5
2005
3909052

This is to certify that the
dissertation entitled

DEL 58 AL SIGLO XXI: MEMORIA HISTÓRICA, ESPACIOS Y PROYECCIONES DE LA POESÍA PANAMEÑA

presented by

DAMARIS ELIZABETH SERRANO-GUERRA

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for the

Doctoral degree in Hispanic Cultural Studies

Major Professor's Signature

5/12/05

DATE

MSU is an Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

LIBRARIES
MICHIGAN STATE UNIVERSITY
EAST LANSING, MICH 48824-1048

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

2/05 c:/CIRC/DateDue.indd-p.15

DEL 58 AL SIGLO XXI: MEMORIA HISTÓRICA, ESPACIOS Y PROYECCIONES DE LA POESÍA PANAMEÑA

VOLUME I

By

DAMARIS ELIZABETH SERRANO GUERRA

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR IN HISPANIC CULTURAL STUDIES

Department of Spanish and Portuguese

2005

ABSTRACT

DEL 58 AL SIGLO XXI: MEMORIA HISTÓRICA, ESPACIOS Y PROYECCIONES DE LA POESÍA PANAMEÑA

By

Damaris Elizabeth Serrano-Guerra

This study systematizes the period of Panamanian literature between 1958-2004 and raises a postcolonial and postmodern approach that challenges a Modernity in crisis. Applying the concept of geopoetic spaces, the sociological and sociolinguistic approach, and considering the encounter between historical and collective memory, this work organizes for the first time in Panamanian literature, its thematic diversity in the second half of the twentieth century.

The texts describe the painful process of decolonization faced by the modern States, which are confronted with political and economic pressures that reduce the national Latin-American State independence. As a way of re-writing the nation, poets and artists bring together the cultural landmarks that shape the ideology of the whole epoch within the region and in the world panorama, towards a revision of the culture.

This study disputes the literature and the image of the Panamanian nation envisioned solely as the Canal (Panama, just a canal). The points of departure are the writers, poets, and essayists that deal with the nationalistic struggle in 1958. They are representative of an estrangement in terms of a social aesthetic conception encompassed within ethical and political philosophy. Writings such as Pedro Rivera's (1939)Panamá, incendio de sollozos and Mayo en el tiempo; Ramón Oviero's (1938) Los golpes y las horas; Diana Morán's Gaviotas de cruz abierta and Reflexiones junto a tu piel; Bertalicia Peralta's (1939) Libro de las fábulas and Zona de silencio; Dimas Lidio Pitty's (1941)

Crónica Prohibida and Estación de navegantes recover the right to proclaim the nation and its diversity through space and territory. Their topics vary from the fence setting the limits of the Canal Zone, images of sea and land, the balconies; the national history recalled metaphorically as the transisthmian railway, exile, prison, confinement, war, and invasion; resistance to globalization, to consumer neocolonialism, and the city globalized by migration and stigmatized by marginalization and inferiority.

Later authors such as Moravia Ochoa López (1940) with Hacer la guerra es ir con todo and Contar desnuda, Juan Dal Vera (1940) with Poemas desde una casa para locos and El libro de la inocencia, and Manuel Orestes Nieto (1951) with Dar la cara and Panamá en la memoria de los mares, join this common project of building the nation. This quest for a right to a national outcry congregates writers from all walks of life in editorial projects, magazines, newspapers, film guilds, and government institutions related to culture: Las preguntas indeseables and Agonía de la reina, from Consuelo Tomás (1957); Estación de la sangre and La rosa contra el muro from José A. Carr (1958); Futuros ejércitos del mundo and Carta a Edmond Bertrand from Pablo Menacho (1960); Trashumancias and En Casa de la Madre from Héctor Collado (1960). Together they attest to an identity founded in common interests, in harmony with music produced by emerging creators (Rómulo Castro's Travesías and Herencia, and Rubén Blades's La rosa de los vientos and Tiempos) and reference to fine arts: Armando Díaz Ologuadi, Carlos Alberto González Palomino and Ricaurte Martínez.

This research examines the multiple cultural milestones of the world history, given the Panamanian role in the context of Latin America and the world, since Panama has been the stage of crucial moments in the history of the Americas.

Copyright by
DAMARIS ELIZABETH SERRANO-GUERRA
2005

DEDICATORIA

A la memoria de mi hermano Beliss Eduardo Serrano G. (Coqui), siempre correcto, trabajador y alegre y, en él, a toda mi familia:

A mi padre, quien me inculcó el valor del estudio y el trabajo honrado y bien hecho; a mi madre, quien me transmitió fortaleza y perseverancia; a mis hermanos: Emma, siempre fiel, noble y luchadora; a Xiomara, siempre incondicional, valiente y dulce; a Arturo, siempre noble, trabajador y sonriente.

