido

Lexia 2ª: *Herida en el costado
agujereada en las caderas*

pero la patria no sólo se nombra sino que está allí, presente, en amorosa escucha. En efecto, aparece textualizada en el *tú* poético al cual se dirige el hablante diciéndole:

*detonaron tus piedras
desmontaron tus yerbazales
irrumperon en la intimidad de tu pudor
inundaron tu alumbramiento.*

La estrofa-lexia # 2 no es otra cosa que la “explicación” de la metáfora inicial del poema. El fragmento denota una mirada solidaria y puntual del amante sobre la amada. En efecto, hay una suerte de recorrido visual que mirando la Patria denuncia cómo ha sido “herida” y “agujereada”. Además de la violencia que implican ambos adjetivos, llama la atención que la patria ha sido violentada en “el costado” y en “las caderas”. La mención de “tus piedras”, de “tus yerbazales” desarrolla la personificación textual donde la geografía de la patria se corresponde con la anatomía del cuerpo amado. De hecho, el verso siguiente no habla en términos geográficos sino corpóreos: “*irrumperon en la intimidad de tu pudor*”, dice el hablante, significando con esta retórica erótica de cuño romántico la ruptura telúrica del Istmo. El hablante conoce la corporeidad de su amante-patria; el enunciar así la agresión reitera ese conocimiento íntimo entre los interlocutores que configura la atmósfera del poemario.

A su vez, la “geografía” agredida permite leer aquí un paralelo intertextual con el Evangelio: sintomática la similitud entre el Crucificado herido de lanza en el costado y Panamá herida en su parto canalero. ¿Cómo no ver aquí la imagen de la patria que se sacrifica para darnos vida?

En efecto, es en la **interpretación** donde el texto adquiere *sentido* total cuando se arriba a la dimensión intersubjetiva. Sólo cuando aquél se lee desde la serie de la Historia y de la Cultura, culmina la producción de sentido. La *Enciclopedia* —ese saber que el texto presupone para su desciframiento— proporcionará las claves para asignar un referente y relacionar con coherencia texto e historia, escritura y realidad.

Es en este juego de lecturas, competencias y textualidad, donde la lexia 2^a aparece como épica letanía de dolores, elenco de la violencia ecológica y política que desató la

construcción de la vía interoceánica. De hecho, la secuencia verbal que narra la experiencia de la agresión —v.gr. “detonaron”, “desmontaron”, “irrumperon” e “inundaron”— permite generar esta interpretación. Pero sigamos puntualmente las escalas de este viaje semiótico y sus varios efectos de sentido:

1. Representa y recupera para el lector el momento histórico en su devenir, dado que los verbos apuntan —por los semas comunes que les son propios— al evento “construcción”.
 - 1.1. Sólo que la “construcción” del Canal es somentida a una mirada crítica, en tanto que lo narrado es la imagen de una violación absoluta. La construcción del Canal aparece como una violenta profanación del territorio.
2. Esta secuencia verbal describe, de hecho, un acto históricamente signado por cierto *ethos* moderno, propio de un imperialismo obsesionado con el dominio del Hombre sobre la Naturaleza y con el ideal del progreso “universal”.
3. Permite situar con alguna certidumbre el suceso representado: el verso 163 (“inundaron tu alumbramiento”) funciona como índice cronológico que conecta los dos discursos: el literario y el histórico. 1903 es, en efecto, el año de la Separación de Panamá de Colombia —el nacimiento de la República— y el año en el que se firmó el tratado Hay-Bunneau Varilla mediante el cual se autorizó la construcción de la vía interoceánica a través del Istmo.

Debo señalar, sin embargo, que el sentido textual no se estabiliza sino hasta el verso final que constituye la **lexia 3^a**:

Pero sobre todo irritaron los mares.

Es la mención directa del mar la que impide leer el poema 12 como una referencia global a las diversas agresiones coloniales, imperiales o postcoloniales sufridas por el Istmo. El referente histórico viene sugerido con bastante claridad con la mención de “los mares”. Ningún intento, logrado o fallido de comunicación transistmica, implicó directamente los dominios marinos. En el Canal se trataba de unir ambos océanos abriendo la tierra “a punta de TNT, músculos y excavadoras» (Leis, 20) por el paso más estrecho del Continente.

El poema acaba, pues, con una aserción sintética que es al mismo tiempo una crítica (literaria) de la Historia. La clave de lectura la identifiqué en el *ethos* (neo)romántico de la obra y en la función actancial de “los mares” que el autor/hablante inscribe en el discurso. Explico: semióticamente la mención de “los mares” va mucho más allá de lo meramente referencial. Irritar los mares, según la lógica hermenéutica propuesta (cfr. *supra*, p. 46-47) supone una transgresión profunda del ser nacional.

En efecto, en la obra de Nieto el mar no es sólo aquél de la geografía sino —como el mismo autor lo ha precisado—

una especie de santuario, de lugar no contaminado por las aberraciones y las torceduras de la historia; como un recinto último donde la verdad de lo que hemos sido y cómo se ha comportado nuestra vida en este territorio, puede ser sujeto de una lectura poética posterior¹⁰².

102 Entrevista con Manuel Orestes Nieto. Grabación magnetofónica, junio de 1998. Opinión semejante plantea la poetisa panameña Bertalicia Peralta, cuando ante la pregunta “¿Hay algún código expresivo, alguna imagen que halles común en la poesía panameña?”, responde: “El mar. Es una presencia permanente. A mí me da una gran serenidad. Es una maravilla. Va y viene y siempre es diferente. La sensación de infinitud. El mar te

Ahora bien, la lectura (tabular) de este verso sobre mares irritados genera una suerte de explosión de sentido. Es necesario interrogar al cotexto precedente, yendo más allá de lo descriptivo. La focalización denota no tanto un evento neutro donde el Hombre modifica la Naturaleza sino que da cuenta de una ofensa. Al ser los mares esos compañeros fieles del devenir del Istmo, el reservorio de lo puro y lo germinal de la patria, su “irritación” deslegitima la acción modernizadora que supuso la construcción del Canal.

La estrategia textual de cuño romántico que personifica la naturaleza haciéndola copartícipe de la ira y del rechazo del hablante es, pues, una crítica a la modernidad central como factor agresor y enajenante. Esta agresión viene denunciada en la morfosintaxis misma del verso: sea con la preposición adversativa *pero*, sea con el reforzador adverbio *sobre todo* que anticipan en el lector la proposición crítica, aquel “irritaron los mares”.

Se condena, así, la modernidad que postula y actúa domesticando lo natural en beneficio de una supuesta *civilización*. El poema 12 constituye un discurso que desconstruye la historia oficial y heroica que hace de la construcción del Canal “la octava maravilla del mundo”. Por el contrario, en la metáfora de la patria como “madre cuestionada”, “herida” y “agujereada”; en esa denuncia de aquellos que “detonaron”, “desmontaron” e “irrumperon” en la intimidad istmeña se desenmascara la avalancha voraz del capital foráneo que, con tal de conseguir sus objetivos geopolíticos y económicos, arrasará con todo lo que encuentre —personas, naturaleza y cultura.

puede tragar en cualquier momento y tú ni te vas a enterar. ¿Cómo evitarlo? Es una de las maravillas que tiene este país. Además del desparpajo de la gente y la posibilidad de que cualquier cosa puede suceder en función de ese estar abiertos a lo que la vida traiga sin tanta pompa”. “Yo soy mis poemas”. En: **Talingo** No. 366. Panamá: La Prensa (28 de mayo del 2000),

2.3.13 Canto 13

Si la *metáfora* como modo de apropiación y expresión de lo real es la estrategia textual fundamental de PMM, habrá que señalar el poema 13 como uno de los más significativos y estéticamente logrados. Sin embargo, no es la metáfora el mecanismo retórico que puede dar cuenta de la totalidad del texto. El canto 13, además de recurrir nuevamente a la predicación como vínculo retórico con la amada, funciona textualmente como un “difuminador semiótico”. Es decir, como discursividad abierta a una múltiple generación de sentido, dada su indeterminación referencial. El sentido, pues, se esparce en aquellas direcciones que el lector sea capaz de trazar, según vincule el texto a sus distintas competencias y saberes.

En efecto, la textura del canto no sugiere —estrictamente— ningún momento histórico particular. Las dos pequeñas estrofas que lo componen apuntan más bien a un nuevo momento del *diálogo amoroso* entre el hablante y la patria. Manteniendo los supuestos y claves del poemario uno puede decir que este diálogo gira en torno a la experiencia de una patria dolida; en efecto, el tópico textual podría ser enunciado así: “El dolor por la ocupación extranjera impregna —incluso telúricamente— al país, que resiste con estoicismo”.

El diálogo textual se desarrolla a través de dos lexias claramente definidas por la disposición estrófica. En un primer momento, el hablante se dirige a su amada describiéndola. Lo interesante de dicha descripción es la omnisciencia del hablante. Éste se dirige a su amada con total conocimiento; casi como si viese dentro del alma de la patria:

*Arrasada
incommensurable
llevas dentro el sortilegio*

*de la pena
escrito con fuego.*

Tal locución reitera nuevamente el carácter romántico y lírico del poemario. Amada y amante son uno. La patria es valorizada en este juego textual donde poeta y realidad se confunden. La *otredad* de la patria se cualifica ante el autor/hablante que legitima su amor, al punto que su amada es tan valiosa como él mismo. No hay mayor valoración posible que aquella donde *el otro soy yo*. Es tal el amor entre el hablante y la patria, que aquél puede hablar de ella con autoridad, sencillez y transparencia. Y nombrando la patria, pareciese que ella misma se conociese y conociéndose —por la magia de un amor que es lenguaje y catarsis— se liberara de las heridas y los traumas de la Historia.

Pero ésta es una interpretación de índole global. Veamos, más bien, la microtextura del poema: el adjetivo que inicia el discurso es lapidario: “Arrasada”, dice el texto. La carga semántica del vocablo presenta una patria echada por tierra, destruida; patria vencida “de forma aplastante”¹⁰³. Interpretación reforzada por la disposición visual del verso, donde ese “arrasada” campea solitario.

La descripción continúa con otro adjetivo: “inconmensurable”. Un sentido se superpone al anterior. Patria derrumbada, sí, pero no por eso menos grande; “vasta” la había visto el poeta anteriormente. Lectura que desdice aquella geográfica¹⁰⁴ y habla desde la afectividad, para la cual la magnitud de la patria no tiene modo de medirse. Esta grandeza deviene también en dignidad moral, cuando

103 Cfr. “arrasar”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

104 La extensión territorial de Panamá es apenas de 77,082 km².

el hablante informa que la patria lleva “dentro el sortilegio / de la pena / escrito con fuego”.

¿Cuál es ese “sortilegio”? ¿Por qué “de la pena”? ¿Cuál sentido puede construirse a partir de este enunciado? Un sortilegio es un encantamiento, un embrujo, acaso un mágico engaño. En el registro familiar, el vocablo significa también el “atractivo irresistible que una persona o cosa ejerce sobre alguien”¹⁰⁵. Es sobre estas pistas sémicas donde puedo trazar una trayectoria semiótica que desemboca en una velada metáfora, en la que aquel “sortilegio de la pena” es el término lírico de un referente histórico: el Canal de Panamá¹⁰⁶.

¿No fue acaso la construcción del Canal una suerte de embrujo colectivo que suscitó mil y una esperanzas en el ánimo popular, “*panacea*” económica y social para todos los males del Istmo? El Canal, dada la evolución política que sufrió, al tornarse enclave neocolonial ¿no se constituyó, pues, en un *doloroso* “sortilegio”, equívoca atracción que generó esa “pena” que la patria llevaría “dentro” suyo durante largo tiempo? ¿No avala esta lectura el que el hablante señale que ese “sortilegio” lo lleva la amante patria “escrito con fuego”, como una quemante herida siempre presente?

Antes había dicho cómo el cierre de la 1ª estrofa aludía a una descripción moral de la patria. De hecho, enfrentar el dolor, asumir el sufrimiento supone fortaleza y dignidad espiritual. El texto, al abrir la estrofa 2ª, continúa la

105 “Sortilegio”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

106 Al leer el poema “tabularmente”, cada verso se interpreta en relación con los sintagmas precedentes. Esta lectura pone en relación cada elemento del poema con los demás en una solidaridad de tópicos, significados y estructuras. Así, parece válido pensar que si el texto no indica un cambio de tópico, el tema del discurso es el mismo del canto 12; y por ende, pueda leerse el canto 13 como un metafórica alusión a aquella ilusión/herida/desilusión colectiva que supuso el Canal en la psicología del panameño.

descripción/diálogo con la patria en el mismo tono y registro: “Estoica y generosa”, sentencia el poeta. Si la presentación moral de la patria podía ser sólo un inferencia en la 1ª estrofa, la calidad ética de Panamá se hace explícita en el resto del canto. El texto ahora indica con claridad un país que, además de ser un don continuo para los *otros* —por su rol transitista—¹⁰⁷, es un conglomerado humano que ha demostrado una “gran entereza ante la desgracia”¹⁰⁸. Hasta aquí llega la serie de enunciados con los que el autor/hablante describe la patria y dialoga con ella.

A partir del verso 171 se abre paso una enumeración de bellísimas metáforas que, además de *estetizar* el sujeto amado, sirven para proseguir la construcción de la imagen fundamental: la patria como bella mujer combatiente que resiste toda agresión —en el canto 1º se hablaba de “embestida”— que intenta “derrumbar su casa” (ver. 12). En esta doble visión donde se conjugan lo ético y lo estético, el hablante acude a la Naturaleza para rebautizar a su amada, de hecho la llama

mirada de café
caparazón de langosta
horno de mediodía
madera milenaria
que todo lo resistes.

175

Aunque a primera vista los versos 171-173 remiten a imágenes simplemente “estéticas”, una lectura más atenta descubre texturas que abordan lo ideológico y desplie-

107 Un elemento cultural que avala en el lector esta visión de Panamá se encuentra en el lema inscrito en el Escudo Nacional: “*Pro mundi beneficio*” (Para beneficio del mundo).

108 Cfr. “estoico, -ca”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995 Biblograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

gan semánticamente el texto hacia una necesaria **interpretación**¹⁰⁹. Tríada de metáforas que suponen una acrobacia del *sentido*, un reacomodo de la imagen de una patria que además de mujer es “mirada”, “caparazón” y “horno”. Los vocablos fluyen por la conciencia lectora y diseñan otro perfil. O quizás sea el mismo, sólo que ahora la patria asume nuevos rasgos.

Detenerse en ellos puede suponer (re)descubrir “el placer del texto”: erotismo y cognición que pone en evidencia “esa misteriosa operación mediante la cual un mensaje cualquiera se impregna de un segundo sentido, difuso, en general ideológico, al que se denomina ‘sentido connotado’ ” (Barthes, 224).

La metáfora “mirada de café” impone recurrir a la memoria sensorial (visual y olfativa). ¿Cómo es el “café”? ¿Qué sensaciones despierta su olor? ¿Qué connotaciones se producen en el lector ante una expresión semejante? Uno puede imaginar como obvia deducción una mirada color marrón, chocolate. Mirada autóctona que no azul ni verde, si nos limitamos al genotipo imperante en el país. Pero la lectura puede ir más allá. Si la mirada revela el interior de la persona, decir “mirada de café” puede connotar mirada grata, matutina, luminosa, raizal como el fruto que convoca —por olor y sabor— la experiencia cotidiana, pero no por ello menos trascendente.

La naturaleza sigue proporcionando al autor/hablante el patrimonio léxico de la metáfora “caparazón de langosta”. El *tropo* traslada y cruza los significados, o mejor, inci-

109 Los códigos del autor y del lector no coinciden necesariamente, ya que la comunicación poética aunque pretende la seducción aural del lector a través de las estrategias literarias puestas textualmente en marcha, puede no lograr este efecto pragmático. Es posible que la *intentio auctoris* no coincida con la *intentio lectoris*. En efecto, el referente pretextual que Orestes Nieto indica como correlato de esta lexia es la geografía del Istmo, donde cada metáfora remite a específicas provincias del país. (Cfr. Entrevista con Manuel Orestes Nieto, abril de 1999).

ta a *otra* captura de sentido: si la patria es nombrada “caparazón”, es también coraza, dureza, valentía, protección ante los ataques que vienen de fuera. Patria fuerte. Pero la condición física se conjuga con otra distinta. El caparazón de langosta es quizá su parte más hermosa, la más llamativa. Patria bella, además de armada y resistente.

La imagen “horno de mediodía” es doblemente hipertérmica. Simbólicamente hay varios códigos que enmarcan el enunciado. El horno es el espacio físico donde se cuecen los alimentos pero también el hogar, *focolare* siempre encendido, fuego que congrega. Luego, el mediodía es la hora más prístina, donde todo es más claro, donde se visibiliza lo vital. Apolo y Vesta conjugados en una sola imagen: “horno de mediodía”, patria que da vida, luz, calor.

La metáfora final “madera milenaria” mantiene y reitera la isotopía global de PMM. La elección de los vocablos denota una visión de mundo altamente afirmativa —poesía al fin— donde el hablante se revela subjetiva e ideológicamente. Como se sabe la metáfora consiste, básicamente, en una traslación semántica entre dos términos. Interesa observar de qué manera se rehace el perfil de la patria al nombrarla “madera milenaria”. El enunciado descubre por un lado la valoración afectiva del hablante. La madera entre más antigua se supone más preciosa, pero también más fuerte. Por ende, la patria viene concebida a través de una imagen natural: uno podría imaginar un hermoso, gigante y fuerte árbol —donde convergen la belleza y también la fortaleza. Este último rasgo se corresponde al mismo tiempo con la socialización —los saberes del lector— que supone el texto.

Entender la patria como “madera milenaria / **que todo lo resiste**” implica un conocimiento de la vicisitudes que ha sufrido la nación panameña para constituirse como Estado libre y soberano. Verso rotundo que no hiperbóli-

co, implica y reclama una lectura que llene de contenidos, afectos y memorias ese “todo” al que resiste y resistirá la patria en cada momento de su historia.

2.3.14 Canto 14

Orestes Nieto nos regresa de nuevo y sin ambages al mundo de los referentes. El poemario reingresa directamente en la Historia. Aunque no por ello, pierda su retórica sugerente que dice sin decir, dejando que el lector —esta vez a través de claves bastante perceptibles— descubra el momento histórico aludido.

El poema 14 presenta al público virtual, que contempla el diálogo hablante/patria, un nuevo hito de la historia istmeña. La identificación del referente viene dada por la secuencia de *palabras-tema*: “barracas”, “inquilinos”, “plaza”, “aceras”, “sangre”, “ritmos marciales”, a través de las cuales he podido establecer el primer nivel de sentido. Lo **representado** en el poema no es sino la llamada *Huelga Inquilinaria*¹¹⁰.

La *dispositio* del poema colabora al cumplimiento de dos cometidos pragmáticos, a juzgar por el efecto perlocutivo que se produce en su lectura:

1. Reconstruir por medio de trazos descriptivos la situación opresiva que sufrían las clases populares urba-

110 El movimiento inquilinario de octubre de 1925 fue, en la historia republicana, la primera manifestación multitudinaria que enarboló reivindicaciones de contenido específicamente social. Esta movilización social fue alentada “con el propósito de impedir que la burguesía casateniente descargara sobre las espaldas de los trabajadores un aumento que a los impuestos sobre fincas urbanas había decretado el gobierno de Rodolfo Chiari [entonces presidente de Panamá]. Las contradicciones entre los inquilinos y propietarios desembocaron el 10 de octubre en manifestaciones que dieron un saldo de varios muertos y heridos una vez que intervino la fuerza pública panameña. El 12 de octubre el gobierno de Chiari solicita la intervención del ejército norteamericano acantonado en la Zona del Canal, lo que ocasiona otros muertos y heridos. El ejército yanqui planta sus tiendas en el corazón de la ciudad capital” (Soler, 15).

nas viviendo de inquilinos en barracas miserables (versos 176-183).

2. Evocar retrospectivamente la represión violenta que sufrió la población a manos del Ejército norteamericano que invadió la ciudad (versos 182-188).

Una rastreo microtextual de los efectos de sentido permitirá reconstruir paso a paso la interpretación global:

- El hablante describe con adjetivos muy puntuales la situación de un grupo humano. El plural de los calificativos lo sugiere de inmediato. Para ello se acude a un recurso expresivo que es propio de la retórica orestiana, la enumeración:

*Comprimidos
rotos por las narices
inmundos
tritutados en la barracas
inquilinos
exhaustos*

El *significado* textual propuesto gira en torno a un lema que ilumina todo el texto: el sustantivo “inquilinos” despeja la ambigüedad del poema. Es en este vocablo donde el entrecruce poesía/historia se hace más diáfano y precisamente por ello, placentero, si se quiere erótico, ya que activa entonces la fruición del texto. Reconocido el referente histórico de la Huelga Inquilinaria, la producción de sentido se dispara y vuelve a recorrer —tabularmente— la textura poemática para hacer hablar a cada uno de los versos.

El referente del texto es construido a partir de la descripción que hace el hablante. En la enumeración hay

algo más que la mirada que ve y dice. La focalización y la voz al describir, denuncian y rescatan un momento histórico hoy quizás menos presente en la memoria colectiva y que, sin embargo, ha dejado una huella importante en otros discursos del campo literario nacional¹¹¹. El “mitin inquilinario” es un *lugar* histórico en el que se encuentran y “dialogan” —como amaba decir Octavio Paz— textos significativos del campo literario panameño. Historia que al textualizarse genera una discursividad múltiple que mira, en el evento sociopolítico, un hito de ese perfeccionamiento de la conciencia nacional que marca toda la historia republicana hasta nuestros días.

Es justamente esta marca lo que explica la focalización que realiza el hablante. En esa mirada que describe, el énfasis viene dado por el aspecto físico de los “inquilinos”, aspecto que delata la explotación a la que eran sujetos. Seres humanos “comprimidos”, “rotos por la narices”, “inmundos”... La descripción no es neutral, asume un partido.

La sola *dispositio* del texto apunta a una focalización y a una enunciación que destacan —puntualmente— la situación de exclusión, de pauperización física y síquica de los inquilinos. En efecto, el poema 14 consta de trece versos. La descripción de los “inquilinos” se plantea a través de 6 ver-

111 La *huelga inquilinaria* fue un acontecimiento que marcó el devenir histórico (y literario) del país. El acontecimiento es reportado también por Tristán Solarte en su novela *El ahogado*:

“Ahora me vi en la plaza de Santa Ana, reviviendo el mitin inquilinario. Los mismos hombres enardecidos, las mismas mujeres arreboladas gritando a voz en cuello su miseria y una humillación ya insoportable. Me vi en Santa Ana, pero esta vez no de espectador. De pie en la tribuna, hacía esfuerzos desesperados por arengar a la gente; pero de mi boca abierta no salía el menor sonido. Mi madre, en medio de la muchedumbre, me miraba angustiada; de pronto, el ruido de las ametralladoras. Ella cayó en un charco de sangre.” (SOLARTE, Tristán. *El ahogado*. Panamá: EUPAN. 1984. p. 66). Resulta particularmente interesante cómo dos aproximaciones similares —en cuanto lectura ética del acontecimiento— respondan a escritores con posiciones políticas antagónicas. Solarte y Nieto se agitan en sectores diametralmente opuestos de la vida política nacional.

sos, en los que cada adjetivo constituye un verso *per se*. En otras palabras, sea por la mancha tipográfica, sea por la economía expresiva, casi la mitad del espacio textual se utiliza para describir y denunciar el estado infrahumano en que vivían los moradores de las casas de inquilinato.

Describir la miseria y las condiciones de hacinamiento y de desesperanza a las que los pobladores “exhaustos” del antiguo *arrabal*¹¹² eran sometidos es una denuncia, pero también una empatía, un acto de compasión por el sufrimiento del otro y una manifestación de horror ante lo intolerable.

Ahora bien, es esta mención detallada y nada gratuita de las condiciones de vida de los manifestantes, la que explica el porqué del Mitin de 1925, por qué razones estos

<i>inquilinos</i>	180
<i>exhaustos</i>	
<i>acudieron a la plaza</i>	
<i>y se atropellaron en la aceras</i>	

Sin embargo, lo más significativo de la Huelga Inquilinaria no es quizás el hecho *per se*. Al menos no se desprende así de la lectura del poema. La atención del hablante está puesta en los extremos de la experiencia histórica: las causas y las consecuencias de *cómo* se “resolvió” la manifestación multitudinaria. Como se sabe, la Huelga Inquilinaria fue disuelta mediante una violenta represión, primero por parte de la policía local, y luego por las tropas norteamericanas.

Socialmente esto supuso una herida en la sicología

112 Las casas de alquiler se construyeron en la inmediaciones del antiguo Arrabal colonial de la Ciudad de Panamá. Sus pobladores antes esclavos, ahora obreros del Canal —eternos postergados— seguían viviendo *extramuros*, excluidos y segregados del progreso.

colectiva, una herida pero a la vez un acicate en pro de la identidad nacional. Para entenderlo, basta considerar que la Huelga Inquilinaria fue, como ha señalado Ricaurte Soler, la primera manifestación multitudinaria de índole **social** en la historia republicana. Dada la naturaleza del acto reivindicativo la intervención de los Estados Unidos resultó particularmente onerosa y humillante. Es con esta lectura afectiva como el “Mitin” entra en el imaginario popular, perdurando así a lo largo de los años. De esta memoria colectiva habla el poema cuando dice:

*y aún huele a plasma desde aquel día
y un cascarón de sangre indeleble
avergüenza las paredes con el bochorno
de los que te invadieron
con ritmos marciales.*

El texto —haciendo uso de la hipérbole temporal— habla de una afrenta transhistórica; sin embargo, dicho de este modo se pierde la red de sentidos que subyace en estos versos¹¹³. Hace falta desconstruir el texto para poder contemplarla:

1. Para la conciencia hablante los hechos de 1925 han dejado huellas imborrables: “aún huele a plasma desde aquel día”. Uno puede suponer que para el autor implícito/hablante no hay hipérbole alguna, ya que en la lectura, en la percepción de tiempo “histórico” del poema, la Huelga Inquilinaria continúa viva en la conciencia de la patria. El léxico utilizado refuerza

113 Aquí vale lo que señaló hace algún tiempo María Corti: el valor remunerativo de la información poética es alto y se esconde usualmente en una manifestación textual inversamente proporcional a “la magnitud de sentido” generada.

esta conclusión; la afrenta no sólo se percibe afectiva y psicológicamente; el hablante dice que “aún **huele a plasma**”, metáfora donde los sentidos (el olfato) aparecen implicados en la lucha nacionalista. Reaparece aquí una de las isotopías del poemario: el amor a la patria está mediado por lo corporal y lo sensorial. La patria no es una idea o una construcción... o tal vez sí, construcción de nuestros sueños y anhelos colectivos con rostro y cuerpo de “mujer”.

2. Esta memoria colectiva que recuerda tenazmente las heridas recibidas viene textualizada en la imagen de

*un cascarón de sangre indeleble
[que] aún avergüenza las paredes con el bochorno
de los que te invadieron
con ritmos marciales.*

La violencia represiva y sus consecuencias en la población son, junto al recuerdo imborrable de la agresión norteamericana, los términos reales de esta lexía. El léxico que enhebra su textura expresa una lectura subjetiva, una connotación crítica en la evocación de los hechos. El hablante, significativamente, no dice “manchas de sangre” sino que descartando el registro coloquial, habla de “un cascarón (...) indeleble”, superficie, costra hemática imborrable que es algo más que el signo físico del derramamiento de sangre. Los versos recuerdan y convocan la memoria de Mariano Mirones, Ferdín Jaén, Emilio Olivardía y Lorenzo Brown, inquilinos muertos en la Huelga, cuyos nombres no ha olvidado la historia ¹¹⁴.

114 Cfr. ARAÚZ, Celestino Andrés y PIZZURNO GELÓS, Patricia. **Estudios sobre el Panamá Republicano**. Panamá: Manfer, 1996. p. 156.

De la humillación sufrida se hace eco la ciudad misma. Reaparece así la personificación como recurso de la subjetividad autoral que impregna los seres y las cosas de su rechazo vertical a la intervención foránea. Estrategia romántica desarraigada de su lírica función original sirve ahora como medio expresivo de un repudio ideológico del que lo inanimado se hace partícipe.

De hecho, el hablante describe “las paredes” de la urbe avergonzadas “con el bochorno”, por el calor asfixiante que dejan los seiscientos soldados norteamericanos que la han invadido “con ritmos marciales”.

La cooperación lectora es llevada en el poema 14 a uno de sus vértices. El texto reclama una lectura transitiva que desemboca, inexorablemente, en la Historia. Lectura histórica, pero también lectura ideológica y cognitiva donde el texto —al menos autoralmente— no remite más a sí mismo, sino es como signo de otro texto —el social—, ahí donde se imprimen día a día las luchas de los pueblos y los hombres.

2.3.15 Canto 15

Prosigue el viaje. La mirada autoral se posa ahora unos años más adelante. El poema, sin embargo, no habla de fechas. La datación es velada, se desprende de la **lexia 1^a**, cuando dice el hablante:

*En Europa se moría
y en tus costas los portaviones 190
hicieron descender a las calles
otra guerra.*

¿De cuál guerra habla el texto? O mejor, ¿de cuáles? La clave para descubrir el tiempo del poema está en la mención de dos sustantivos: “Europa” y “los portavio-

nes”. Dada la estructura del enunciado, se desprende por implicatura conversacional que si se habla de “otra guerra” descendiendo en nuestras “calles”, en Europa se está padeciendo el mismo flagelo. La deducción histórica apunta entonces a la Segunda Guerra Mundial. Esta construcción de sentido es avalada por el lexema “portaviones” (sic). El campo asociativo mecánico-técnico entronca con lo histórico, ya que fue precisamente a partir de la II Guerra cuando se usó ese tipo de naves con fines bélicos.

Sin embargo, aún el texto es ambiguo. Si en “Europa se moría” bajo las bombas del conflicto del Eje y los Aliados, ¿cuál era exactamente esa “otra guerra” que —contemporáneamente— descendía “a nuestras calles”? Si recordamos que de los múltiples navíos militares lo que descendió fueron miles de soldados norteamericanos, uno presiente una vibración crítica en el texto¹¹⁵. ¿Qué guerra trajeron consigo las tropas estadounidenses? Una de las acepciones del término “guerra” la define como “Toda especie de lucha o combate, aunque sea en sentido moral” (DRAE). Es sobre esta acepción como se explica la índole de esa “otra guerra” traída por el ejército anglosajón.

Ahora bien, hasta ahora la literalidad textual no es todavía contundente. La generación de sentido apenas insinuada se completa en el cotexto siguiente (**lexia 2ª**). Aparecen una serie de diadas adjetivas que describen, en un *collage* de imágenes nocturnas, la situación de Panamá durante el conflicto mundial: Patria

115 El 18 de mayo de 1942 Panamá y los Estados Unidos suscribieron un “Convenio sobre Arrendamiento de Sitios de Defensa”, gracias al cual Estados Unidos obtuvo 15,000 hectáreas diseminadas por todo el país en las que construyó “136 sitios de defensa, a lo largo y ancho del territorio de la República que así se convirtió en un inmenso bastión militar” (Araúz y Pizzurno, 301).

Abochornada e insomne
límitrofe y venérea
efervescente y sonora
aparente espejismo y artificio (...) 195

El patrimonio léxico que arma esta lexia apunta a la isotopía eje del poema: la prostitución. Específicamente la clave está en el verso 193: “límitrofe y venérea”. Una vez contextualizado el texto, uno interpreta y reconoce ante tal estructura léxica una fotografía histórica y literaria donde se denuncia “la siembra de cantinas, cabarets, clubes nocturnos y otros negocios de reputación dudosa, destinados a la distracción de la numerosa población emigrante extranjera” (Araúz y Pizzurno, 305). Negocios todos ubicados en el área “límitrofe” entre la ciudad de Panamá y la Zona del Canal. Es esta siembra de inmoralidad la guerra “venérea” que censura el texto, el conflicto “moral” que explica el retrato dolido con que el hablante pinta el Panamá de entonces. Se entiende ahora por qué la ciudad es descrita como “abochornada e insomne”: ciudad prostituida, cubierta de vergüenza. Ciudad que no duerme y trabaja de noche: metáfora de las meretrices, “*que aquí han descubierto la tierra de Adán*”, como diría el poeta Demetrio Korsi.

En este punto del discurso, PMM se cruza intertextualmente no sólo con el verso de Korsi apenas citado¹¹⁶, sino con otros poemas fundamentales del *canon* de la llamada poesía nacionalista. Hablo de *Panamá defendida* de José Franco, donde el poeta confiesa:

Te miro, a veces, Patria,

116 El verso pertenece al poema *Visión de Panamá*, del poeta vanguardista panameño Demetrio Korsi. El texto —muy anterior al poemario de Nieto— cuestiona también la corrupción urbana imperante en el Panamá de la II Guerra.

*como un túnel
de cruces y burdeles,
como un muro golpeado de cantina*¹¹⁷.

Lo intertextual funciona en el poema como una atmósfera de sentido histórico-literario. De modo que los pretextos citados preparan —¿o habría que decir condicionan?— la producción de sentido en la clave hermenéutica arriba propuesta. Uno puede decir que la serie literaria —crítica y nacionalista— en la que se inserta el poema produce en el lector determinada “norma estética” (Mukarovsky), desde la cual el texto genera sentido.

Por ende, si leo en el texto la isotopía de “la prostitución y de la presencia militar estadounidense”, es gracias a la presencia —vía Enciclopedia— de un código semiótico intertextual que orienta la *interpretación* del poema y, por ende, la intersubjetividad autor/lector hacia una precisa lectura literaria y política.

Texto e intertextos operan así la desmitificación de este período de bonanza económica donde Panamá “efervescente y sonora”, bajo la luz roja de los mil y un cabarets, vive sumergida en “aparente espejismo y artificio”. El verso denuncia a todas luces una economía falsamente próspera —efímero auge dependiente de la guerra—, espejismo doblemente falso, por ello “aparente”, que hipnotiza y aliena a la población. Lo había advertido ya Korsí cuando escribió:

*Un coche decrepito pasa con turistas.
Soldados, marinos, que vienen y van,
(...)
Diez mil extranjeros y mil billeteras...*

117 José Franco, **Panamá Defendida**. Panamá: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1959.

*Aguardiente, música... ¡La guerra es fatal!
Danzan los millones su danza macabra.
Gringos, negros, negros, gringos... ¡Panamá! (ídem)*

En el texto orestiano la ciudad aparece como la imagen de un espacio intoxicado moralmente; o como afirma el poeta:

enajenada en tus rincones

Ciudad distraída, embelesada¹¹⁸ en el “espejismo y artificio” que bulle de noche en sus “rincones”, espacios marginales que el Lector Modelo reconoce como las esquinas y bares de Calle J y Calle K ¹¹⁹.

Los versos finales responden a la estrategia retórica global de PMM como argumentación poética. El poemario, y por extensión cada uno de sus cantos, posee una *intento opera* bastante clara: convencer al lector real de la historiología con que se lee y escruta el devenir nacional a lo largo del discurso. Esto explica el carácter afirmativo con que se remata el texto:

*tierra de los demás
a la hora de las preguntas*

Nombramiento rotundo, revela una visión de mundo propia de la generación literaria a la que Nieto pertenece

118 “Enajenación”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97, Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

119 Calle J y Calle K son dos vías ubicadas en el Centro de Ciudad de Panamá —colindantes con la antigua *Zona del Canal*— conocidas popularmente como la “zona roja” por antonomasia, por ende áreas dedicadas a la diversión nocturna (*v.gr. prostitución*). Hasta hace pocos años aún constituía un área frecuentemente visitada por soldados norteamericanos.

ce¹²⁰. Para los poetas de esta generación “la patria era una realidad lacerante, un dolor agudo; se nota en ellos una preocupación auténtica por el deterioro económico y social del pueblo y sufren en carne propia el ultraje de los oprimidos y marginados. Por eso, tal vez, su poesía tiene acentos de ira y de coraje, pero también de un profundo amor” (idem).

Quizá baste esta contextualización literaria para entender la mirada ideológica —asumida subjetivamente— del autor/hablante. La patria duele porque en cierto modo el Imperio la arranca de manos del poeta, Panamá es por ello “tierra de los demás”. Debajo del enunciado late un *pathos* doloroso, una suerte de dramática aceptación de lo evidente, constatación del propio territorio que se pierde en sus márgenes, cohabitando con lo subterráneo, padeciendo el desafuero de una libido foránea y castrense que lo desnaturaliza, por ende, lo torna *ajeno, otro* “a la hora de las preguntas”.

2.3.16 Canto 16

A lo largo de la exégesis del poemario uno descubre la “toma de posición” que se esconde detrás de ciertas prácticas textuales. En el caso presente es la *anáfora* la figura que, tras la repetición de una misma palabra al comienzo de diversas frases¹²¹, vuelve a indicar la preocupación del autor/hablante por legitimar y por valorar a la patria.

120 Manuel Orestes Nieto es considerado uno de los mejores epígonos de la *Generación del 58*, “grupo de poetas que (...) tuvo como nervio, hueso, médula y tendón de su poesía, las letras y el nombre y el acento de la patria. (...) [en estos poetas] el espíritu nacionalista aparece a flor de verso. Un nacionalismo que se expresa como antimperialista, antimilitarista y antioligárquico. Es una poesía que se escribe contra el ‘Status Quo’, una poesía anti”. DE TURNER, Isabel. “Homenaje a la generación del 58”. En: *El Búho*. Panamá: Universidad de Panamá, enero de 1993. p. 6-7.

121 Cfr. LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de Términos Filológicos*. Madrid: Gredos, 1990. p. 41.

Si en la estrategia retórica de PMM, el acto de nombrar, esto es, el hacer mención, es una manera de dotar de existencia y dignidad a la mujer-patria, entonces el repetirla mediante un trío de pronominales anáforicos (“Te odiaron”, “Te profesaron”, “Te quisieron doblar”) es un acto significante doble: enunciado amoroso, que construye su enunciatario (patria amada) y, a la vez, la rescata de eso que sociológicamente se ha dado en llamar la *invisibilización*.

En el medio de esta **interpretación** hay una red de sentidos que debe explorarse puntualmente. A partir del nivel de la **representación**, puedo reconstruir el tópico textual a través de la siguiente macroestructura:

1. La construcción del proyecto de identidad despertó en muchos odio y aversión;
2. sin embargo, el mar —compañero fiel— permaneció al lado de la patria.

Este contenido se despliega evidentemente ya desde el comienzo del poema. En efecto, el texto lo inaugura el hablante poético con un enunciado rotundo: “Te odiaron tantas veces / como creciste”. Dichos versos constituyen, en realidad, una única **lexia** con los pareados que le siguen (vers. 103-105).

Se expone un coloquio íntimo, doloroso incluso, entre amador y amada. Patria y hablante recuerdan —parafraseando a Vallejo— los golpes de la vida, o mejor, los de la Historia, ya que hablamos de patria y por ende de un sujeto colectivo. Versos donde se rememora, “como si (...) la resaca de todo lo sufrido se empozara en el alma”¹²². Este tono doloroso se desprende de la misma retórica textual:

122 VALLEJO, César. **Los heraldos negros**. Bogotá: Oveja Negra, 1987. p. 9.

- Primeramente, el pasado en indicativo expresa la realidad fáctica —la veracidad— de ese dolor. El autor implícito como responsable de la productividad textual ha elegido este *modus* verbal, expresando así “la actitud del hablante respecto a lo que se dice”¹²³. El tono de coloquio íntimo supone, además, que aquello de lo que se habla (*dictum*) se ajusta a las condiciones de verdad y, por ende, que el enunciado es veraz.
- A su vez, la hipérbole “todo el rencor” habla a todas luces de un resentimiento tenaz, constante, sistemático en contra de la patria. La expresión así de enfática permite el asomo y la desvaloración de unos actores textuales que se suponen, pero no se nombran explícitamente. Esto es, ¿quiénes son aquellos que te “profesaron *todo* el rencor”? Para decirlo con una frase cargada de ideología, ¿quiénes son estos ‘enemigos de la patria’? Si el texto calla, se imponen dos opciones: o la respuesta se esconde en el mundo subjetivo del hablante, o éste parte de que el lector implícito sabe de quiénes está hablando el poema.

La deducción lógica apunta más bien a lo segundo: la alusión a estos ‘enemigos’ se da dentro de un enunciado evidentemente dialógico, donde la distancia enunciativa tiende a cero. Por ello, es válido suponer que el lector se reconozca en el enunciatario y genere una comprensión textual que, si bien no localice un referente histórico puntual, pueda referirse a los distintos agentes nacionales que han aparecido a lo largo de nuestra historia.