A mi otra familia, la que Dios me dio en su bondad, por el poder de la amistad y la gracia de la oración. Sin ellos, tampoco hubiera llegado a este día: Charles y Alfonso, Carmen y Melba, Rigoberto y Nilsa.

A mi abuela Pastora, quien me enseñó a soñar sueños imposibles.

A mi familia extendida: tíos y primos y sobrinos, con quienes aprendí con la convivencia desde la niñez que la vida es hermosa. Gracias por haberme legado recuerdos para sonreír.

A los escritores de mi Patria que aquí estudio, cuya obra le ha dado un sentido y rumbo a mi camino como maestra e investigadora.

A mis queridos maestros y profesores, desde Sor Catalina Grijalba hasta el Doctor José F. Colmeiro, por haberme transmitido la pasión por los conocimientos y la fascinación hacia los libros.

A mis amigos de Michigan State University.

Y, sobre todo, a Dios.

AGRADECIMIENTO ESPECIAL

A Mary Jo Zeter, la especialista de Literatura Latinoamericana de la biblioteca de Michigan State University, sin cuya ayuda no hubiera tenido acceso a los recursos bibliográficos que me permitieron culminar este trabajo.

Al equipo del Language Learning Center, especialmente a Michael Kramizeh –*Language Laboratory Manager*— y su equipo: Kristen, Celia, Sarah, Ben, quienes a lo largo de los años de mi estadía en Michigan State University me guiaron por el complejo mundo de la tecnología y las computadoras. En todas las emergencias y proyectos, siempre tuve su apoyo. Gracias por todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN
Panamá: una nación, no sólo un Canal 1
Los poetas y los artistas 7
Las propuestas culturales y los proyectos conjuntos 13

I PARTE 21

CAPÍTULO I
HISTORIA Y POSTMODERNIDAD ESTÉTICA..... 21
Panamá: ¿Pro Mundi Beneficio? 24
La manipulación de los espacios geopoéticos 37
Mayo, Enero y Diciembre en la historia de la poesía 41
La poesía panameña: puente / frente / conciencia del mundo 49
El destiempo de la nación 57
De intramuros a la "ciudad estallada" 65

CAPÍTULO II
LA IDENTIDAD: UN LEGADO, UNA MEMORIA, UN DESPLAZAMIENTO
La identidad: un legado y un constructo necesario 77
Agua, tierra sumergida y durmientes 83
Los ancestros 92
La madera y el origen 104
La identidad en desplazamiento 107
El alma del inmigrante en la música 114

CAPÍTULO III
FRENTE AL IMPERIO Y SU PODER ECONÓMICO
La imagen del imperio y su poder económico 129
Napalm: los rostros de la guerra 137
Entre mártires y héroes: la nación construye su identidad 148
Los símbolos de la memoria colectiva 166
Los símbolos de Mayo 169
"Enero / fue una lágrima" 178
La poetización frente a la historia oficial del olvido 189
El pulsar de las bombas 194

CAPÍTULO IV
LOS ESPACIOS DE MEMORIA Y RESISTENCIA 207
Desde la cárcel al recuerdo como resistencia 208
La resistencia en el amor 218
La desarticulación del sistema 221
El exilio: nostalgia y combatividad 223

Los lugares de memoria 234
El Puente de Las Américas 235
La cerca y La Avenida de los Mártires 237
Y fue Enero en la cerca... 237
La dignidad y la esperanza 250

II PARTE 254
CAPÍTULO I
NATURALEZA Y URBE: ESPACIOS TRANSFERIBLES / ESPACIOS EN CONTRAPUNTO 255
El testimonio de una época 359
Campo-ciudad-campo: un viaje emocional 261
El espacio de la ciudad: desde la ciudad amurallada al espacio del semáforo y la globalización..... 264
El balcón: nicho territorial de identidad y resistencia 280
Agua y mar: espacios geopoéticos 290

CAPÍTULO II
LO POST/COLONIAL Y EL NEO/COLONIALISMO DEL CONSUMO: UNA ECONOMÍA DEL DINERO 303
Los medios y la publicidad..... 310
"Déjame prender la televisión para ver qué pasa en la realidad 316