La propia estructura reiterativa de la lexia habla de una agresión, de una tendencia antinacional que aflora

123 **Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española**. Madrid: Espasa Calpe, 1981. p.454.

repetidamente en la historia panameña. Al mismo tiempo, la repetición de la frase subordinada “tantas veces como” enaltece la imagen textual de Panamá. Es decir que esta fórmula sintáctica pone en oposición dos roles: el de la patria como instancia que crece, que se multiplica y que perdona, frente a un adverso sujeto colectivo que, lleno de rencor, la odia y la desprecia “tantas veces como” la patria ha sabido perdonarle.

Lo anterior indica una **connotación** o toma de posición del hablante que se hace uno con el dolor de su amada. Pero también indica un juicio histórico que lee el devenir istmeño como un arduo proceso —¿pendular?— de construcción y desconstrucción de la identidad nacional. Proceso donde el hablante/autor toma partido. Y lo hace con una enunciación que quiere contar, dejar testimonio de cómo la patria ha sido odiada y agredida, tratada como objeto o tela vieja que puede doblarse, como dice el poema, “a su antojo”.

Pero el canto 16 no se reduce a un discurso de denuncia. La segunda estrofa introduce nuevamente el tono lírico y neorromántico que tiñe todo el poemario:

*Sin embargo,
El mar siguió a tu lado
Curando las heridas de tus pies
Acompañándote en los atardeceres
Y contando los días de la espera.* 110

El “sin embargo”, además de anunciar una novedad proposicional —conjunción adversativa al fin—, le permite al poeta expresar su mirada subjetiva, íntima. En medio del lirismo, reaparece otro actor del mundo poético: “el mar”. Testigo y ayudante, cómplice textual de la patria. En la construcción de este “actante” el poeta quiere

simbolizar, no sólo el elemento natural, sino una presencia histórica y una praxis ideológica. Decir que “el mar siguió a tu lado” desarrolla la isotopía de la memoria histórica y de la *fidelidad* al proyecto nacional. Así, “el mar” es un compañero que no abandona a la patria en medio de la vorágine de odio que la agrede, un Cireneo que cura las heridas de sus pies (y aquí es difícil no leer una alusión a la Historia en figuras como Cuauhtémoc o Jesús).

Pero la **interpretación** permite leer otros varios sentidos. Tener heridos los pies es igualmente una metáfora del inmovilismo, esto es, de una patria incapaz de caminar si atendiese solamente a las embestidas del rencor antinacional. Si la patria sigue en pie, “mirando la claridad” es porque existe una memoria histórica —un “mar”— que la define. Una reserva emocional y cognitiva que recrea la identidad patria, salvándola.

El poema dice también cómo el mar permanece junto a la patria acompañándola en “los atardeceres”. Leer el verso desde el mundo *de la vida* supone captar la *connotación* autoral inscrita que reitera la Patria como algo íntimo y cercano. En el atardecer del día o de la existencia se añora —lo sabemos— la compañía amorosa del amigo, del hermano o del amante.

El verso final (“y contando los días de la espera”) resulta hermético si no se lee a la luz del *habitus* de Nieto y del contexto político que engloba la producción de PMM. Esta lectura situada me inclina a interpretar dicho enunciado como la referencia a un plazo. Es decir, el mar está al lado de la patria como símbolo del ansia popular que cuenta los días que faltan para la entrega del Canal ¹²⁴.

Explico: durante el período de producción textual, el

124 Los Tratados Torrijos-Carter, firmados en 1977, establecen un plazo de transición de 23 años durante los cuales Estados Unidos entregaría paulatinamente el manejo y jurisdicción efectiva del Canal y sus áreas colindantes.

Canal está aún en manos norteamericanas aunque bajo un sistemático y continuo proceso de descolonización. Es legítimo leer en dicha “espera” la referencia a los años que median entre la escritura del poemario y la reversión total y efectiva de la vía interoceánica a Panamá.

Nos lo confirma el *habitus* personal y político de Orestes Nieto, en el que vemos una toma de posición atravesada por la cuestión canalera. De hecho, la revisión de los contextos de producción permite hallar datos reveladores como las afirmaciones hechas en una entrevista concedida al maestro Dimas Lidio a mediados de los ochenta:

La vida de esta nación está ligada a un conjunto de hechos y circunstancias que tarde o temprano tendremos que abordar con seriedad. La función de nuestra literatura será eficaz en la medida que respondamos a esos grandes temas: ¿Qué es esta nación? ¿Cómo se formó? ¿Qué cosa la distorsionó? ¿Qué ocasionó su condición colonial? ¿Cómo es un país invadido? ¿Qué cosa se desprende de que el Canal se haya construido aquí? ¿Cómo es un país ruta ¹²⁵?

La declaración se explica a la luz de los vínculos del autor con la gestión gubernamental de Omar Torrijos, que hizo de este tema el eje de su agenda política y del espacio urbano donde Nieto creció: en los alrededores de calle Estudiante, pues como él mismo afirma:

Crecí frente al Instituto Nacional, en la capital. Allí viví los sucesos de Enero. Yo cogía mangos en la zona, lim-

tes a la República de Panamá. Este plazo terminó con la retirada de todas las tropas estadounidenses del territorio panameño el 31 de diciembre de 1999. El proceso se cumplió —no sin ciertas tensiones— según lo pactado. 125 PITY, Dimas Lidio. **Letra viva**. Panamá: Formato 16, 1986. p. 173.

piaba carros en la calle, engañaba gringos por las noches, convivía con los saloneros de los bares limítrofes... Me crié en esa atmósfera. (Pitty, 1986, 175).

Leer el poema 16 supone unos marcos de conocimiento muy puntuales. Sin embargo, cuando digo conocimiento quiero significar algo más que simple información; quizás convenga aquí hablar de *saber*. Pues el texto remite a referentes que, para el lector (real) suponen lo experiencial y lo afectivo (aspectos del mundo de la vida ligados al concepto de *patria*). La exégesis de este poema, realizada sincrónicamente a pocos meses de la reversión del Canal, no puede ser una operación sólo intelectual, menos cuando el poemario implica siempre un alto contenido emocional y cuando la interpretación realizada pretende asumir el rol del Lector Modelo del texto.

Por ello en esta lectura pervive cierto “temblor”, cierta epifanía que pienso sea parte de la pretensión autoral. Algo así como el efecto perlocutivo. El temblor tiene que ver con aquello que el poema me dice como lector panameño contemporáneo. Si es cierto que el escritor “escribe como un testigo y muchas veces como un actor a la vez” (cfr. Pitty, 171), lo mismo vale para el crítico cuando no puede sustraerse de lo histórico, cuando la historia está siendo vivida en el hoy de la escritura crítica. Es por esto que ocurre la epifanía, la revelación de un texto que no acaba porque está siendo vivido.

El canto 16 de PMM es, pues, un texto que comunica la verdad de una nación al borde de un salto, de un reto histórico, de una definición que pasa por la resistencia a todo(s) aquello(s) que, odiándola, ha(n) querido “derrumbar su casa”. Nación que, en su geografía y en su memoria colectiva, encuentra los medios para mirar el atardecer, curar sus heridas y celebrar el fin de la espera.

2.3.17 Canto 17

En las varias conversaciones sostenidas con Manuel Orestes Nieto durante la elaboración de este trabajo, vino en evidencia una estrategia de lectura particular, prevista en el Lector Modelo que postula el texto. Dicha estrategia es, a la vez, una pretensión autoral y se basa en un diseño poético que sugiere o evoca la historia, sin designarla explícitamente. En palabras de Orestes, será “la imagen poética la que llame al hecho histórico”.

Lo anterior se hace patente en el Canto 17: texto obligadamente histórico que, paradójicamente, difumina su función referencial y cognitiva para anclarse en la vida política del Istmo de un modo claro, pero a la vez oblicuo. Esto se logra gracias a que el autor implícito ha producido un discurso donde la contribución lectora —el aporte de los saberes y las convenciones culturales en uso— es esencial para la semiosis; esto es, se parte de unos presupuestos y consabidos comunes con el lector.

Por ello el poema no necesita decir lo que su receptor “ya sabe”. El autor confía en que, sólo con la primera estrofa, cuando el hablante dice:

*Enero
fue una lágrima
pero sobre todo una descomunal manía
de amarte.*

el lector real reconozca el hecho doloroso y memorable del 9 de enero de 1964¹²⁶. Manteniendo la mirada teórica del modelo, se construye entonces un mensaje; una estructuración de sentido que gira en torno a la gesta de

126 Durante la presidencia de J.F. Kennedy, el gobierno panameño negocia un acuerdo con los Estados Unidos, donde éste reconoce la soberanía titular de Panamá en el territorio conocido como Zona del Canal, bajo jurisdicción

los mártires de “Enero”. Esta interpretación final puede rastrearse en los otros niveles de sentido, siempre activada por la manifestación textual:

En efecto, el primer nivel de sentido —la representación— se visibiliza a partir del primer verso, donde el hablante sentencia: “Enero”. Hasta este segmento textual, la generación de sentido apunta a un contenido semántico referencial que no es otro que la fecha mencionada. El autor/hablante dice sin decir de qué hablará el texto. En esto hay, pues, una pretensión autoral que abarca varios factores:

1. el poema 17 se enmarca dentro de un todo, dentro de un “vasto seguimiento de hitos precisos”¹²⁷ que han habituado al lector a descifrar el texto como una progresiva revisión de la historia nacional;

de los norteamericanos. En virtud de ese acuerdo, junto a la bandera estadounidense, la bandera panameña debía ondear en el lugar de honor en todos los espacios públicos de la Zona (escuelas, plazas, etc). Los *zonians* se rebelaron contra el acuerdo desafiando lo pactado por la Casa Blanca, negándose rotundamente a izar el pabellón panameño. El 9 de enero de 1964, estudiantes panameños del Instituto Nacional, pidiendo los permisos de ingreso respectivos, se dirigieron a las instalaciones del *Balboa High School*, para izar en acto público el pabellón patrio, luego de cantar el Himno Nacional. La respuesta de los estudiantes, padres de familia y de la policía zoneíta no se hizo esperar. Abucheos, agresión física directa y el mancillamiento de la Bandera fueron la reacción contra los estudiantes panameños que se manifestaban pacíficamente. Al regresar a los límites de ciudad de Panamá, la población contempla indignada a los muchachos golpeados con la bandera rasgada entre sus manos. La noticia corre como reguero de pólvora y el pueblo entero se levanta tratando de ingresar en la Zona para izar la Bandera. Como respuesta los norteamericanos sacan el ejército y los tanques acantonados en las bases militares. La represión del ejército norteño contra el levantamiento popular nacionalista duró tres días, dejando un saldo de más de 20 muertos y cientos de heridos, todos panameños. La gasa y el plasma sanguíneo se acabaron en los hospitales de Panamá y Colón. Ante la agresión, el gobierno panameño rompió relaciones diplomáticas con los Estados Unidos y convocó la ayuda de la OEA. Fue ésta la coyuntura que obligó al gobierno estadounidense a renegociar los tratados de 1903. Desde ese entonces, el 9 de enero es declarado día de duelo nacional.

127 Fallo evaluativo del Jurado.

- 1.1. al seguir el lector una cierta secuencia cronológica, intentará fijar en el texto algún hecho histórico cercano a los trayectos o hitos ya recorridos;
2. el autor-hablante postula un Lector Modelo que conoce a fondo la historia nacional. Lector que, ante el lexema “Enero”, active su Enciclopedia y produzca sentido al construir un referente. A partir de esta identificación del tópico puede mirarse cómo prosigue la semiosis.

El nivel de la connotación presenta las siguientes particularidades: a) el mundo subjetivo, desde el que el hablante *connota* el hecho representado, aunque atraviesa y se localiza en la *dispositio* y la *elocutio* del poema, parece ceder su importancia semiótica en favor del mundo intersubjetivo y, por ende, del nivel de la interpretación.

Explico: aquí el hablante, como sujeto que constituye el texto con su mirada personal y con cierta retórica, viene a menos. De modo que, aquello a lo que alude el poema 17, tiene que ver más con lo histórico-político (mundo intersubjetivo) que con el mundo subjetivo, al cual el autor tiene “acceso privilegiado” (Habermas). Lo que sí resulta legible desde la connotación textual es el tono amoroso e íntimo que la *elocutio* da al poema: este tono sí expresa la evaluación axiológica del sujeto productor. La creación de determinadas metáforas y el uso de cierto estilo parte, sin duda, de una voluntad creadora, pero lo que llena de contenido dichas metáforas, o sea, el saber que pone en acción dicha retórica, proviene básicamente del común conocimiento de la Historia que media la relación autor-lector, esto es, el mundo intersubjetivo.

Como se sabe, el nivel de la *interpretación* es aquél en el cual culmina la semiosis textual. *Topos* del sentido. Instancia donde la representación y la connotación conver-

gen en la enunciación. Por ello aquí el texto se contempla socializado, referido a las competencias, saberes y prácticas que poseen autor y lector. Volvamos al poema, entonces, para explicar cómo se produce la interpretación:

Lexia 1ª:

Lo primero que llama la atención es cómo la clave que vincula texto e Historia viene dada por el primer verso (No. 111), donde el sustantivo “Enero” ocupa todo el espacio. La mancha tipográfica tiene aquí la función de indicador del mundo extratextual e histórico, indicador enfático ya que la mención del primer mes del año golpea visualmente al lector, al dominar totalmente el verso.

Pero el verso en cuestión continúa, sintácticamente, en el siguiente. Forma parte de una aseveración mayor: “Enero / fue una lágrima”, dice el poema. Como ya ha hecho en otros fragmentos del poemario, el enunciador opta por el modo indicativo. La acción pasada se refiere, pues, como un hecho verídico. Para el hablante no caben dudas en torno al carácter doloroso del 9 de enero. Angustia, dolor, rabia e impotencia son algunas de las asociaciones semánticas que la palabra “lágrima” despierta, tomando en cuenta lo que del acontecimiento histórico transmite la memoria colectiva.

Sin embargo, a este sentido se suma otra lectura. Si en el comienzo de la lexia se recuerdan los sucesos de enero como experiencia dolorosa, en los versos 103-104 se introduce otro contenido y, con él, otra mirada: “pero sobre todo fue una descomunal manía / de amarte”.

El hablante realiza una lectura que no desdice lo sociopolítico, pero que va más allá. Enero del 64 no es simplemente la cruenta y vergonzosa acción norteamericana contra un pueblo indefenso y desarmado, sino un momento culmen de la autoconciencia nacional, esto es,

del amor patrio. En palabras del historiador panameño César de León,

Enero de 1964 representa un hito fundamental en la larga lucha de la sociedad panameña para lograr la culminación del proceso de la formación de la nación con la constitución de un estado soberano, verdaderamente libre y dueño de su destino. [...] La insurrección popular de esa fecha era la manifestación más contundente de que las masas panameñas habían tomado en sus manos la bandera de la liberación nacional ¹²⁸.

Teniendo esto presente, uno entiende por qué el poeta metaforiza o re-define los hechos como “una descomunal manía / de amarte”. Aquí “manía” vale por locura. Una colossal, desmedida locura de amor patrio, eso son los sucesos de enero. En efecto, no era racional enfrentar con palos, piedras y banderas al ejército más poderoso del planeta. Sólo una “manía”, una locura, una irrupción amorosa, colectiva e inconmensurable puede explicar los resortes de la movilización popular durante el 9, 10 y 11 de enero de 1964.

Lexia 2ª:

En toda esa insurrección, el poeta re-construye la imagen de Panamá. La mujer-patria asume nuevas formas y representaciones:

*Tú resultabas
la cresta de las olas
que no esperaron ver reventar
en los arenales.*

128 DE LEÓN, César A. “El significado del 9 de enero de 1964”. En: **TAREAS**. Panamá: CELA, No. 97, 1997, p. 25.

Ahora lo representado es la mujer-patria. En cierto modo, asistimos al mismo juego de enunciación que da forma al poemario entero. Se dialoga, no sobre un hecho, sino *con* la protagonista del hecho. A raíz de los acontecimientos la patria se torna mar, “cresta de las olas”. El poeta rebautiza a su amada con una imagen natural muy sugestiva. Es necesario recordar el carácter simbólico del mar en el mundo poético de Orestes. Como representación textual de lo bueno, lo bello y lo verdadero encarnado en el ser nacional, el mar resulta un elemento plurisignificativo.

No es casual que la definición de la patria en un momento tan crucial como el 9 de enero, se construya con una metáfora marina. Asociar patria y mar en el imaginario del poema es una práctica textual donde se cruzan la legitimación de la identidad nacional y la intimidad de una pasión. Es decir, por un lado está la connotación, la mirada subjetiva del hablante que jerarquiza y legitima a su amada-patria, dotándola de los semas éticos-estéticos que el mar asume en el texto: patria fuerte, hermosa y fiel. Patria amable, entonces.

Por el otro, puede verse una erótica textualizada en el “Tú” poético, mientras que “la cresta de las olas” se asocia al cenit de la insurrección popular contra la agresión del Imperio. En efecto, la metáfora se desarrolla a través de una oración subordinada en lo absoluto gratuita: “... que no esperaron ver reventar / en los arenales”, dice el texto. Esto es lo literal, pero ¿qué es lo legible? Sin duda, se habla de una anticipación, de una impaciencia.... La impaciencia de un pueblo que no puede esperar más el cumplimiento de sus reclamos nacionales. Puede pensarse en “los arenales” como el término fictivo-natural del conflicto panameño / estadounidense. Término que históricamente se dio con los Tratados Torrijos-Carter. De hecho, la relación entre los dos acontecimientos —la insurrección nacional popu-

lar del 64 y los Tratados del 77— ha sido puesta de manifiesto por la historiografía panameña y latinoamericana.

La estrofa y lexía tercera es un desarrollo de la anterior. La metaforización prosigue. En el fondo, este fluir continuo de metáforas que re-configuran una y otra vez el concepto e imagen de la patria, es otro modo autoral de enaltecerla. Si continuamente debo generar otras voces que permitan nombrar el objeto de mi amor, es porque éste se resiste a ser descrito y mentado unívocamente; como si el lenguaje (denotativo y estándar) fuera insuficiente para aprehender y nombrar lo real. Por esto, las metáforas en serie que el autor/hablante genera para cantar el país, son en esencia una mitificación textual, una suerte de “entronización” para decirlo con Bajtin.

Las metáforas de “las piedras más pulidas de tus torrentes” y “la voz más firme de tus gargantas” son, para un lector que maneja la Enciclopedia adecuada, bastante legibles. Ambos enunciados traducen poéticamente dos formas de resistencia y de combate callejero con que el pueblo se enfrentó a los ataques policiales y militares de los Estados Unidos. Piedra y voz se tornan hipérbole en el texto. La armazón retórica lleva, sin embargo, la significación poética más allá de la función referencial. De modo que la hipérbole en serie (“más pulidas” y “más firme”) es una calificación, una valoración que jerarquiza la misma praxis de resistencia física como la genuina y alta expresión de la identidad nacional en lucha antimperial.

En la descripción de esta identidad, el hablante pluraliza la patria en un sujeto colectivo. De hecho, descarta el singular cuando, hablando de la patria, dice “tus torrentes” y “tus gargantas”. Si leo esta “puesta en forma” dentro del contexto cultural en el que Orestes Nieto gravita, viene en evidencia una visión de mundo donde la patria no es un sentimiento romántico y etéreo, sino “un com-

plejo cultural”, un cuerpo o sujeto transindividual que para las necesidades e intenciones del autor/texto viene personificado en *imago* de mujer.

Dada la trascendencia histórica y simbólica de los hechos de enero del 64, haría falta mirar el poema 17 dentro de la serie literaria en la que se inserta. La sola mención del referente hace recordar otro texto, esta vez de una poetisa. Hablo de Diana Morán y su “Soberana presencia de la Patria”. Menciono este pre-texto, no sólo porque el mismo gravita en el imaginario de todo panameño literariamente informado, sino porque el poema de Nieto “dialoga” con el de Diana Morán, como una réplica *a posteriori*, como un desarrollo o como *plus* dentro de un mismo lugar socio-literario.

Si “la poetisa del nueve de enero” centra su discurso en los sucesos mismos, Manuel Orestes Nieto intenta más bien una exégesis de los acontecimientos. Al poeta le interesa mostrar la fisonomía que la patria adquiere como consecuencia de enero del 64. Es esto lo que se desprende como *intentio auctoris/ opera* del cotexto precedente.

De hecho, el hablante alude a una lectura político-histórica global en los versos que cierran el poema: en sí mismos representan una original metáfora donde la patria se identifica con un término “abstracto”, estrictamente semiótico, tanto en cuanto lo que dice el hablante es “el sentido” de los acontecimientos. La patria, fruto de lo vivido en dicha coyuntura histórica, resulta

*... el reajuste de cuentas
después de tanta depredación.*

La crítica al actuar político estadounidense es feroz y contundente. El ‘nueve de enero’ es leído así en su significación histórica. Un poco como hace también Diana

Morán, aunque su énfasis —a mi entender— esté puesto en la agresión norteamericana. Casi como anticipando los versos de Orestes, Diana escribe:

*Es enero en las calles donde ruedan los gritos
nueve o diez en la carne, en la súplica radial
de un arroyuelo rojo para soldar los nervios
es la fecha de un pueblo que encontró su camino.*

Si genero sentido a través de esta intertextualidad, inscribo el poema 17 en medio de una tensión. Aquella que media entre texto y pre-texto. Hablo, pues, de una “configuración del espacio intertextual” (Reis, 113) que remite a precisas construcciones ideológicas. El 9 de enero es un acontecimiento revelador, mediante el cual el pueblo panameño se descubre a sí mismo; por eso se ha dicho que en esa fecha “un pueblo (...) encontró su camino”. Lo encontró después de décadas de postergación y explotación (ajena) de sus recursos y de su gente.

Como quien ha sido sometido a una humillación sistemática y constante y llegado al límite de lo tolerable, dice “basta”; y es por esto que el pueblo, la patria, la nación pidió “el reajuste de cuentas” luego de la opresión, de la negación, de la muerte o, como dice lapidariamente el poeta, “después de tanta depredación”.

2.3.18 Canto 18

La naturaleza y la historia son los dos subtemas que —entrecruzados— desarrollan el contenido semántico-referencial de PMM. El autor implícito desarrolla su discurso poético en torno a la nación que vive en medio de dicha naturaleza y desde allí crea su propia historia. Son estos dos elementos en el nivel de la *representación* los que permiten la *connotación* romántica con que el autor/

hablante modaliza el enunciado poético. Lo anterior se evidencia en la siguiente *interpretación* textual:

El canto 18 es, en el marco total del poemario, una secuencia poética distinta. No está aquí la desconstrucción rotunda y apasionada de la Historia oficial, ni la sola descripción de la belleza natural del Istmo. No es un texto polémico pero tampoco evasivo. Es, como insinué antes, un texto (neo)romántico; no sólo porque se nutre de la tópica correspondiente, sino porque trasluce nítidamente la axiología del *ethos* romántico.

El análisis microtextual permitirá demostrar esta exégesis. El texto fluye como una progresiva descripción de Panamá como istmo, como “cintura de América”. Obviamente esto es una construcción, una *interpretación* que surge de la semiosis textual. Es el lector el que aporta la identificación de Panamá como lo descrito en el poema, ya que el entramado proposicional manifiesto no lo dice, sino que lo sugiere a través de cada enunciado. El poema puede verse entonces como una adivinanza, serie de indicios que van construyendo cierto referente:

Lexia 1ª: *Allí donde el mundo
no deja de pasar
justo allí donde se cruzan
todos los pasos
exactamente allí donde el hombre
ha estado más cerca del hombre*

La representación se desliza desde el inicio hacia el nivel de la interpretación. Y esto está mediado por la actividad del autor/hablante, es decir, por la connotación inscrita en la factura del poema. Esto es, el canto 18 habla de Panamá veladamente. El no mencionarla directamente construye una representación en la que algunos

contenidos son explícitos y otros presupuestos. Hay, pues, toda una estructura deíctica que remite más allá de sí misma para generar sentido. De hecho, el hablante dice tres veces “allí”. El adverbio de lugar vale por “en Panamá”; tiene, pues, una función vicaria.

El autor implícito sabe que con los indicios que el texto proporciona se activarán los marcos de conocimiento que comparte con el lector. Desde pequeño, el panameño construye socialmente una imagen de Panamá como “Puente del Mundo, corazón del Universo”, como dijera el poeta. Estamos, pues, habituados a pensar el país desde aquello que cierta historiografía nacional denominó “la función tránsito del Istmo”. Esta percepción colectiva de ‘nuestro destino natural’ es el saber, la Enciclopedia que provoca, como la lectura más lógica, el que ese “allí”, ese lugar “donde se cruzan / todos los pasos” y “donde el mundo / no deja de pasar”, sea interpretado como Panamá.

En esta catáfora espacial, el hablante va más allá de lo geográfico. El cotexto que cierra la lexia apunta a un contenido histórico, quiero decir “humano”. Panamá no es sólo puente donde pasa y cruza el mundo, sino que esta función ístmica es también ocasión de encuentro; por ello dice el hablante

*Exactamente allí donde el hombre
ha estado más cerca del hombre.*

La precisión adverbial no parece casual. Al contrario, el hablante deja claro que es en Panamá —“exactamente allí”— donde ocurre esa cercanía, esa *communio*. Debajo de esta textura hay una lectura de la historia a la par que una visión de mundo. En efecto, afirmar que en ese territorio es “donde el hombre / ha estado más cerca del hombre” es un modo de hiperbolizar el sentido histórico de la nación pa-

nameña. ¿Por qué y para qué existe Panamá? La aventura humana que se cifra en su territorio, ¿a dónde conduce? El autor/hablante responde: a la fraternidad (prójimo viene, de hecho, de *proximus* <*propior*: lo más cercano). El istmo aparece marcado por un sino ético: ser el espacio natural para que el hombre esté “más cerca del hombre”.

En el fondo, se percibe nuevamente la visión romántica del Hombre y del Mundo, donde el texto poético sirve para “la revalorización de lo autóctono y nacional”¹²⁹, y donde el sueño ilustrado de la fraternidad universal palpita como eco del discurso del llamado “romanticismo social” (Veiravé, 1985, 94).

Lexia 2ª:

La mención —mediada— de la patria como puente geográfico y encrucijada humana singular es la estrategia textual que viene en evidencia en la 1a. lexia; en la lexia 2a., en cambio, el medio que usa el hablante para continuar la “pintura” patriótica que el poema ejecuta es la descripción directa:

*hay un mar que se retira
y otro mar que se levanta
un olor a tierra húmeda
que no cesa
y una inigualable manera de llover con sol
que te estremece.*

El efecto de sentido —la interpretación— de esta lexia tiene que ver con la contemplación fascinada del hablante frente a la naturaleza que da forma y acoge al Istmo. Si la

129 Cfr. “Romanticismo”. REYZÁBAL, María Victoria. **Diccionario de Términos Literarios, II (0-Z)**. Madrid: Acento, 1998. p. 55.

semiosis es eficaz, el texto provocará la misma experiencia poética en el lector real como perlocución pretendida autoral y textualmente. Pero entre la manifestación textual en sí y los resultados semióticos de la lectura hay un proceso por explicar. Trataré, pues de entrar —como dijera Barthes— en “la cocina del sentido”.

La mirada sobre ese “allí” rodeado por “un mar que se retira / y otro mar que se levanta” supone una lectura que, sobre la denotación estrictamente lingüística de los lexemas, lea más bien las connotaciones significativas que los vocablos asumen en el mundo discursivo del poemario y del canto 18 en particular. Si como lector reconstruyo la misma isotopía que el poema ha ido dibujando, resolveré la “adivinanza” de la que hablé al comienzo, esto es, designar a Panamá como referente del texto.

Pero si el patrimonio léxico usado (“mar”, “llover con sol”, “tierra húmeda”, etc.) permite establecer el referente de Panamá como país tropical en el nivel de la representación, su función semiótica se percibe de otro modo en la subjetivización de dicho contenido. En el nivel de la connotación, la mención doble del “mar” es un gesto ético y no una descripción geográfica: si el mar es en el mundo subjetivo de Nieto el símbolo *per se* de lo puro y de lo auténtico, un territorio —el nacional— casi circundado por el mar resulta purificado y *enaltecido*.

La representación del referente del “mar” y la connotación del mismo como paisaje *moral* se refuerzan por un saber intersubjetivo, la activación de la Enciclopedia que recuerda, entre otros elementos culturales, los versos del Himno nacional de Panamá donde dice “ves rugir a tus pies *ambos mares*”. Hay, pues en “lo marino” del texto una convergencia entre los tres niveles de sentido.

Las demás imágenes con que finaliza el texto son una seducción. Trampa sensorial que el poema plantea para

enamorar al lector de una visión de Panamá que le es familiar. Imágenes del trópico, sí, pero también de la nostalgia, del recuerdo amoroso o de la melancolía como quien habla a otro (¿al lector?) de su patria, de su casa grande.

En esta *seducción*, la subordinación gramatical asesta golpes de sentido precisos, casi punzantes a la conciencia lectora. Detrás de esta estructura, actúa la mancha tipográfica con la que el poeta expresa su fascinación ante la naturaleza istmeña, que resalta la maravilla de ese “olor a tierra húmeda / **que no cesa**” y de la “inigualable manera de llover con sol / **que te estremece**”.

Poema de transición, pausa textual en el combate hermenéutico que el hablante realiza en esta poética desconstrucción de la Historia, el canto 18 es quizás el más lírico de todos los que componen PMM. Aquí lo histórico no está ausente, sólo que se asoma detrás del contenido emocional, subjetivo con que el hablante canta la patria. Se canta lo télurico y la contemplación de un entorno geográfico que el lector —seducido por el texto— percibe: fascinación semiótica que, como la naturaleza del poema, “no cesa” y “estremece”.

2.3.19 Canto 19

Desde distintos ámbitos de las ciencias del lenguaje se ha señalado cómo la intención pragmática del poema pasa a través de una intersubjetividad en la cual el lector es conducido textualmente a *identificarse* con la visión de mundo del autor (implícito). Por eso el poema postula, a través de su misma textura, un Lector Modelo según el cual el lector real pueda comportarse y producir sentido.

Leer poéticamente supone entonces una transmutación para el lector. Éste debe jugar a ser el *otro*, a asumir el rol, la mirada, la ideología del sujeto de enunciación en el que converge el polo de la producción textual. Pien-

so que por ello generalmente se lee sólo aquel poema que gusta, que causa placer o con el que se produce una correspondencia de sentido. Uno puede decir sencillamente que determinado público busca cierta tipología de texto o que cada texto selecciona su público.

En el canto 19, lo anterior no es en lo absoluto especulación teórica sino más bien hecho evidente y cierto. Pero antes de la semiosis, veamos el texto:

*Este hombre
idéntico a sí mismo
irrepetible
y caminante como tú.*

*Este hombre
atravesando tu cielo
con la prisa de verte sonreír.
Este hombre
centinela
esparcido como polen
en la urgencia de conjurar tu angustia.*

La primera pregunta que surge después de una primera lectura tiene que ver con el referente del poema: ¿Qué es lo representado? ¿De qué habla el texto? O lo que es igual, ¿quién es “este hombre”?

Lo denotado lingüísticamente no devela el enigma. Lo que sí hace el primer sistema modalizador es describir cómo es ese “hombre” que el texto exalta y pondera de modo tan rotundo. El saber proposicional explícito arma, progresivamente, el perfil semiótico del personaje pero no nos dice *quién* es.

Hay dos elementos textuales que me alertan sobre cierto consabido, un saber no dicho que el texto maneja y presu-

pone en mi Enciclopedia. Hablo de la anáfora (“Este hombre”) y el enunciatario poético (“tú”). La primera ejerce una función vicaria que remite a la identidad del ignoto personaje y el segundo textualiza la patria. Por el modo como ambos elementos están sintácticamente tramados uno entiende que el enunciatario sabe a quién se refiere el autor/hablante. Pero el enunciatario del poema no es más que un sujeto textual que tiende una mano al lector para que se identifique con él. Es decir, ese “tú” visible en la hechura lingüística del poema —nivel de la representación— apunta directamente a la interpretación, al mundo intersubjetivo y por ende a los usuarios del discurso.

Es aquí donde debo recordar la homología entre el autor real, el autor implícito y el hablante poético, y remitirme al contexto de producción del discurso para encontrar alguna clave que permita disipar la ambigüedad textual. Si el autor implícito/hablante repite tres veces la mención de “Este hombre” en términos casi laudatorios es porque el referente de dicha expresión es muy importante dentro de la axiología autoral. ¿Qué personaje histórico puede ser para Orestes Nieto digno de ser descrito “idéntico a sí mismo / irrepetible / y caminante como tú”, es decir como la patria? Si me remito al *habitus* político del autor, es obvio que surge como respuesta el nombre de cierto gobernante y líder popular al cual el poeta estuvo particularmente ligado.

Sin embargo, no es hasta la segunda lexia o estrofa donde el sentido se hace más claro, cuando se describe a

*Este hombre
atravesando tu cielo
con la prisa de verte sonreír.*

y el poema se inserta automáticamente en la serie de la Historia, construyendo una isotopía política: la imagen de

Omar Torrijos Herrera. Esta isotopía la construyen básicamente el lexema: “caminante” y la frase “atravesando tu cielo”. Ambos elementos remiten a la práctica social que inaugura Torrijos, me refiero al llamado “patrullaje doméstico”¹³⁰, mediante el cual el fallecido gobernante recorre el país auscultando la problemática social. Los recorridos se hacían usualmente vía aérea; de ahí ese “tu cielo” que menciona el poema. Esto en cuanto el primer nivel de sentido (referente = Torrijos).

Pero, ¿qué hay de la modalización de este contenido? ¿Cuál es la actitud del autor/hablante con respecto a lo dicho? En el texto palpita una profunda y explícita admiración hacia el general Torrijos. Uno encuentra, pues, en Nieto una lectura legitimadora del torrijismo como fuerza nacional. Pero esta legitimación nace no como una evaluación social impersonal sino como fruto de una relación personal¹³¹. Por esta razón los trazos descriptivos de este canto no hablan en colectivo, sino en singular de una figura histórica concreta y del recuerdo, fascinado, que de él hace el hablante.

La focalización que se hace de Torrijos resulta desde el comienzo positiva. El símil con el que se cierra la primera lexía no puede ser más legitimante: las valencias semánticas con que el hablante describe al líder panameño se corresponden con la patria misma. Torrijos como

130 Inclusive una historiografía adversa al torrijismo como la representada por Celestino Arauz toma en cuenta este elemento como una de las características del gobierno de Torrijos: “De inmediato, éste comenzó a recorrer, principalmente las áreas rurales, para conocer las necesidades de los campesinos (...) Estos viajes serían denominados por el mismo Torrijos como sus ‘patrullajes domésticos’ (...) El equipo de gobierno encabezado por Torrijos comenzó a reunirse con las comunidades, con el fin de buscarle solución a los problemas locales. Estas reuniones se dieron en llamar Yunta Pueblo-Gobierno”. (Arauz y Pizzurno, 540).

131 Si uno tiene acceso al estudio privado del autor puede ver en un lugar preferencial una foto del entonces joven poeta con Torrijos. Orestes formó parte del *equipe* de trabajo de Omar, de un modo casi filial...

sujeto fuerte, unificado, irremplazable, “idéntico a sí mismo”; hombre-pueblo que se hace en la Historia por eso “irrepetible / y caminante como” la nación que dirigió.

En la segunda lexia el poeta, en su diálogo ficcional con la patria, lo recuerda recorriendo amorosamente el país; el hablante —con un tono íntimo— habla de “tu cielo”. Dicha construcción sustantiva leída simbólicamente remite a lo más puro y auténtico de la patria y no sólo al espacio aéreo nacional. El tono del texto es, nuevamente, como en otros fragmentos del poemario, el de una confidencia, una recordación a dúo que convoca una imagen histórica y afectiva de Torrijos que, como diría Habermas, pertenece al *mundo* subjetivo del poeta.

La lexia remata con un complemento circunstancial muy hermoso: “con la prisa de verte sonreír” (verso 140). El sentido pasa aquí al nivel de la interpretación, el lector conectará el enunciado con lo que el pasado enseña de Torrijos: evocado como dictador o líder popular, todos los discursos históricos presentan su gestión gubernamental como una época marcada por un evidente mejoramiento de la calidad de vida de la población, donde la justicia social era menos un *slogan* retórico que una praxis cada vez más concreta y visible. Esa fue la “prisa” que llevó a Torrijos a rincones de la geografía nacional que ningún gobernante había pisado jamás. El ansia de ver a la patria “sonreír”.

La isotopía de Torrijos “caminante” reaparece en la tercera y última lexia. El texto lo nombra ahora “centinela”. Quien patrulla el territorio, también vigila, observa y cuida. Pero este trabajo de solidaria vigilancia —para sus adversarios, expresión de un dominante paternalismo— es interrumpido por la muerte. Torrijos muere fruto de un accidente aéreo en 1981. El texto no lo dice así, es cierto, pero lo sugiere detrás de la imagen del General “hombre/ centinela”

*esparcido como polen
en la urgencia de conjurar tu angustia.*

La lectura con que el poeta recupera la figura de Torrijos es, a todas luces, una práctica textual que mitifica al personaje histórico. Sea porque discursivamente (re)construye el mito de Torrijos¹³², sea porque lo rodea “de extraordinaria estima”¹³³. Es necesario explicar de qué manera se genera tal sentido. Sentido intensificado si recordamos que los versos citados son los que dan el cierre ideológico al texto:

1. El contenido semántico-referencial se establece por la asociación de la frase adjetiva “esparcido como polen” con el referente de la explosión aérea que sesga la vida del líder político. He aquí la representación.
2. La subjetivización de este contenido se observa sobre todo en el término del símil “*como polen*”. Aquí está claramente marcada la lectura personal, la *connotación* que el hablante —como vocero textual del autor implícito— da a la muerte de Torrijos. Si la fatídica explosión que mata y destroza el cuerpo de Omar es comparada con la explosión de las flores cuando esparcen el polen, significa que desde el mundo subjetivo de Nieto la muerte del líder panameño es un evento generador de vida. Fuera de los límites de la contingencia Torrijos se torna inmortal —co-

132 Entiéndase *mito* como la “representación colectiva de las actitudes o los comportamientos de ciertos grupos sociales”, como una “representación social de gran valor afectivo y psicológico” que contribuye simultáneamente “a erigir un ideal, concretar las aspiraciones de un grupo y movilizar sus energías latentes de modo que aumente su energía, mejore su moral e imprima a su acción un impulso dinámico que ninguna enseñanza racional sabría provocar”. (MORFAUX, Louis-Marie. **Diccionario de Ciencias Sociales**. Barcelona: Grijalbo. p. 221).

133 “Mitificar”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995, Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

mo antes dijera— mito, ideal, ícono de un ideario que aún hoy incide poderosamente en la vida del Istmo¹³⁴.

3. Si la metáfora (implícita) de Torrijos como flor que explota y se esparce en polen vivificante por el territorio se enraiza en el estatuto afectivo y axiológico del hablante, el verso final “en la urgencia de conjurar tu angustia” se inserta, en cambio, en el mundo intersubjetivo. Hablo, por tanto, de una lectura ideológica, referida a determinado saber grupal. Uno puede identificar dicha lectura con el llamado *torrijismo* pero también con una hermenéutica política que vio en Torrijos un gobierno cada vez más autónomo frente a la oligarquía y al imperialismo (Cfr. Soler, 26). Si como lector, activo estos saberes y convenciones, puedo acordar sentido a la imagen textual de un dirigente urgido por la necesidad de “conjurar” la “angustia” del pueblo panameño, tradicionalmente excluido por el Poder local y foráneo.

Pero la legitimación de Torrijos se percibe no sólo en la *elocutio* del poema sino en su misma disposición o estructura. Basta pensar cómo en la retórica bíblica y litúrgica, la triple repetición es una marca mayestática, un superlativo. En la escritura de PMM uno percibe el mismo mecanismo.

Así, el trío de anáforas “Este hombre” es una repetición que además de enfática, resulta honorífica. De he-

134 En palabras de Nieto, “el torrijismo (...) es un conjunto de ideas sobre nuestro país y nuestra sociedad (...) un programa de acción política y más que eso, los cimientos o las vigas donde el edificio de nuestra nación pueda asentarse con seguridad y certeza respecto a su actual presente y su futuro inmediato. Entiendo que cuando decimos torrijismo estamos caracterizando una opción por la independencia nacional, en todos sus aspectos e implicaciones”. NIETO, Manuel Orestes. “Palabras sobre el destino próximo y cercano”. En: **Homenaje a la poesía**. Panamá: PRD, 1996. p. 14.

cho, por medio de cada anáfora se presentan los contenidos proposicionales que enaltecen el perfil textual de Torrijos. Estos contenidos se representan en la siguiente macroestructura:

1. Cómo era Torrijos (versos 135-138)
2. Qué hizo Torrijos (versos 139-141)
3. Significación de su muerte (versos 142-145)

A partir de esta representación global de significado, la interpretación podría describir el macroacto de habla ejecutado por el poema como un *panegírico*. En esto consiste la fuerza ilocucionaria del canto 19. Su perlocución apunta a que el lector real asuma como propia la lectura subjetiva/ideológica con que el hablante exalta la figura de Torrijos. En efecto, a la luz de un intertexto reciente¹³⁵, el poema 19 refuerza este efecto de sentido. Tanto en cuanto la mirada del autor real ilumina aquella del sujeto enunciador.