CAPÍTULO III
DE LA NOSTALGIA A LA CADENCIA: LA MÚSICA POPULAR COMO ELEMENTO DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO NACIONAL 325
Resistencia, amor, sociedad 325
La música popular: una esperanza ante el imaginario desgarrado de la visión citadina panameña a través de Tiempos, de Rubén Blades 338
La emancipación..... 343
La renovación 349
"Sebastián" en la ciudad..... 351
La renovación... y cómo se fue gestando el esquema de la ciudad 353
"Tiempos", Mundo y la esperanza 361
La democratización..... 364
La expansión..... 373
La música popular confronta la *ciudad estallada*: "Sicarios" 376
"Aguaceros": la ciudad de la esperanza 381

CAPÍTULO IV
SUBALTERNIDAD Y MIRADA
Poder vs. subalternidad: hablar *al lado* del otro 391

El campesino y el indígena 393
La condición de la mujer 395
La marginalidad urbana 398
Educación y justicia social 401
Tensiones con la hegemonía 402
El retorno de la mirada 405
Género y sexualidad: ángel, lágrimas y alas 406
La doble moral social y el nuevo papel 417
La marginalidad y abuso del cuerpo 426

CONCLUSIONES 436

BIBLIOGRAFÍA 449

INTRODUCCIÓN

Panamá: una nación, no sólo un Canal:

Del 58 al siglo XXI: memoria histórica, espacios y proyecciones de la poesía panameña sistematiza por primera vez el entramado cultural en la literatura panameña contemporánea desde el año 1958 hasta el año 2004. Es un trabajo analítico que recupera textos alusivos a la problemática de América Latina y el mundo, tanto para el corpus de la poesía panameña como para la región latinoamericana. A través de los lugares de la memoria histórica, puntualiza las líneas de desarrollo de la literatura panameña que despunta en el tercer milenio.

Las obras seleccionadas en este estudio, describen el doloroso proceso de descolonización enfrentado por Panamá, una nación en búsqueda de su afianzamiento como Estado moderno, en medio de las presiones políticas y económicas relacionadas con la lucha por la recuperación del Canal y de la total soberanía territorial.

En primera instancia, el estudio pretende cuestionar la premisa de la literatura panameña considerada exclusivamente como la literatura canalera. Al responder la pregunta ¿es la literatura del Canal la única manifestación de la literatura panameña? se deconstruye dicho estereotipo. El principal hallazgo es que durante este período, a la par del tema de la lucha por la recuperación del Canal de Panamá., se desarrolló una multiplicidad de asuntos que alcanzaron todas las facetas de la vida humana. Precisamente por el acuciado compromiso de los escritores en estudio, su corpus abordó la problemática mundial a partir del hecho cultural, político e ideológico panameño. La

conciencia "antimperialista" vibra en las distintas manifestaciones artísticas y la literatura y la cultura panameñas llegan a ser un frente ante el secular interés de las potencias por ocupar esta franja del continente americano, para la expansión colonial y económica. Los textos expresan la manipulación de este poder, en detrimento de la región latinoamericana y transmiten una actualidad que permite entender el fenómeno de la globalización en sus claroscuros.

La otras dos preguntas operacionales del estudio son: ¿está vigente el proyecto nacional latinoamericano? y ¿cómo se sustenta? En el camino de asedio a los textos poéticos es posible cuestionar la validez y/o vigencia del proyecto romántico nacionalista de la conformación del Estado. Al final, se demuestra la relevancia de la poesía panameña como macrotexto diverso que contiene una propuesta esclarecedora y comprometida con el proyecto nacional latinoamericano, en crisis, pero aún vigente. Se comprueba la validez del concepto de nación como el espacio donde alienta un espíritu de comunidad en la diversidad, previo, inclusive, a la conformación oficial del Estado. La poesía es el medio de reclamar la vigencia de esta nación desde la memoria pasada hasta su actual desarrollo.

El método de asedio aglutina en el espacio del texto el análisis postmoderno y el postcolonial, así como se vale de esquemas de la sociología de la literatura y de la sociolingüística para desentrañar las claves estéticas.

En la exploración del lenguaje, temas y perspectivas existe un intento por dilucidar las alianzas que se derivan del proceso de producción, distribución y recepción del texto poético. La aplicación de este circuito –producción, distribución y consumo—

permite encontrar las marcas culturales de toda una época y su significado como puente hacia el fin de siglo XX y el inicio del XXI.