Esto me hace reparar en un modalizador que no he señalado: el tiempo verbal del enunciado poético. Esta vez el autor/hablante no usa el pretérito, habla en presente; como quien contempla y enuncia lo descrito al unísono, mientras ocurre. Ello explica, por ejemplo, la frase durativa “*atravesando* tu cielo”. La estructura verbal del poema indica que para el enunciador, Torrijos aunque muerto, vive, está presente, por ello Manuel Orestes puede metafóricarlo en el intertexto citado como “el imperecedero fulgor”, por ende, luz, brillo, mito e imagen histórica que escapa a la caducidad y se hace perenne.

Desde la perspectiva del Modelo, el sentido se produce como un acuerdo o negociación entre los sujetos o usuarios del texto. En este caso se ha tratado de una

135 NIETO, Manuel Orestes. **Torrijos: El imperecedero fulgor**. Panamá: PRD, 1999.

convergencia de dos horizontes de expectativas: el de Manuel Orestes Nieto y el del lector real que escribe estas páginas. Cuando leí el texto por vez primera surgió en mí claramente una pregunta, o mejor un nombre: ¿Torrijos? me dije, mientras avanzaba en la lectura.

Quizás por ello hablé al comienzo de cómo el texto selecciona su público y de cómo el Lector Modelo de la poesía es un lector que se *convierte* a las categorías ideológicas, estéticas y afectivas del autor. Yo no he debido hacer mayor esfuerzo en el dejarme asumir —fictivamente— por el autor implícito/hablante poético. He entrado en el juego de producción de sentido y he hallado una resonancia ya presente en mí, como lector panameño contemporáneo, de la circunstancia histórica hecha poema y como interlocutor del autor real, origen semiótico del texto. Si el poema es una acción social mediada lingüísticamente, acción comunicativa orientada al entendimiento con “alguien” sobre “algo”, creo que he logrado cumplir mi rol lector.

Capto, así, una perspectiva que recorriendo la historia patria, se detiene en la figura (polémica) de Omar Torrijos Herrera y legitima al militar y político ya desaparecido. La semiosis aquí expuesta descubre el poema como un ideologema donde el líder panameño protagoniza un salto cualitativo en la construcción del ser nacional y, por tanto, dentro de PMM, expresa la pervivencia colectiva de una conducta, de un método y de unos ideales políticos impregnados por la idea de la independencia nacional.

2.3.20 Canto 20

Canto final y epílogo, el poema 20 concluye el periplo histórico y poético de PMM. El texto, de una factura y de una comunicabilidad poética bien logradas, “cierra” el poemario en más de un sentido. Para entender en qué consiste este sentido, remitiría al aparte titulado “Niveles de inter-

locución” (*supra*. p. 51) donde señalo cómo PMM se dirige a dos interlocutores distintos: uno no marcado que bien puede entenderse como un receptor colectivo o público virtual y otro, representado en el enunciatario, marcado textualmente, con el pronombre personal “tú”, sujeto textual que el lector identifica con el referente de la patria. La novedad de este cierre tiene que ver con la integración de ambos niveles, práctica textual que, como se verá más adelante, enriquece el proceso semiótico.

Un primer paso para explicar la producción de sentido puede ser el abordar el texto desde la *representación*. Debo, por ende, reconstruir la macroestructura semántica. Uno puede aplicar la macrorregla de construcción y postular un tópico como “se ha iniciado un proceso de liberación (“desmantelación”) que, sin olvidar el pasado, abre con esperanza una nueva ruta en la historia nacional”. Obviamente entran a jugar aquí no sólo las proposiciones del discurso propiamente dicho sino aquellas almacenadas en la memoria lectora.

Ahora bien, esta macroestructura supone una superestructura u organización proposicional. Uno encuentra cierta *dispositio* que narrativiza el tema histórico. El poema comulga en cierto modo con el relato, tanto en cuanto se percibe una secuencia. Pero ¿cuáles son las macroproposiciones que este relato poético pone en juego? Las mismas pueden esquematizarse así:

1. El país está inmerso en un proceso de liberación.
2. El planeta entero será testigo de este proceso.
3. Olvidar lo que ha precedido este proceso será imposible.
4. Se abre un tiempo de vida y esperanza para la patria.

El que este contenido se presente procesualmente recalca el carácter histórico del tópico, afirmándose el avve-

nimento del cual da cuenta el texto: el hecho no fue sino que acontece.

A partir de esta mirada al componente semántico-referencial, es posible pasar a la subjetivización de aquello que el poema 20 re-presenta. ¿Qué mecanismos activa el hablante poético para connotar la referencia? ¿Cómo se asoma el *mundo subjetivo* en la textualidad?

Un primer elemento que genera sentido, desde la perspectiva del sujeto enunciador, es el tiempo verbal que distingue el canto 20 de una buena parte del cotexto precedente. El poema no está enunciado en ningún tiempo pretérito, la enunciación se ejecuta no sólo desde un presente actualizado por el evento mismo de lectura, sino desde el enunciado mismo del texto. “Ocurre que estamos construyendo...”, dice el poema.

El remitirme al contexto de producción me autorizaría a decir que el presente no es sólo el tiempo verbal del poema sino también el de su enunciación/escritura. Quiero decir que este presente alude por igual a las circunstancias sociopolíticas desde las cuales el autor real pone en acto la producción textual. Orestes, en efecto, escribe PMM aproximadamente tres años después de la firma del Tratado del Canal (1977). En ese momento la *intelligenstia* ligada al torrijismo —sector del campo literario al que Orestes pertenece— se autoconcibe dentro de un proceso de liberación anticolonial significado precisamente en los Tratados Torrijos-Carter. Éste podía ser el término real de la imagen que abre el poema; éste sería el referente jurídico de lo que acontece en el texto, de esa declaración inaugural y conclusiva al mismo tiempo:

*Ocurre
que estamos construyendo un monumento
a la desmantelación (...)*

El enunciado remite directamente a los sujetos del discurso: la conjugación verbal es inclusiva; el poema, pues, da cuenta explícita de una intersubjetividad y de una acción colectiva que —se deduce por la conjugación en 1a. persona del plural— incluye al hablante y a la patria. Podría decir que el nivel mismo de la *interpretación* se textualiza como provocación al lector real que, reconociéndose en el enunciatario (= patria), genera sentido.

El lector es, así, protagonista del acontecimiento, de aquello que “Ocurre”. Activando la necesaria Enciclopedia histórica uno puede leer la imagen “un monumento a la desmantelación” como una prefiguración de lo por-venir: Echar por tierra, arruinar —o transformar, que fue lo que realmente sucedió— las fortificaciones de las bases militares de los Estados Unidos¹³⁶ supone, en la semiología de sentido del poeta, instaurar una suerte de monumento libertario, de proceso o signo colectivo anticolonial, es decir, dar cuenta a nivel textual de un gesto que desmantela no sólo físicamente una presencia foránea dominante, sino que desvirtúa una influencia cultural contraria a la autodeterminación nacional¹³⁷. Este efecto de sentido se refuerza —hiperbólicamente— con el remate de la lexia:

*y nada podrá impedir
que el ruido de los antiguos caserones
se escuche del otro lado del mundo*

136 “Desmantelar”, **Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97. Diccionario Actual de la Lengua Española**, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

137 Es cierto que la ambigüedad textual no apunta inequívocamente al referente del Tratado. Pero la referencia es coherente con la isotopía global, el recorrido de lectura sigue señalando la identidad e independencia del Istmo como eje semántico del texto.

Esta aquí la mirada romántica del hablante, la connotación autoral que exalta un hecho visto y conocido: la demolición de mucha de la infraestructura zoneíta, o mejor, la reversión de dichas áreas a la jurisdicción panameña. El poeta expone el *pathos* —un poco triunfo, un poco justicia histórica— que experimenta y que proyecta sobre el resto del orbe. La alegría por la transformación de “los antiguos caserones” de la Zona del Canal es, en el mundo subjetivo del hablante, una experiencia transindividual que se escuchará al “otro lado del mundo”.

Desde el nivel de la *interpretación*, este hecho —leído desde una perspectiva latinoamericana y poscolonial— es un acontecimiento planetario, tanto más cuanto la lucha de Panamá por la recuperación y el ejercicio efectivo de su soberanía ha sido un combate en el que se reconocieron no sólo dos interlocutores, la nación pequeña y la superpotencia hoy imperante en el mundo post-guerra fría, sino todos aquellos países del así llamado Tercer Mundo ¹³⁸.

Pero la lexia permite leer aquí otro efecto de sentido: la solidaridad del autor/hablante con los postergados —“los vencidos”, diría Benjamin— de este fragmento de la Historia. Es decir, con aquellos que están del *Otro* lado y que lucharon y murieron por la soberanía panameña en todo su territorio ¹³⁹.

138 La resolución pacífica y diplomática del diferendo panameño-estadounidense fue posible gracias a la estrategia del gobierno panameño de *internacionalizar* el problema canalero: transformando lo que hasta entonces había sido un asunto bilateral en un problema más amplio dentro del marco de las relaciones Norte/Sur.

139 Sabemos cómo para Nieto la escritura poética dista mucho de ser una práctica discursiva neutral. A lo largo de esta re-visión poética de la vida del Istmo, se percibe claramente “la necesidad del recuerdo histórico de los vencidos y reventados en la historia como necesaria para una vida cabalmente humana” (MARDONES, José María. “El neoconservadurismo de los Posmodernos”. En VATTIMO, G. y otros. **En torno a la posmodernidad**. Madrid: Antropos, 1994. p. 37).

La estrofa primera termina con otra lexia:

*y [nada podrá impedir] que el trazo de la ruta de los barcos
y la estela marina de las motonaves
señalen el sitio exacto
donde no será posible olvidar.*

Convergen aquí el mundo subjetivo e intersubjetivo del texto. Está, sin duda, el *habitus* autoral: la formación profesional del historiador que escruta una y otra vez lo vivido como garantía de la identidad colectiva, pero también de aquella personal. Se insinúa el ciudadano testigo de reiteradas afrentas imperiales y el poeta que no puede concebir la literatura como *divertimento*, sino como práctica estética que —voluntariamente— no escapa de la Historia ¹⁴⁰.

Todo contribuye pues para que el poema sea, por un lado, síntoma de esta atmósfera, pero también acuerdo semiótico con un lector que asuma intersubjetivamente dicha connotación¹⁴¹. Sujeto implícitamente esbozado en la textura del poema, lector real que sepa del “trazo de la ruta de los barcos” en la bahía de Panamá o de “la estela marina de las motonaves” debajo del puente de las Américas. Ambas descripciones son algo más que pinceladas del diario quehacer canalero; son otro modo de decir que el trasiego infinito de las naves servirá de memorial que evoque perennemente la experiencia dramática del Istmo en relación con el Canal de Panamá, “el sitio exacto” en la

140 “...creemos que [la poesía] no es sólo un instrumento capaz de penetrar la realidad con toda su fuerza y el vigor de sus mismas posibilidades, sino que es capaz de asumir esa realidad recreándola y mostrándola en su más viva efervescencia”. NIETO, Manuel Orestes. **Enemigos nuestros de cada día (Acercamiento poético a una realidad histórica)**. Panamá: USMA, 1973. (Tesis de grado). p. 17.

141 Por ende, hablo aquí de un interlocutor que pueda partir de unas competencias, de unos marcos de conocimientos y de un mundo de la vida comunes con el autor/hablante del poema.

memoria colectiva “donde no será posible olvidar”.

La segunda estrofa del canto establece una estructura anafórica que el lector reconoce no sólo como una marca recurrente de la escritura orestiana, sino como un modalizador: El hablante repite lo que *estima* pertinente; en el poema —se sabe— nada es gratuito. La repetición del verbo “ocurre” —en ésta y en la estrofa siguiente— acentuada, además, por la mancha tipográfica, expresa una exaltación, un *animus* autoral que fija lo enunciado, en el presente.

Uno puede leer —interpretar— dicha textualidad como la consecuencia lógica de una poética “juglaresca” donde el poeta es testigo y cantor de los acontecimientos, donde el poema reitera ciertas formas que enganchan al receptor y mantienen el hilo del discurso, tal como era estrategia común de la retórica que mediaba la acción del juglar y el público del Medioevo.

Pero avancemos en la semiosis del texto y preguntémonos ¿qué es lo que ocurre? El hablante casi previendo la interrogación responde:

*Ocurre
que no podremos quemar los planos
con que edificaron nuestra tristeza
ni borrar de los calendarios
las fechas en que trituraron
tus mejores hombres
y postergaron parte del futuro
que te correspondía.*

Pienso que esta secuencia poética resume mucho de la *intentio auctoris/opera*. Intención que coincide, básicamente, con las perlocuciones experimentadas, quizás porque empíricamente hay cierta coincidencia con el perfil

del “lector pretendido” de PMM. Si uno mira el texto, desde la primera lectura sobresale la preocupación por lo *histórico*. Incluso, habría que decir que la Historia es, en cuanto marco de conocimiento y tópico textual, *la* toma de posición que pone en forma el discurso poético.

El texto tiene, autoralmente, unos intereses, unas necesidades comunicativas e ideológicas que tienen que ver con la memoria, con el recordar, o mejor, con una urgente operación cognitiva que recupere el pasado y que, por ende, haga imposible olvidar. El olvido es —se desprende de la axiología textual— una suerte de muerte colectiva. Ello explica por qué “no podremos quemar los planos con que edificaron nuestra tristeza”; por qué son indelebles “las fechas en que trituraron tus mejores hombres”.

El texto pone en marcha una serie de presupuestos y de saberes que exigen nuevamente un Lector Modelo que interprete históricamente el enunciado poético. ¿Quiénes son los sujetos no dichos de semejante agresión? ¿Quién edificó para la muerte? ¿Quién trituró y postergó por igual “hombres” y “futuro”? La respuesta —o lo que es lo mismo el efecto semiótico— que se produce apunta a lo que Ricourte Soler denominó, lapidariamente, el maridaje oligarquía / imperialismo.

El poema 20 resulta una advertencia contra el olvido de la historia como sinónimo de ignorancia, como primera manifestación del no ser, de la disipación de lo nacional y de lo colectivo. Acaso porque aquí la Historia no es elenco frío de nombres y de fechas sino metáfora que hace presente otra cuestión: la de la *identidad nacional*. Quien no recuerda, no ve. Quien no ve, no sabe. Quien no sabe *no* es, parece decir el texto.

El registro valorativo del fragmento es muy dicente. Tanto en la connotación que asume la historia representada, como en el mensaje o interpretación que genera el

discurso. Y no es fácil distinguir, en el entramado de la textura, dónde acaba uno y donde empieza el otro. Porque si bien es cierto que la elección de cierto patrimonio léxico y de cierta morfosintaxis puede explicarse desde la subjetividad del hablante poético, esta subjetividad se corresponde ideológicamente con categorías y elementos intersubjetivos que se actualizan en el diálogo autor/lector.

Pero sea que la significación se derive desde la connotación o desde la interpretación, uno percibe una intención crítica. En efecto, cuando el hablante dice “los planos con que *edificaron* nuestra tristeza”, habla de una acción pensada, meditada —v.g. la construcción de un edificio no es algo casual y espontáneo sino más bien una acción planificada— cuya consecuencia fue la depresión, el desasosiego nacional. De la misma manera la elección del verbo *tritularon*, ¿no expresa, acaso, la denuncia de una violencia destructiva que redujo a polvo —leáse eliminó o asesinó— una pléyade de hombres y mujeres que hicieron de Panamá el eje vital de sí mismos ¹⁴²?

La lexia que cierra la segunda estrofa permite el asomo del *realismo*. Con esto quiero significar un acento que, en el espesor del texto, puede pasar desapercibido. Este así llamado “realismo” lo percibo en la estructura gramatical de los versos que dicen: “y postergaron *parte* del futuro/ que te correspondía”. El hablante no es apodíctico. Toma cierta distancia del enunciado categórico; dice, de hecho, postergaron “parte” y no *todo* el futuro. Ante una mirada textual en lo absoluto complaciente con la acción hegemónica estadounidense, un enunciado tal llama poderosamente la atención. Lo que se ve no es una condena ciega del rol norteamericano, sino una lúcida precisión.

142 “Triturar”, *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97 Diccionario Actual de la Lengua Española*, © 1995 Bibliograf, S.A., Barcelona. Reservados todos los derechos.

Sea porque el futuro colectivo no depende en exclusiva del poder hegemónico, sea porque a la par del anterior ha existido un sujeto social —llámese sector, clase o grupo— que ha asumido y defendido el proyecto nacional, impidiendo así la postergación definitiva de la panameñidad.

La estrofa tercera se despliega en dos lexias: La primera es una declaración y una apuesta.

*Ocurre
que nada será imposible en lo posible*

La interpretación de este enunciado parte de una coincidencia semiótica —esto es, relativa al *sentido*— entre dos sincronías: la producción textual y la lectura aquí inscrita. Palpita en ambos momentos “textuales” aquello que Noé Jitrik ha denominado “la vibración del presente”. Un *plus* interpretativo ligado a la circunstancia temporal de la lectura y a la significación histórica de la reversión del Canal.

El texto instauro, desde su economía expresiva, un diálogo, un acuerdo autor/lector que legitima la fe en el futuro de la patria. Digo esto porque sólo la conciencia común a ambos sujetos textuales, de lo que significa política y económicamente el retorno a Panamá de la llamada Zona del Canal, permite apostar “que nada será imposible en lo posible”. Pero la apuesta es también una declaración de lo presente y no tanto de lo adveniente, el hablante dice “Ocurre” y no ocurrirá. Por esta construcción verbal es por lo que el texto cobra tanta significación. El tiempo de la escritura es el tiempo de la lectura. La temporalidad del contexto de comprensión coincide, realiza o encarna lo que el hablante prefiguró mediante la enunciación poética.

Pero el poema no acaba ahí. La estrofa remata en otra lexia, hermosísima:

*Ocurre [...]
que tú —como siempre—
vendrás por nosotros a contarnos
la dura edad de tus caminos
y el trayecto de tu vuelo de pájaro libre
en la transparente claridad
del aire.*

Vuelve la anáfora: “Ocurre”, dice por tercera vez el poema. La oración subordinada que sirve de complemento directo a este verbo es una larga, cincelada y lograda imagen que por su densidad, posición y función dentro del poemario merece explorarse minuciosamente:

- La *lexia*, por su carácter de corolario textual, permite la convergencia de los dos niveles de interlocución que aparecían separados al comienzo de la obra¹⁴³. El hablante no habla en singular. Dada la estructura gramatical —“tú vendrás por nosotros”— la voz poética aparece como una instancia que habla con la patria en nombre de otros. Unos *otros* de los cuales el mismo hablante/autor forma parte.
- Esta novedad discursiva es una estrategia significativa de no poca importancia. De hecho, el así llamado “público” textual, ese enunciatario del canto 1 que ha contemplado a lo largo de toda la enunciación poética el diálogo entre el poeta y la patria, reingresa en el juego

143 Vale recordar ahora lo dicho al comienzo de este trabajo sobre los “niveles de interlocución”. El poemario desplegaba su discursividad en dos niveles de comunicación; niveles que diseñaban y establecían sus respectivos —y distintos— enunciatarios: uno marcado a través del pronombre personal *tú* y otro —implícito— que es asimilado a la categoría de público virtual que escucha al hablante, primero como interlocutor y luego como espectador del coloquio hablante/patria.

del discurso no ya como espectador de una dramaturgia histórica sino como partícipe directo. El hablante —vocero textual— logra este efecto de sentido al de-



cirle justamente a la patria “venirás por *nosotros* / a contarnos la dura edad de tus caminos”.

- Esta estructura comunicativa hace que la isotopía de la memoria histórica como construcción de la identidad nacional se presente con fuerza. Los versos son claros: la patria viene, no es ni una idea abstracta ni un ente inmóvil. El motivo de su cercanía es ese “nosotros” a través del cual se textualiza el grupo, el pueblo o el cuerpo social. La imagen con que se cierra el perfil semiótico de Panamá como mujer-patria resume trazos maternos. Madre que transmite la historia, la memoria, la cultura. En efecto, la presencia patria no es casual ni aleatoria, el hablante la recuerda “siempre” presente. Madre-memoria-territorio-tiempo que no olvida el pasado, a pesar de su “dura edad”. Pero que, al mismo tiempo, abre las puertas del futuro.
- Personificarla así resulta el último enunciado legitimador mediante el cual el hablante *exalta* a la patria. Pero esta ilocución es también un balance histórico que no sólo atesora los dolores sino que recoge las

ansias, las alegrías y las esperanzas del pueblo panameño en la ardua lucha por su identidad y su soberanía, o como dice cierta *intelligenstia* local, la consolidación del proyecto de Nación. Esta mirada sobre la propia historia es lo que el hablante expresa cuando dice que la patria vendrá “a contarnos” no sólo los silencios terribles de lo oscuro y lo no dicho, sino también su “trayecto de [...] vuelo de pájaro libre en la transparente claridad / del aire”.

Un análisis sémico mínimo hace emerger una modalización poética que comulga con la contemplación amorosa, devota incluso, del poeta hacia su amada. Libertad, aire y luz son ejes de los campos semánticos que arman, con una escritura —diríase— bordada, la imagen de un Panamá absolutamente libre (¿Existe “pájaro” esclavo?; ¿pájaro que no vuela?). Por ello es significativo que el poeta remarque esta característica con el sustantivo “vuelo” y el adjetivo “libre”), país que nada en luz y vida, a juzgar por el énfasis de la frase poética que sitúa el trayecto de la patria “en la transparente claridad / del aire”.

La imagen es esperanzadora. El lector casi alcanza a ver el trayecto del vuelo de la Patria que vuelve —“como siempre”— por “nosotros” a contarnos las raíces, los golpes, las victorias. País que respira y vive a pesar de “la dura edad” de sus “caminos”.

País ave o “mujer entera” que vuela, al fin, libre y luminosa.

UN ENSAYO COMO EPÍLOGO

Desde **El placer del texto** (1973) de Roland Barthes, se difundió la conciencia de la lectura como goce, como práctica erótica. Es desde esta perspectiva —hoy común, pero no por ello agotada— desde donde muchos postulan la investigación literaria como una tarea donde sujeto y objeto no están regidos por la lógica positivista sino por una relación dinámica, implicada, de participación ¹⁴⁴.

Una tal concepción de la lectura o de la interpretación se acerca en la práctica hermenéutica a la concepción habermasiana. Esto que filosóficamente puede sonar un absurdo, se realiza en la experiencia concreta. ¿Acaso plantear una erótica del texto es contradictorio con la idea del discurso como diálogo, consenso o encuentro, todas ideas-fuerza que atraviesan la propuesta de J. Habermas? Digo esto porque durante el análisis de PMM cada hallazgo, cada efecto de sentido supuso un goce intelectual y existencial, un placer en el encuentro del *otro*, en el *acordar* sentido.

La lectura en cuanto *acción comunicativa* implica una intersubjetividad productora de sentido, por ende, supone una “lingüística de la interacción [que] al trabajar con he-

144 La idea la suscribo con Yurkievich cuando postula la necesidad de una “exégesis poética” fruto de un “maridaje”, de una “cópula” o “intersección entre práctica poética y práctica exegética”. Es decir de “una crítica hedónica, hedónica en el sentido de nunca haber podido proponer un objeto de análisis con el cual no tuviese una relación amorosa, una relación de participación”. YURKIEVICH, Saúl. En: “Coloquio de Cerisy” (entrevista por Helena Araújo). *Eco* [noviembre 1978], No. 205. p. 89.

chos de habla y situaciones comunicativas integra el contexto”¹⁴⁵. Este trabajo pone en marcha la erótica del texto.

En la explicación pausada, minuciosa del poemario, doble heredera de la lectura “perezosa” del último Barthes y de la exégesis estilística hispana, se ha ido vislumbrando un diseño global, un cierto esquema de contenido en cuanto mensaje del texto. Para explicarlo, quizás baste la imagen de un investigador que reconstruye la escena del crimen, paso a paso, y al final de su pesquisa ordena los datos y construye una totalidad. Un poco a la manera de Peirce y su método abductivo: se tiene una intuición, una cierta sospecha, una construcción semiótica determinada y luego se procede —inductiva o deductivamente— a confirmar la fulguración o la pista original.

A continuación trataré de sintetizar las conclusiones, conocimientos e intuiciones generadas a partir de la apropiación crítica del Modelo, de la exégesis del poemario y de la reflexión en torno a preocupaciones del debate cultural contemporáneo inscritas en PMM.

Una lectura de género

En un tiempo como el presente, en el que la discusión sobre la relación entre lo discursivo, el “género” y la construcción social está en boga, un texto como PMM llama la atención. Lo digo, porque la imagen textual global que el poema produce se entiende sobre todo a partir de unos presupuestos androcéntricos, no necesariamente excluyentes. Presupuestos que traslucen, por supuesto, una manera “masculina” de mirar lo real y, por ende, la patria, como es propio de la mayoría de las producciones culturales de Occidente.

145 RUBIONE, Alfredo. “Los discursos de la lingüística latinoamericana”. En: *sYc*, No. 2, Buenos Aires (agosto 1991), p. 120.

La patria, lo hemos visto, es personificada —desde el inicio del poemario— en una mujer, mediante una metáfora *in praesentia*. La aserción “la patria ha sido una mujer entera”, no es pues un tropo más de índole accesoria. Sin duda, no es el único que definirá, describirá o textualizará el referente de la patria en el poemario, pero sí es un gesto fundacional que genera y sustenta la isotopía global de Panamá como *mujer*.

Esta feminidad de la patria permitirá toda una serie de modalizaciones mediante las cuales se expresará el estatuto afectivo e ideológico del hablante. Para decirlo retomando un concepto de Lotman, se establece así una *transcodificación pragmática* entre “patria” y “mujer” que permite la puesta en marcha del texto como portador de determinadas necesidades e intenciones comunicativas¹⁴⁶. Esta ‘pragmática’ pasa a través del hecho, nada desdeñable, de que el autor real sea un varón panameño, de mediados de siglo, con un *habitus* político marcado; es desde estas coordenadas apenas esbozadas como puede entenderse la categorización de PMM como una ‘escritura de género’.

Esta construcción supone además una operación de legitimación intersubjetiva para el macroacto de habla que implica el poemario. La patria como mujer es un elemento consagrado de la tópica romántica que tiene antecedentes en las raíces mismas de Occidente, pero también en *otras* tradiciones. Se parte pues de una argumentación poética —PMM puede ser definido como tal— en la que emisor y receptor manejan una tópica discursiva común.

Una metáfora y sus consecuencias

Sin embargo, la metáfora de la mujer-patria no responde sólo a un saber objetivo o cultural, al que acceden

146 Se legitima a la Mujer como *imago* productora, como generadora de vida.

los usuarios y sujetos textuales. Hay, como se dijo antes, una *intención*, una valoración detrás de ella. En efecto: "...todas las metáforas expresan un juicio de valor, porque la imagen asociada que introducen provoca una reacción afectiva"¹⁴⁷. Construir la imagen de Panamá mujer-patria es el modalizador eje que connota el texto de PMM y orienta determinada interpretación.

Por ello —tal como señala Le Guern (1990, 115)— es "conveniente reflexionar sobre el sistema de valores que constituyen para el escritor las representaciones (...) que comprende la imagen asociada que la metáfora introduce". Dicha reflexión permitirá no sólo sintetizar la imagen plural de Panamá que el texto construye, sino articular coherentemente la poética que subyace a la puesta en forma del poemario.

Lo anterior se corresponde simétricamente con la escritura de PMM; pero también dentro de la tradición crítica en la que se inscribe este estudio. Sin duda, el autor/hablante ha escogido la valencia semántica de la *feminidad* como *humus* que genera la isotopía de la mujer-patria (a esta isotopía remiten todas las metáforas textuales que van apareciendo a lo largo del poemario); pero la (s)elección sémica es a su vez una operación pragmática que revela una relación, una participación del sujeto enunciador con lo real. En términos más tradicionales, estamos ante un recurso y ante una *intención* de estilo, ambos expresión de la visión de mundo del poeta o, en la terminología del Modelo, del nivel de sentido de la connotación.

Luego, elegir una metáfora tal ("la patria es una mujer") como principio estructurador de la semiosis textual, supone, claro está, una modalización situada. Optar es elegir y

147 LE GUERN, Michel. **La metáfora y la metonimia**. Madrid: Cátedra, 1990. p. 86.

descartar. Lo que creo que podemos ya afirmar es que dadas las necesidades, intenciones y perlocuciones inscritas por el hablante en el discurso, éste se ve impelido a construir una sucesión de metáforas que articulándose entre ellas desarrollen y diseñen una imagen múltiple —poliédrica, incluso— cuya interpretación o efecto de sentido sea la recuperación “de la memoria colectiva del pueblo panameño”¹⁴⁸, como bien señalaron los jurados que otorgaron a este poemario de Orestes el premio *Ricardo Miró*.

El logro de este macroacto de habla implica —como ha podido comprobarse a lo largo del estudio— una lectura sostenida por las competencias lingüísticas y comunicativas y por precisos saberes culturales, literarios e históricos. Sólo un Lector Modelo, definido a partir de estos elementos, sería el agente idóneo para producir *sentido* sea a nivel del poemario como macrotexto, sea en la lectura microtextual de las metáforas.

Dada la función estructurante de la metáfora en la semiosis textual, uno puede afirmar que la misma es uno de los ejes del proceso mediante el cual el autor/hablante *exalta* la patria. Si observamos el rol semiótico de las metáforas del poemario puede sintetizarse la imagen global del Istmo que el texto transmite¹⁴⁹.

La metáfora que abre PMM —“*la patria es una mujer entera...*”— tiene un carácter jerarquizador. Y esto se explica si consideramos otra función retórica de la misma.

148 Es exactamente el mismo efecto semiótico que señala Le Guern, cuando sostiene que la articulación de las metáforas de un texto a menudo produce un efecto de “persuasión” (1990, 116) en el lector.

149 Siguiendo a Le Guern (1990, 115-116) diré que la importancia de esta mirada puntual y a la vez panorámica tiene que ver con “el mecanismo de selección sémica” que opera la metáfora y que permite “no expresar más que un aspecto de la realidad que designa. Es éste un procedimiento de *realce* que contribuye a imponer una cierta forma de ver, y que cobra así una gran fuerza de persuasión”. Por ende es una acción textual “reveladora de una visión del mundo”.

Recuérdese que dicho tropo es a su vez una *personificación*. Es decir, el término fictivo no es un elemento natural sino humano. Por ende, el perfil semiótico de la patria se cimienta en la valencia nuclear ‘mujer’. Este contenido de la imagen fundamental permeará todas las metáforas posteriores, ya que la lectura tabular del texto parte de este núcleo que *humaniza y feminiza* la patria, dotándola de una cercanía, una afectividad, una dignidad y una pasión que no tienen nada de ideal abstracto sino de realidad visible, íntima y concreta.

Una mirada progresiva a la pintura textual que el poeta ha compuesto a través de los trazos metafóricos, puede ayudarnos a descubrir otras valoraciones y construcciones en torno a la patria. Elementos que se nutren, sin duda, de un cierto *imaginario* pero que en el texto asumen una intensidad y una comunicabilidad mayores, explicables por su inserción en un discurso estético y por la connotación que asume cualquier elemento de lo real cuando se modaliza poéticamente.

No se trata, ahora, de repetir los hallazgos o los efectos de sentido obtenidos en la lectura, sino de tratar de aferrar —ardua labor de síntesis— el *mensaje* del texto:

En PMM la patria no es una idea sino una realidad personal y colectiva, visible, íntima y concreta. Nieto la ubica en medio de una tensión, de un *hacerse*. Su visión de Panamá es siempre la de un conglomerado o sujeto colectivo que está en proceso de construcción; nada más lejos del todo acabado y perfecto de las idealizaciones.

Este proceso, que no es más que el objeto mismo de la enunciación poética, aparece marcado por dos contornos: el de los hechos en sí (la historia vivida) y el de la naturaleza que les sirve de marco o de testigo. El concepto de patria en Nieto tiene, pues, dos polos: el obrar humano y el entorno geográfico: “punto de llegada y de partida”, “abre-

vadero y piedra”, “pena sumergida en la humedad y el destrozo”. La coincidencia con el mapa ideacional de la poesía romántica del s. XIX es evidente. De aquí que pueda verse un temperamento (neo)romántico en su escritura.

Sin embargo, noto en el discurso de Orestes Nieto que la naturaleza es algo más que un escenario —aunque sea importante. Aquí la naturaleza de alguna manera condiciona la acción humana. El que Panamá sea un istmo —geográficamente hablando— afecta su historia y explica, por ejemplo, la atracción que suscitó y suscita esta franja de tierra sobre los poderes políticos y económicos del orbe.

Ésta es una de las perlocuciones que en el plano cognitivo se genera de la lectura: la metáfora de la mujer permite imaginar la patria como un objeto del deseo, a veces amante que se vacía a sí misma en su relación con el poder foráneo (“Sirvienta dócil”), otras veces como feminidad aguerrida que lucha, verticalmente, por su destino (“mujer entera sin necesidad de maquillaje”).

En otros momentos textuales, la naturaleza aparecerá como marca de identidad bioclimática de Panamá, dejando claro el Trópico como la región en la que inequívocamente nos sitúa la historia. Pero también sirviendo como cantera retórica de nuevas metáforas que desarrollan el icono de la patria-mujer que combate por su identidad: “caparazón de langosta”, “madera milenaria que todo lo resistes”.

La metaforización del poemario tiene, pues, su matriz en esta diada formada por la naturaleza y la historia. Presentadas no necesariamente como antagonistas sino como elementos que se amalgaman, se cruzan y se superponen, dando como resultado una aventura vital colectiva formada por ellos, pero que a la vez los trasciende: ésta es la imagen de la Patria en PMM. Una patria humanada

que sufre el destino de quienes la habitan. “Campesina atolondrada de las serranías”, “joven deshilachada” o “flagelada mujer en las inclemencias”.

En todo el proceso de relectura histórica que el poema plantea, hemos visto cómo la patria es escudriñada en su devenir. Es valorada y legitimada a lo largo de todo el texto. Pero esta entronización no es nunca un proceso maniqueo que ubica a la patria como sinónimo absoluto del Bien sino como una construcción histórica, susceptible de errar el rumbo. Hay una focalización realista que no oculta los períodos oscuros en los que —además de “sirvienta dócil”— fuimos “charca revuelta por la premura de descomunales riquezas”. El texto no habla de un afecto ni de una pertenencia dogmática sino de un amor patrio preñado por el realismo de la Historia.

Un poemario, ¿cuál Modernidad?

No es posible tratar —hoy— el tema de la Historia sin preguntarse al mismo tiempo por el estatuto de la Modernidad; más cuando durante el análisis textual de PMM (cfr. p. 73, 145, 147, 148) he puesto de relieve la crítica del hablante hacia algunos aspectos de la Modernidad que irrumpe en el Istmo y la consecuente modernización.

Lo textualmente descalificado es la Modernidad central, el imperialismo, el avasallamiento a la Naturaleza en virtud de la “civilización”, la degradación de la convivencia gracias a los valores de cambio, en fin, las patologías de la Modernidad, en tanto que absolutización de la razón instrumental y descalificación de la otredad.

Al mismo tiempo, y es lo que me interesa destacar aquí, de este tópico y de la mirada ejercida sobre él se desprenden algunas consideraciones relevantes sobre lo *moderno* que no son, en lo absoluto, negativas:

1. La mirada panorámica a la historia istmeña (inclusive su génesis geográfica) es una operación semiótica que descubre *un sentido, una lógica* o si queremos, *un destino* en el devenir histórico del Istmo. Hay en el poema un discurso omnicomprendivo que legitima —de manera rotunda— una experiencia colectiva de la que el poeta se hace portavoz e intérprete.
2. PMM reivindica lugares fundamentales del discurso de la Modernidad; al punto que “el Estado-Nación”, “las instituciones y las tradiciones históricas” constituyen un “auténtico objetivo vital” en la axiología del poema. El texto propugna así la identificación con los “grandes nombres”, con los héroes de la historia panameña¹⁵⁰.
3. PMM, con su sola existencia como objeto cultural, postula no sólo la validez de los metarrelatos como constructos que legitiman el conocimiento y regulan la convivencia social, sino que plantea una temporalidad que está muy lejos de aquella del “fin de la Historia” (Fukuyama), en la que ya nada cabe esperar. La obra —lo hemos visto— se cierra con un canto que mira con esperanza *el futuro* de una Nación y apuesta por él.
4. El poemario mira la historia como un camino, como una evolución. No hay —es cierto— una validación ingenua del *progreso*, pues el mismo texto registra las traiciones históricas a los mejores intereses nacionales, pero el poemario no niega una finalidad al devenir. La historia debe ir hacia arriba y hacia adelante. Es ésta la teleología que postula el texto.

150 Cfr. LYOTARD, Jean-François. **La condición posmoderna**. Madrid: CÁTEDRA, 1994. p. 36.

5. De la misma manera, el modelo ético que presenta PMM es el de un *sujeto fuerte* significado en esa “mujer entera / sin necesidad de maquillaje”, que mira “la claridad” y resiste “la embestida” que no ha podido “derrumbar su casa”. Lo que aparece es el perfil del *ethos* sacrificial, genuinamente romántico y moderno que postula y legitima la utopía de la Liberación.
6. La Modernidad del poemario no es, claro está, un proyecto eurocéntrico e impuesto desde fuera. Es un proyecto que se sabe latinoamericano, pero inserto en lo universal, según la más pura tradición Martiana, ya que no desdice de unas tradiciones e instituciones históricas que —vía nuestra occidentalidad— nos conectan con la mundialidad del orbe ¹⁵¹.

Son varios los científicos sociales que señalan que en una época de pensamiento débil, de microrrelatos frágiles, América Latina sigue siendo continente de la esperanza, tierra de utopías. PMM, texto producido en las postrimerías del siglo XX, es un discurso que se interroga cómo construir un Panamá libre, justo, soberano; cómo encarnar *nacionalmente* unos ideales humanos que desde la Ilustración constituyen patrimonio de cada pueblo ¹⁵².

Cuando Manuel Orestes escribió PMM, el debate en torno a nuestra Modernidad no se había hecho sentir en el ámbito intelectual panameño. Sin embargo, y sin pre-

151 En esta línea se expresa Nestor García Canclini: “...nos permitimos pensar que el tema de las utopías y de los proyectos históricos no está clausurado. Algunos entendemos que la caída de los relatos totalizadores no elimina la búsqueda del sentido —mejor: de los sentidos— en la articulación de las tradiciones y la modernidad”. **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**, México: Grijalbo, 1990. p. 313-314.

152 Véase la opinión de Octavio Paz: “Nunca he creído que la modernidad consista en renegar de la tradición sino en usarla de un modo creador”. **Pequeña crónica de grandes días**. México: FCE, 1990. p. 57.

tender que ésa sea una intención autoral, debe señalarse que ideológicamente el poemario es un gesto escritural que opta por una apropiación crítica, autónoma e inculturada del proyecto de lo Moderno.

Una poética de la evocación

La puesta en forma de PMM se nutre, en general, de las conquistas formales de la vanguardia, modalidad poética que llegó a Panamá con la publicación de **Onda** (1922) de Rogelio Sinán. Orestes hace parte de una generación que no deja de ver en Sinán al “maestro”, una generación literariamente deudora de Neruda y de Vallejo, pero cuya poética va más allá de las preocupaciones ideológicas y de las formas discursivas del Vanguardismo. En efecto, el crítico panameño Aristides Martínez Ortega ubica a Manuel Orestes dentro de las generaciones de la *posvanguardia*.

Dado este precedente, la originalidad del texto no está en su retórica —de por sí pulida, trabajada—, sino en la manera como la textualidad orienta la producción de sentido, como se asigna el referente, como se conecta el “mundo posible” con el “mundo de la vida”, dada la instruccionalidad discursiva del poema. En efecto, PMM se enmarca en una nueva propuesta de lo que se conoció en Panamá como “poesía patriótica”.

En ella el poeta ha renunciado a nombrar directamente la realidad y se niega a hacer explícito y fácil el recorrido texto/referente. Para ello, hay un diseño poético que ha calculado muy bien “los vacíos del texto” de los que habló Iser. Por esto, digámoslo así, hay una fuerte exigencia textual para que el lector coopere con la generación de sentido prevista. El único modo de poder subsanar la indeterminación del poema es acudir a los mismos marcos de conocimiento que han intervenido en la produc-

ción textual. Y esto es así porque el poema nunca afirma, sino que sugiere, indica oblicuamente *cuál* es el sentido.

Estamos ante una *poética de la evocación* que se explica, no como una actitud diletante que busca lectores imbuidos en los saberes de la *high culture*, sino ante una operación pragmática que construye su interlocutor y lo reta para que se apropie de un saber histórico y de una perspectiva ideológica. Sólo si se lee desde estos presupuestos, el lector es capaz de captar las sugerencias textuales y de evocar la Historia desde el poema.

En la estela de la crítica

Una vez le oí sentenciar a Noé Jitrik: “El texto es un objeto complejo”. Ciertamente, el aserto no es nuevo, pero en una voz autorizada adquiere resonancias que tienen algo de confirmación y, por ende, de cognición “segura”. Si lo de la complejidad textual es un hecho, uno no podría decir menos del *sentido*, es decir, de esa chispa que produce la lectura, de ese susurro del lenguaje *in acto* que dice y vincula al sujeto consigo, con los otros y, en definitiva, con lo real.

El sentido —o mejor— la producción de éste no es simple. Llegar a él supone, pues, sujetos, enunciaciones, pactos, saberes y prácticas que se comparten, se entrecruzan y vinculan. Ahora, lo complejo no es sinónimo de ininteligible. Si así lo fuera, las ciencias del lenguaje serían un inútil ejercicio. Porque es posible aferrar una significación —que está, que aparece o se produce— tienen sentido la filología, la hermenéutica y la semiótica. ¿Dónde está el signo de este trabajo? Para responder con coherencia y con honestidad esta pregunta, es necesario hacer otra(s): ¿desde dónde hablo cuando asedio la poesía de Orestes? ¿Cuál es la “fe” que sostiene este metadiscurso crítico?

Algo ya he esbozado en la “Introducción” y en la revi-

sión teórica inicial. Sin embargo, durante el análisis textual se reforzaron algunas intuiciones y vinieron de relieve otras que, pienso, pueden ser un aporte a la investigación literaria:

I

Es ya un lugar común definir la Literatura a partir del concepto de comunicación. Sin embargo, a la hora del ejercicio crítico este presupuesto se da por descontado, no se pone en cuestión ni se hace explícito. En cambio, la base comunicativa del Modelo se funda en un postulado lingüístico fundamental: el *organon* de Karl Bühler. Lo esencial de su “explicación” sobre las funciones del signo y, por extensión, del lenguaje permiten enmarcar el discurso literario en una tríada que no existe sólo en el mundo del discurso sino en el mundo empírico. Si no hubiese esta ligazón, esta naturaleza signíca común entre el mundo fictivo del texto y aquél real de los usuarios, sería ilegítimo aventurar una lectura como la que aquí se ha propuesto, marcada por lo existencial y por lo histórico.

En efecto, el texto literario es una mediación entre dos sujetos (autor-lector) imbricados en una relación discursiva que se sostiene en sí misma, en cuanto hechura y acción de lenguaje, pero que vincula dos usuarios reales que se entienden *en y a través* del texto sobre el mundo objetivo y sobre sus propios mundos. El texto comunica, así sea *in absentia* y asimétricamente, dos interlocutores que producen sentido gracias a esta intersubjetividad que puede identificarse (casi) con el texto mismo.

“Uno” y “otro” hablan sobre “algo”. Sucede en el habla cotidiana; sucede también —con todas las mediaciones y particularidades del caso— con la literatura.

II

Así lo ha entendido el público, receptor verdadero de todo texto literario; así lo entendió mucha de la crítica hispánica que nunca creyó en “la muerte del autor”. Es cierto que el acto mismo de enunciación supone en muchos sentidos la pérdida del enunciado por parte de su enunciador¹⁵³. Sin embargo, no puede pretenderse hoy que el agente productor no tenga que ver con su discurso o que el sentido sea una aventura semiótica propia y exclusiva del lector. Ya Rosalba Campra ha demostrado cómo el texto condiciona su semiosis. A su vez —agregaría yo—, el texto responde a una intencionalidad que, como señaló Hirsch, no es posible soslayar.

Por ello he hecho tanto énfasis en la recuperación de la mirada autoral, del ‘proyecto estético’ que el artista ha inscrito en el texto. Desde la tradición crítica en la que había sido formado era necesario, para los fines de este trabajo, que encontrase una atmósfera cognitiva y un método —v.g. un *Modelo*— que me permitiera:

1. Proponer la reconstrucción de la ‘semiología de sentido’ del poeta, redescubriendo el poema como *evento dialógico*, donde irrumpe un sujeto *otro*, diverso, que hay que aprender a “escuchar” mediante el trabajo crítico.
2. Ajustar cuentas con una postura intelectual que sacaba provecho de lo que los posmodernos han denominado ‘la disolución del sujeto’ y que, por ende, encerraba artificialmente la obra en el circuito texto-lector.
3. Recuperar como dato hermenéutico la condición del género poético como expresión del sujeto de enuncia-

153 Véase LANDOWSKI, Eric. “El semiótico y su doble”. En: *sYc*. Buenos Aires. Número 7, (septiembre 1997), p. 101-102.

ción, instancia discursiva inserta en lo social/histórico.

4. Incorporar los contextos de producción y comprensión¹⁵⁴ del texto como factores esenciales de una interpretación cabal del discurso, sin descuidar la textualidad misma del poema como el dato fundante de toda explicación en torno al sentido.

III

Nada de lo anterior hubiera sido posible sin un *medium* teórico-crítico que me permitiera ensamblar una práctica estilística con una interpretación semiológica fundada en la evidente manifestación textual. Era, pues, necesario entroncar la *elocutio* del poemario con fenómenos significantes más vastos y dentro de una teoría que explicase con coherencia cómo opera el sentido en la interacción y comunicación literaria. He aquí que la rai-gambre habermasiana del Modelo cumplió su rol fundamental al explicar los ‘mundos’ o niveles por donde pasa el sentido en toda acción comunicativa.

El Modelo permitió la recuperación de una mirada *global* al texto literario. Mirada que no se encierra en uno u otro aspecto del mismo, sino que —ésta es su pretensión— quiere ser integral¹⁵⁵. Integral en cuanto propone las aris-

154 Sostener hoy la pretensión de reconstruir la *intentio auctoris* no supone desconocer el papel del lector como sujeto que activa y construye el sentido del texto. El lector puede, claro está, *usar* el texto generando una lectura no prevista en la estrategia textual, ni en la intención del autor. O bien —y es el caso nuestro— puede *interpretarlo*: dialogar y acordar sentido desde el texto, reconociéndolo como un objeto, un medio y un espacio dónde encontrarse con *el otro*.

155 “La escritura de la identidad...” se inscribe en lo que denomino una tradición integral de estudios lingüísticos-literarios, tradición que responde a la concepción del Seminario Andrés Bello que insiste y cree en articular ambos campos de estudio. Un ejemplo de ello es la obra **Un modelo lingüístico para el análisis integral de discursos. Propuesta metodológica**

tas fundamentales del acto comunicativo que se cumple en la producción de sentido del discurso literario.

Obviamente, en esta globalidad, el acento ha sido dado por la perspectiva de la crítica e investigación literarias. El reto consistió en trabajar un modelo de análisis del discurso que plantea y maneja categorías globales sobre la comunicación y su posible re-presentación semiótica con la armónica inserción de una lectura microtextual, cercana al escrutinio hermenéutico y filológico. Esto constituye una dimensión teórica e interpretativa importante que no se había trabajado con anterioridad y, pienso, sea una de las posibilidades cognitivas del Modelo y uno de sus aportes a la crítica e investigación literaria.

¿Cómo dar un marco de referencia semiótica seguro —llamémosle coherente— a la tarea de interpretar y de escrutar el poema? ¿Cómo actualizar la herencia de un método filológico que hizo del *estilo* el conjunto complejo y dominante que explicaba el del texto? ¿Dónde fundamentar una lectura crítica que entiende el poema como comunicación y por ende, como un acto intersubjetivo¹⁵⁶?

Todo lo anterior encuentra respuesta en un Modelo de análisis de discurso que, aunque destinado a explicar la producción de sentido, no había sido ensayado con tal énfasis microtextual, ni aplicado con exhaustividad al discurso poético.

Vale preguntarse si, al manejar una perspectiva y una dinámica determinadas sobre la semiosis, no estamos violentando el texto. Sería así si el Modelo me obligase a mirar un aspecto específico de este objeto complejo llamado

aplicada a “El otoño del patriarca”, de Neyla Graciela Pardo Abril y Lola Celeita Reyes (Cuadernos del Seminario Andrés Bello #5, Bogotá: ICC, 1991).

156 Efectivamente, los presupuestos del Modelo parten del “concepto pragmático-formal de una interacción entre sujetos lingüísticos e interactivamente competentes, mediada por actos de entendimiento” (Habermas, 355).

texto literario. Pero la tríada de niveles de sentido no es un lecho de Procusto, es una lectura sobre la dinámica de la comunicación humana, donde la razón por la cual “un hablante escoge una expresión lingüística inteligible es para entenderse *con* un oyente *sobre* algo y a la vez darse a entender a *sí mismo*” (Habermas, 393). Hablo pues de una perspectiva sobre cómo los hablantes —reales o fictivos— se entienden, se reconocen y se encuentran.

IV

Todo acto de habla refiere simultáneamente a las tres relaciones con el mundo (mundo objetivo, subjetivo e intersubjetivo) que legitiman su validez comunicativa y, por tanto, permiten la generación de sentido:

Aunque los actos de habla orientados hacia el entendimiento estén insertos siempre [...] en una red compleja de referencias al mundo [...] se infiere bajo qué aspecto de validez quiere el hablante que se entienda *preferentemente* su emisión. (Habermas, 1985, 394).

En los términos del Modelo, ello significa que la semiosis del poema pasa, sin duda, a través de los tres niveles de sentido, pero que el mismo texto define *cuál* es el nivel que el lector debe privilegiar. Al mismo tiempo, esta prevalencia semiótica tiene que ver no tanto con el texto como instancia autónoma sino con el sujeto enunciador, dado que es el poeta el que modaliza *su* discurso. Toca al usuario/lector ser capaz de producir sentido a partir de una textura atravesada por indicios semióticos que, desde una intencionalidad creadora, apuntan a determinados marcos de conocimiento y posibles efectos de sentido.

¿Cuál 'lector' y cuál *hermeneusis*?

El interrogante es necesario. Sobre todo cuando el nivel de la interpretación en PMM supuso la puesta en juego de memorias, saberes y prácticas culturales enfocadas en *lo panameño*. Sin embargo, ¿no es un universal de la Literatura el postulado de un "receptor universal"?

Para entender la clave y el modo como me he movido para *interpretar* el texto y dar cuenta de esta operación, hace falta recordar una premisa. En este trabajo se ha asumido *a priori* una postura y una actitud lectora dirigida no necesariamente a coincidir, pero sí a converger con lo que Lázaro Carreter denomina "la semiología de sentido del poeta".

La pretensión ha sido la de aferrar ese sentido único original, como lo llama también Martínez Bonati (1982, 176), o mejor, de construir una interpretación propia a partir del encuentro o diálogo textual con esta *intentio* autoral. Entender al *otro* en su propuesta textual, hacerme dúctil a un *ethos* poético palpitante en los versos era la actitud ética que orientó la labor interpretativa.

Al tratar de acercarme a PMM, he buscado articularme en cuanto receptor/constructor del sentido según el perfil semiótico de lector que (me) exige autoralmente el texto¹⁵⁷. Y éste pide unos saberes y unas experiencias que tienen a Panamá, su cultura y su historia como eje central. No digo que sea la única lectura posible o la única

157 Leonor Arfuch recuerda que "después que el estructuralismo contribuyera a poner entre paréntesis al autor, concentrando su atención en la obra como un universo autosuficiente, y en el narrador, figura construida en el texto, diferente y distanciada del escritor 'de carne y hueso', vuelve a adquirir relevancia para la interpretación, la confrontación textual con tramas biográficas, voces de interioridad a menudo equívocas, escrituras que operan en los márgenes de su propia producción (diarios íntimos, secretos, correspondencias privadas, biografías ficcionales, borradores, cuadernos de notas, etc.)". **La entrevista, una invención dialógica**. Barcelona: Paidós, 1995. p. 97-98.

legítima pero sí es aquella que se desprende del contorno significativo cifrado en el intervalo autor-texto. Lo demás ha sido consecuencia inmediata de esta toma de posición, de una homología entre el perfil del “lector pretendido” y del investigador, y de la convicción de que el poema es un espacio textual dónde generar *intersubjetivamente* el sentido.

En el actual momento sincrónico de recepción, el poemario PMM tiene, a mi juicio, una configuración semántica que inexorablemente reclama un receptor panameño, histórica y literariamente informado, aunque no necesariamente especializado¹⁵⁸. ¿Cómo leerá el texto un lector real que no encuadre dentro del perfil del “lector pretendido”? Cabe todavía otra pregunta, ¿cuál producción de sentido será posible si ni siquiera hay correspondencia entre el lector real y el Lector Modelo? Ambas construcciones en torno al concepto del *lector*, suponen sin duda unas competencias y unos marcos de conocimiento que el lector real debe conocer para poder decodificar el texto.

Hay pues mucho de práctica hermenéutica en estas páginas. La atención al sentido literal, o sea, al dato concreto de la textura; la convicción de que el poema está atravesado por una hipersignificación en cada uno de sus componentes junto a la constante necesidad de ‘enmarcar’ el texto, de insertarlo en redes significantes más amplias, en un juego que reenvía a diversos contextos históricos, culturales, biográficos o literarios son, quizás, los signos que distinguen la tipología crítica asumida.

El desafío era —repito— articular este tipo de hermenéutica —de práctica casi filológica— con un prisma se-

158 El texto no resulta hermético. Su hechura lingüística y su sintaxis ‘estándar’ dentro de su literariedad es legible para alumnos universitarios de áreas no *lingüísticas* ni *literarias*. Lo he podido comprobar con mis alumnos en los talleres literarios que imparto en los cursos generales de Lengua y Literatura a nivel de educación superior.

miótico que permitiese mirar el texto sin seccionarlo y seguir el dinamismo que implica la producción de sentido. El Modelo venía a ser la macroestrategia y la tarea crítica en sí, las necesarias operaciones tácticas.

Mi intención ha sido la de acercarme con el auxilio de las herramientas críticas y teóricas recientes a una reconstrucción posible y legítima del significado original de PMM y convertirme por tanto en el lector pretendido por el poemario desde la perspectiva del autor. Las varias entrevistas con Manuel Orestes Nieto no han hecho más que confirmar la validez de esta apuesta interpretativa con el *plus* del asombro compartido ante los efectos de sentido descubiertos y la posibilidades semióticas del texto.

A manera de conclusión...

Antes hablé del ‘asombro compartido’. Asombro de Orestes al sentirse descubierto (“abierto de tajo”, fue su expresión en la última entrevista), asombro del investigador que veía legitimado su discurso crítico, al converger con el autor en un espacio de sentido *común*, al experimentar el texto como lugar de entendimiento real con el *otro*.

Sin duda **Panamá en la memoria de los mares** se constituye en un discurso donde el reconocimiento de la *otredad* resulta fundamental. Los reenvíos entre texto y mundo de la vida se hacen patentes y determinantes en el acto de lectura de un poemario que, siendo la expresión de un *yo* autoral, es a su vez “la escritura de la identidad”, es decir, la legitimación de una experiencia histórica y de un modo colectivo de asumir e interpretar esa experiencia.

Actualizar y reconstruir dicho proyecto estético-ideológico ha sido la pretensión que ha sostenido la explicación de la semiosis textual. La perspectiva teórica y el ejercicio crítico aquí asumido permiten al investigador redescubrir la *humanitas* que vibra en el texto poético y proponer una mirada para captar —y seguir en tenaz búsqueda— de esa luz llamada *sentido*.

BIBLIOGRAFÍA

Semiótica, Teoría y Crítica Literaria

- BAJTIN, Mijail. **Teoría y estética de la novela.** Madrid: Taurus, 1985.
- BARTHES, Roland. **La aventura semiológica.** Barcelona: Paidós, 1993.
- **S/Z.** París: Seuil, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.** Barcelona: Anagrama, 1995.
- CASTRO GARCÍA, O. y POSADA GIRALDO, C. **Manual de Teoría Literaria.** Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula.** Barcelona: Lumen, 1987.
- **I limiti dell'interpretazione,** Milán: Bompiani, 1990.
- FOKKEMA, D.W; IBSCH, Elrud. **Teorías de la Literatura.** Madrid: Cátedra, 1992.
- GARCÍA BERRÍO, Antonio. **Teoría de la Literatura.** Cátedra: Madrid, 1994.
- LANDOWSKI, Eric. "El semiótico y su doble". En: **sYc.** Buenos Aires: Número 7 (septiembre 1997).
- LÁZARO CARRETER, Fernando. **De poética y poéticas.** Madrid: Cátedra, 1990.
- LE GUERN, Michel. **La metáfora y la metonimia.** Madrid: Cátedra, 1990.
- LOTMAN, Yuri. **Estructura del texto artístico.** Madrid: Istmo, 1970.
- LUNKER, Manfred. **El mensaje de los símbolos.** Barcelona: Herder, 1992.
- MAYORAL, José Antonio (compilador) "Literatura y actos de Lenguaje". En **Pragmática de la comunicación literaria.** Madrid: Arco/Libros, 1987.
- PARDO ABRIL, Neyla. **Introducción a la Semiótica: Signo y Cultura.** Bogotá: Unisur, 1995.

- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: FCE, 1986.
- POZUELO IVANCOS, José María. **Teoría del Lenguaje Literario**. Madrid: Cátedra, 1994.
- PRIETO, Antonio. **Ensayo semiológico de sistemas literarios**. Barcelona: Planeta, 1975.
- REIS, Carlos. **Fundamentos y técnicas de análisis literario**. Madrid: Gredos, 1986.
- RUILOBA, Rafael. **La consideración semiótica de la ideología (ideología y comunicación)**. Panamá: LASICF, 1989.
- SEGRE, Cesare. **Principios de Análisis Literario**, Barcelona: Crítica, 1985.
- TALENS, Jenaro. **Elementos para una semiótica del texto artístico**. Madrid: Cátedra, 1993.
- YLLERA, Alicia. **Estilística, poética y semiótica literaria**. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- YURKIEVICH, Saúl. En: "Coloquio de Cerisy" (entrevista por Helena Araújo). **Eco**. Bogotá: No. 205 (noviembre 1978).

Lingüística y gramática

- ARÁUZ, Cándido. "Perfil diastrático de los primeros pobladores peninsulares". **Discusión y notas del Seminario de Lingüística Hispanoamericana (ICC, 1995)**.
- LYONS, John. **Lenguaje significado y contexto**. México: REI, 1981.
- MALBERG, Bertil. "El proceso de la comunicación lingüística. Lo individual y lo colectivo en la lengua". Texto mimeografiado. No se dispone de más datos.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio. **Gramática de la Lengua**. Madrid: Tecnos. 1987.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. **Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española**. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- RUBIONE, Alfredo. "Los discursos de la lingüística latinoamericana". En: **sYc**, Buenos Aires: No. 2, (agosto 1991), p. 120.

Teoría y análisis del discurso

- ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica.** Barcelona: Paidós, 1995.
- ARISTIZÁBAL, Patricia. "Modelo comunicativo y pragmática de la conversación y de la lectura de obras literarias". En: **Litterae**. Bogotá: ICC, No. 3 (1990).
- HURTADO, Luz y KULAWIK, Krzysztof. **El nombre, el mito y la posmodernidad.** Bogotá: ICC, 1995.
- LOZANO, Jorge *et al.* **Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual.** México: REI, 1993.
- PARDO ABRIL, Neyla. "Coherencia y cohesión: una aproximación al análisis textual". En: **Litterae** No.1. Bogotá: ICC, 1990.
- PARDO ABRIL, Neyla Graciela y REYES, Lola Celeita. **Un modelo lingüístico para el análisis integral de discursos. Propuesta metodológica aplicada a "El otoño del patriarca"**. Cuadernos del Seminario Andrés Bello #5, Bogotá: ICC, 1991.
- RAMÍREZ, Luis Alfonso. "La lingüística de texto en la literatura". En: **Revista Colombiana de Lingüística**. Bogotá: Círculo Lingüístico de Bogotá. Volumen II, (números 2 y 3), mayo de 1983, p. 169-170.
- VAN DJIK, Teum A. **Estructuras y funciones del discurso.** México: Siglo XXI Editores, 1980.

Historia y Cultura Panameña

- ARAÚZ, Celestino Andrés y PIZZURNO GELÓS, Patricia. **Estudios sobre el Panamá Republicano.** Panamá: Manfer, 1996.
- DE LEÓN, César A. "El significado del 9 de enero de 1964". En: **Tareas**. Panamá: CELA, No. 97. (1997), p. 25.
- LEIS, Raúl. **Panamá: luces y sombras hacia el siglo XXI.** Panamá: Edit. Mariano Arosemena/INAC, 1996.

- MIRÓ, Rodrigo. **La literatura panameña.** Panamá: Editorial Chen, 1987.
- NIETO, Manuel Orestes. **Enemigos nuestros de cada día (Acercamiento poético a una realidad histórica).** Panamá: USMA, 1973. (Tesis de grado).
- **Torrijos: El imperecedero fulgor.** Panamá: PRD, 1999.
- “Palabras sobre el destino próximo y cercano”. En: **Homenaje a la poesía.** Panamá: PRD, 1996.
- PERALTA, Bertalicia. “Yo soy mis poemas”. En: **Talingo.** Panamá: La Prensa, No. 366.
- SOLER, Ricaurte. “Etapas del pensamiento y acción antipeerialista en Panamá”. En: **Tareas.** Panamá: N° 91 (septiembre-diciembre 1995), p. 10, 11, 23.

Filosofía y Ciencias Sociales

- ADORNO, Theodor W. **Teoría estética.** Barcelona: Orbis, 1983.
- CORTINA, Adela. **Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica.** Madrid: Tecnos, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México: Grijalbo, 1989.
- HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la acción comunicativa,** Madrid: Taurus, 1985.
- LYOTARD, Jean-François. **La condición posmoderna.** Madrid: Cátedra, 1994.
- MARDONES, José María. “El neoconservadurismo de los Posmodernos”. En VATTIMO, G. y otros. **En torno a la posmodernidad.** Madrid: Antrophos, 1994.
- PICÓ, Josep (comp.) **Modernidad y Postmodernidad.** Madrid: Alianza, 1988.
- PAZ, Octavio. **Pequeña crónica de grandes días.** México: FCE, 1990.

Literatura panameña

- CARR, José. **La estación de la sangre.** Panamá: INAC, 1995.
- DE TURNER, Isabel. "Homenaje a la generación del 58". **El Búho.** Panamá: Universidad de Panamá (enero de 1993), p. 6-7.
- ENDARA, Ernesto. **El fusilado.** Panamá: INAC, 1984.
- ESPINO BARAHONA, Erasto Antonio. *Entrevista con Manuel Orestes Nieto.* Grabación magnetofónica, junio de 1998.
- *Entrevista con Manuel Orestes Nieto,* abril de 1999.
- NIETO, Manuel Orestes. **Panamá en la memoria de los mares.** Panamá: INAC, 1983.
- **Rendición de cuentas (1968-1988).** La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1991.
- OSSES, Esther María y MÉNDEZ D'ÁVILA, Leonel. Fallo evaluativo del jurado del premio *Ricardo Miró*, Sección Poesía, Panamá: INAC, 1993.
- PITTY, Dimas Lidio. **Letra viva.** Panamá: Formato 16, 1986.
- RÍOS TORRES, Ricardo Arturo. **El archipiélago soñado.** Panamá: Tiara, 1997.
- SOLARTE, Tristán. **El ahogado.** Panamá: EUPAN, 1984.

Diccionarios

- LÁZARO CARRETER, Fernando. **Diccionario de Términos Filológicos.** Madrid: Gredos, 1990.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.** Madrid: Ariel, 1986.
- MICROSOFT Corporation. **Enciclopedia Microsoft® Encarta®97. Diccionario Actual de la Lengua Española®.** Barcelona: Biblograf, S.A., 1995.
- MORFAUX, Louis-Marie. **Diccionario de Ciencias Sociales.** Barcelona: Grijalbo, 1985.
- REYZÁBAL, María Victoria. **Diccionario de Términos Literarios, II (0-Z).** Madrid: Acento, 1998.

«Panamá en la memoria de los mares»

Manuel Orestes Nieto

1

*Bordada a los océanos
donde la espuma hace deslizar
los cristales de las arenas y los sueños
con su continuo gotear de preguntas
olorosa a las anchas tardes 5
de sus nubes robustas y grises
como oráculos de lluvias puntuales
la patria ha sido una mujer entera
sin necesidad de maquillaje
mirando la claridad 10
y resistiendo la embestida
que no pudo derrumbar su casa.*

2

*Punto de llegada y partida
abrevadero y piedra
pena sumergida en la humedad 15
y el destrozo
campanario de frágiles ciudades
y siempre el mar
bajo los signos de tu frente.*

3

*Para tu cintura 20
todos los mapas fueron pequeños.*

*Ni el trazo más firme
pudo dibujar los pliegues de tu angostura
ni la edad de tus árboles*

*ni las veces en que los caracoles
escondieron en el fondo de las mareas
tus primeros secretos
ni el instante amargo
de la primera bandera izada
por extraños habitantes.* 25 30

4

*Tú les viste llegar y partir.
Tú mejor que nadie conoces la profundidad
de las huellas
su impresión de bajorrelieve incandescente.
Tú supiste de aquella inigualable multitud 35
atropellada y desigual
que circunvaló los caminos de tu piel
subió y bajó los velámenes
erosionó el amor con el óxido de los renegados
se emborrachó en los atracaderos 40
y traficó a su antojo
en los inamovibles días
en que vi en tus ojos la tristeza.*

5

*Tirada de bruces
con tu blusa azul abierta.* 45

*Niña prematura de graves pasiones
sonrisa de yerba a mitad del atardecer
y monumental silencio del llanto a escondidas
en tus años de sirvienta dócil.*

*Empapada por la desesperación 50
tensa como cuerda atonal
charca revuelta por la premura
de las descomunales riquezas
que hirieron tu abdomen de mujer en flor
y perforaron la serena transparencia 55*

*de tus bahías
y rasgaron tu cielo abovedado
con las puntas de lanza
de los que contrabandearon tu inocencia.*

6

Esta sangre como la suma de muchas sangres. 60

*Estos ojos tuyos
como el color de muchos ojos.*

*Estas manos nuestras
como las manos de los múltiples hombres
que acariciaron tu cintura 65
justo en el sitio donde nacen los vientos.*

*Esta piel
sobre tantas pieles.*

*Estas noches
donde la preñez se ató de pies y brazos 70
a seres anónimos y sin regreso.*

Estos hijos de todos los puntos cardinales.

*Y tú en la zurcida esperanza
de un pueblo con rostro de muchos pueblos
y tú en los mares abiertos 75
con tu perfil de ola cada vez más ancha
a pesar de las infamias.*

7

*Antigua y yugular
como las veces en que no hubo más que el sopor
y una epidermis tostada y frágil 80
bajo una luz
enemiga de la propia luz.*

*Plural y candente
vasta y visceral
gelatinosa* 85
*como la babosidad de los días
que marcaron para siempre
tus absurdos años de requemazón
como el corazón sin diástole
de los alucinados* 90
*y el ombligo sin fondo
de los prematuros
que miraron en ti
sólo el vaivén y la tosquedad*
mientras que tú 95
*blanda como el pan
insistías en expandir tus pulmones libres
en el esfuerzo colosal
de desintoxicar el aire que te dolía.*

8

Desde que supieron que allí estabas 100
*ha llovido sobre ti
durante casi quinientos inviernos.*

*Tú nos dirás un día
de qué modo te guareciste
de tu primera lluvia.* 105

*Cómo estabas vestida
en aquella redonda soledad
de qué forma nacieron tus canciones
y cómo te atreviste a mirar a los soles
que todavía caen en el océano* 110
*de la misma manera anaranjados a veces
sanguilonentos de cuándo en cuándo
y amarillos cuando la turbiedad los moja.*

*Tú nos dirás un día
cómo custodiaste para tantos tanta vida* 115

*y entonces sabremos con exactitud
que todas las lluvias y los inviernos
han caído sobre ti
para lavar tus cabellos
en el paso de los ríos 120
y renovar tu rostro de tierra dulce
en el cambio de las edades.*

9

*Silbato de locomotoras y humo
en esta aglomeración corpulenta
y esquizofrénica. 125
Clavos de acero taladrando la alegría.
Andamios inútiles en los puertos
noches desproporcionadas
y sin amaneceres.*

*Pasajeros sin nombres sudando aceite 130
y adioses truncos de seres casuales
viviendo la calentura de sueños efímeros.*

*Y tú al principio de los viajes
y tú viéndoles pasar 135
sin que ellos lo notaran.*

10

*Durante mil días no pudiste dormir
y se te vio en todos los entierros
con la cara desencajada.*

Flagelada mujer en la viudez de las inclemencias.

*Campesina atolondrada de las serranías 140
joven deshilachado en el tropel y la turbamulta
hambrienta de los caseríos
con un delgado hilo
de incertidumbre en la mirada.*

11

*¿Te acuerdas de aquél que fusilaron?
Aún no se sabe dónde está el cadáver
ni el cortejo de viejos bueyes
que rumiaron a disgusto
semejante crimen.* 145

*Aún está con los ojos clavados
en las pupilas nerviosas
de sus verdugos.* 150

*Aún le puedes ver
en la transparencia
evitando que tú murieras.* 155

12

Madre cuestionada impunemente.

*Herida en el costado
agujereada en las caderas
detonaron tus piedras
desmontaron tus yerbazales
irrupieron en la intimidad de tu pudor
inundaron tu alumbramiento.* 160

Pero sobre todo irritaron los mares.

13

*Arrasada
incommensurable
llevas dentro el sortilegio
de la pena
escrito con fuego.* 165

*Estoica y generosa
mirada de café* 170

*caparazón de langosta
horno de mediodía
madera milenaria
que todo lo resistes.*

14

Comprimidos 175
rotos por las narices
inmundos
tritutados en sus barracas
inquilinos
exhaustos 180
acudieron a la plaza
se atropellaron en las aceras
y aún huele a plasma desde aquel día
y un cascarón de sangre indeleble
avergüenza las paredes con el bochorno 185
de los que te invadieron con ritmos marciales.

15

En Europa se moría
y en tus costas los portaviones
hicieron descender a las calles
otra guerra. 190

Abochornada e insomne
limítrofe y venérea
efervescente y sonora
aparente espejismo y artificio
enajenada en tus rincones 195
tierra de los demás
a la hora de las preguntas.

16

Te odiaron tantas veces
como creciste.

*Te profesaron todo el rencor
tantas veces como te multiplicaste.* 200

*Te quisieron doblar a su antojo
tantas veces como supiste perdonarles.
Sin embargo
el mar siguió a tu lado 205
curando las heridas de tus pies
acompañándote en los atardeceres
y contando los días de la espera.*

17

*Enero
fue una lágrima 210
pero sobre todo fue una descomunal manía
de amarte.*

*Tú resultabas
la cresta de las olas
que no esperaron ver reventar 215
en los arenales.*

*Las piedras más pulidas de tus torrentes
la voz más firme de tus gargantas
y el reajuste de cuentas
después de tanta depredación. 220*

18

*Allí donde el mundo
no deja de pasar
justo allí donde se cruzan
todos los pasos
exactamente allí donde el hombre 225
ha estado más cerca del hombre
hay un mar que se retira
y otro mar que se levanta
un olor a tierra húmeda*

que no cesa 230
y una inigualable manera de llover con sol
que te estremece.

19

Este hombre
idéntico a sí mismo
irrepetible 235
y caminante como tú.

Este hombre
atravesando tu cielo
con la prisa de verte sonreír:

Este hombre 240
centinela
esparcido como polen
en la urgencia de conjurar tu angustia.

20

Ocurre
que estamos construyendo un monumento 245
a la desmantelación
y nada podrá impedir
que el ruido de los demolidos caserones
se escuche del otro lado del mundo
y que el trazo de la ruta de los barcos 250
y la estela marina de las motonaves
señalen el sitio exacto
donde no será posible olvidar:

Ocurre
que no podremos quemar los planos 255
con que edificaron nuestra tristeza
ni borrar de los calendarios
las fechas en que trituraron
tus mejores hombres

y postergaron parte del futuro 260
que te correspondía.

Ocurre
que nada será imposible en lo posible
y que tú —como siempre—
vendrás por nosotros a contarnos 265
la dura edad de tus caminos
y el trayecto de tu vuelo de pájaro libre
en la transparente claridad
del aire.

[Tomado de: NIETO, Manuel Orestes. **Rendición de cuentas.**
La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1991.]

Entrevista con Manuel Orestes Nieto

A finales de junio de 2000 sostuve la última conversación con Manuel Orestes Nieto, antes de la entrega formal de este trabajo. Por medio de tres pistas de reflexión intenté provocar su enunciación en torno a cuestiones como la relación autor-texto-lector y el tipo de práctica crítica utilizada. Dejando de lado los generosos comentarios que el poeta hace sobre el que escribe estas páginas, me parece que sobresale la legitimación y el rescate de un modo de praxis frente a la obra literaria, que es el que he tratado de postular en las páginas precedentes.

1. *Cierta crítica literaria contemporánea propugnó la llamada «muerte del autor», como si el creador fuera un ente absolutamente desligado de su creación. Sin embargo, la dinámica misma del género poético parece desmentir dicha afirmación. ¿Cree usted que es posible para el crítico de hoy —armado con las metodologías y la intuición precisas— encontrar o converger con el autor en su propuesta de sentido? ¿Es posible tratar de comulgar con el autor de un texto poético, aún asumiendo que las interpretaciones no se limitan a la intención del autor?*

M.O.N.: ¿Cómo desligar al creador de su creación literaria, si no es posible, como en la naturaleza, desligar al padre del hijo? La poética es, en esencia, proyección humana, hálito, recreación, vivencia, sentido, invitación a la emoción del espíritu, amor por la tierra natal, esperanzas, dolor concentrado por lo injusto, alusión a los hechos históricos, memoria, sueño y utopía. Todo ello parte del poeta, lo comparte, lo echa a andar; sin embargo, es su óptica, su sentir, su proyección ante la realidad circundante, y surge esa entidad, ese resultado que es el poema, contención de esas relaciones, ser-realidad, ser-imaginación, ser-eticidad. Y ese ser es el poeta, fusión con sus pareceres y el mundo que le toca vivir. El crítico —metodológico e intuitivo—,

no el comentarista, no el que usa como pretexto la obra ajena para armar la propia, el crítico que escudriña entra en el diapasón, en el registro del creador, y sí, encuentra las claves, el sentido y la intención del autor.

En el caso específico de **Panamá en la memoria de los mares** y Erasto Espino, me resultó asombroso que pudiese abrir los cofres de claves intertextuales, de señas secretas, que deposité a lo largo del texto. Su intuición hacía explícito lo implícito; hacía alusión a hechos históricos encontrados en una lectura que no se imponía ni forzaba la realidad; lo vi caminar junto a mí hasta el instante de la escritura misma y ello me provocó una inmensa satisfacción y afirmó mi confianza de que entre escritura y lectura, entre autor y crítico, hay un cordón de plata transitable al ciento por ciento.

Es posible comulgar con el texto, sobre todo si el mismo es polivalente, si es abierto a la imaginación y posee la sugerencia como recurso; es aplicable a varios sentidos, como la mujer-patria o la mujer-mujer, amada, que resulta al mismo tiempo un poema de amor por el país o un poema de amor por el ser amado. En mis textos estas posibles lecturas son deliberadas, pero una de ellas es la mía, y quizás el milagro consista en que esa llave poética abra muchas otras puertas en la mente del lector y del crítico que evalúa, pondera y emite su juicio en los múltiples planos, en lo formal, en el contenido, en el uso del lenguaje, con mucha más razón.

2. *¿Cree ud. que el análisis propuesto en torno a su poemario deshumaniza el texto, volviéndolo un frío «objeto de estudio», o por el contrario, permite sondear en él integrando los distintos factores y contextos que intervienen en la interpretación cabal de un texto literario?*

M.O.N.: El análisis del libro, tal como fue la experiencia con PMM, no fue un hecho deshumanizante; por el contrario, llegó a ser una especie de relectura del autor, con luces del crítico, donde coincidimos o no en los contextos, pero siempre hubo coincidencia en lo poético, con mis intenciones y con mis recursos; el método crítico es capaz de acertar y aplicarse a esa zona subjetiva, interior del autor.

No sentí que fuese un objeto de estudio glacial; al contrario, fue una navegación sutil y cuidadosa, donde emergía a la superficie toda la conciencia que tuve al escribir el poemario. Más que un sondeo, es ir abriendo la caja donde están todos los materiales que usé para escribir la obra y Erasto Espino tuvo la agudeza sorprendente de desentrañar muchas de esas herramientas.

Como se trata de un texto que es un lienzo literario, un panorama de la historia de Panamá, con el mar como memoria colectiva en el tiempo, los fotogramas tienen unidad propia y, a su vez, son parte de una cadena única; el análisis, desde el inicio, sentó la tesis de que ésa era una médula principal de la estructura y fue posible hacer el recorrido, ya no linealmente, sino en la profundidad de cada canto.

3. *Como poeta ¿cuál sido la experiencia fundamental al contemplar esta exégesis sobre **Panamá en la memoria de los mares**?*

M.O.N.: Por vez primera una obra mía estuvo en manos de un análisis crítico serio, no en la superficie del comentario o la reseña, de las frases hechas para el elogio o la demolición. La exégesis me hizo reconocer otra vez el texto, mis distancias o cercanías frente a los hechos descritos, las zonas más claras y las oscuras, su homogeneidad, que era una obsesión para mí; me confirmé en que los factores que intervienen en la creación son enormemente ricos, variados y hasta extraños; y con la pesquisa realizada enriquecí para el futuro, para textos próximos, niveles de conciencia que hoy se incorporan a mí como nuevos recursos para escribir.

La experiencia de este trabajo está situada en algo que sentí en todas las ocasiones en que el crítico sostuvo diálogos conmigo alrededor del poemario: un respeto único por la creación de su parte, que a mi entender es un valor sin el cual se derrumbaría todo análisis sobre una obra. Ante PMM ese respeto se expresó, precisamente, en no fundar una obra sobre la obra, sino una crítica desde dentro de la obra, lo cual implica ya un talento especial de su parte.

Datos biográficos de Manuel Orestes Nieto

Manuel Orestes Nieto nació en Panamá en 1951. Es Licenciado en Filosofía e Historia de la Universidad Católica Santa María La Antigua. Cuatro veces Premio Nacional de Literatura “Ricardo Miró”. Mención y Premio Casa de las Américas, en 1973 y 1975 respectivamente. Mención Honorífica del Premio Centroamericano de Literatura “Rogelio Sinán”, 1999. Medalla “Gabriela Mistral” del Gobierno chileno, 1995. Director de varias publicaciones literarias, entre ellas: **Trastienda**, **Extensión**, **Prisma**, **Crítica/Arte**. Sus obras han sido traducidas al inglés, portugués, búlgaro, checo, servocroato y ruso. Su nombre aparece en las principales antologías de la joven poesía latinoamericana.

Diplomático, ha sido Agregado Político de la Embajada de Panamá en Nicaragua (1979-1980) y Embajador de Panamá en Cuba. Fue Director de la Biblioteca Nacional de Panamá y Subdirector del Instituto Nacional de Cultura (INAC).

Valga señalar que PMM fue galardonada con el *Ricardo Miró* 1983 (sección poesía), máximo galardón literario de la República de Panamá. Manuel Orestes Nieto fue premiado nuevamente en los años 1996 y 2002 con el *Ricardo Miró*. En el año 2000 Manuel Orestes Nieto recibió el Premio “Pedro Correa Vásquez” por la excelencia literaria de su obra poética, de parte del Instituto Nacional de Cultura. Sirva el dato como muestra de la recepción que recibe su producción en la actualidad.

**«Panamá en la memoria de los mares»
o la escritura de la identidad**

Erasto Antonio Espino Barahona

Profesor del Programa de Estudios Generales y del Postgrado de Estudios Éticos de la Universidad Católica Santa María La Antigua en Panamá. Dicta la cátedra de Lecturas Selectas 1 en la Facultad de Comunicación Social y Periodismo en la Universidad de La Sabana (Colombia).

Es egresado de la Maestría en Literatura Hispanoamericana del Seminario Andrés Bello del Instituto Caro y Cuervo; ejerce la crítica e investigación literaria y lingüística en *Maga* y en *La Antigua*. Ha publicado también en *Palabra Clave* (Bogotá), *SELA* (South Eastern Latin Americanist) y en *Espéculo* (Universidad Complutense de Madrid). Ha sido jurado, entre otros, del Premio Nacional de Literatura «Ricardo Miró» (1997) y organizador del I Congreso Internacional de Literatura Panameña (1999).

“La apuesta formulada en el texto es la posibilidad de comprender integralmente los múltiples aspectos de la producción de sentido de un poema y así percibirlo en su relación significativa con una historia nacional, una cultura y una sensibilidad poética, tanto del autor como del lector interpretante”.

Hélène Pouliquen

Instituto Caro y Cuervo