En el plano estético, los textos transmiten una palabra diseminada, apocalíptica, de pugna ideológica. Para un análisis sin fracturas limitantes, se han agrupado los campos semánticos, relacionando las estructuras del texto con sus sentidos múltiples. Se ha utilizado el nombre *espacios geopoéticos*, debido al vínculo entre la geografía cultural y la experiencia vivencial en dichos espacios. Sólo así se revelan las marcas fonológicas y morfológicas del texto y su implicación temática. Este método permite la inserción del discurso poético en la norma de la región y da claves en cuanto al papel histórico de los poemarios.

El de estos poetas es un lenguaje social en esencia, que trasunta el amor a la sociedad, a la patria y a los congéneres como un entramado ideológico inextricable. La aplicación de los principios del materialismo dialéctico en la metáfora y en la alegoría, permite plasmar el clima emocional de una época y el descontento social de las mayorías

El análisis parte de la recuperación de la memoria histórica a través de los espacios de la nación, algunos de ellos considerados como "lugares de la memoria". Este concepto operacional se aplica a ciertas marcas del paisaje que recuerdan la lucha por la identidad:

> Espacios intermedios entre la memoria y la historia, que están dedicados a la rememoración del pasado y la afirmación de la identidad cultural que se continúa en el presente, lugares de memoria que pueblan la geografía y constituyen una topografía cultural: museos, monumentos, estatuas,

lápidas, tótems, conmemoraciones, que resguardan la memoria del pasado de la amenaza del olvido y del vacío (Colmeiro, 2001: 152).

Los temas y los espacios de la memoria varían desde la cerca que limitaba la Zona del Canal, hasta las imágenes del mar y el territorio, los balcones, la historia nacional, metafóricamente recreada en el ferrocarril transístmico, el Puente de las Américas y la Avenida de los Mártires.

En la segunda parte del estudio se aplica la teoría sociológica de "Los Nichos territoriales del hombre", retomada por el sociólogo Gilberto Giménez, para explicar esa "apropiación simbólico-expresiva del espacio" (Giménez 97). En la literatura panameña esta apropiación es una operación constante que busca investir el espacio inmediato de rasgos identitarios y culturales vividos. Así: "[e]l territorio sería el espacio apropiado y valorizado –simbólica y/o instrumentalmente—por los grupos humanos" (Raffestin, 1980: 129 y ss. cit. por Gilberto Giménez, 2000: 90).

Así mismo, dichos espacios geopoéticos, lugares de memoria y nichos territoriales están ligados a las luchas populares, consideradas estas como un extendido proceso de independencia de la República de Panamá. Si en 1903 se cuestionó la independencia de Panamá, a lo largo de la historia subsiguiente se confirmó la voluntad de lucha de los miembros de la nación, forjada desde mucho antes de esa fecha. El Incidente de la Tajada de Sandía, el ahorcamiento de Pedro Prestán, el fusilamiento de Victoriano Lorenzo, las luchas de Mayo de 1958, el conflicto de Enero de 1964; y la Invasión a Panamá por los Estados Unidos en 1989, son algunos de los hitos claves que marcan la ascendente y cruenta lucha por una independencia total[1]. Y para cada hecho histórico,

[1] Véase el Capítulo I de la I parte: "Historia y postmodernidad estética".

hay un texto ficcional, un poema, un escrito o una muestra pictórica, escultórica o musical que testimonia cómo el arte y la literatura sigue siendo la voz que no calla.

El estudio analiza a su vez el gran impacto del exilio político, cuyas propuestas desde afuera fortalecieron los vínculos con la patria y promovieron una revisión de la cultura, como una forma de reescritura de la nación.

Ya en la segunda parte, este estudio recalca la importancia del fenómeno migratorio en la forja de la nación. Los textos de diversa índole testimonian la resistencia a la aculturación, a la globalización y al neocolonialismo por el consumo. En una forma diferente de desplazamiento causado por la economía global, las migraciones transnacionales en ambas rutas, --hacia el Istmo y desde las periferias hacia Europa-- mostrarán cómo este encuentro ha alterado la visión de *otredad* y, al mismo tiempo, la identidad del sujeto.

Además, este trabajo presenta un cambio en la dirección del cuestionamiento del papel del intelectual y su relación con las clases marginales. En el ya clásico debate de "hablar por el otro", planteado en los estudios de subaltenidad, los escritores panameños han revelado una agencia compartida, la cual se torna en una auténtica voz que habla *con* el otro y *al lado* del otro. De hecho, es una voz que habla *desde* el terreno de la otredad.

Por ello, los escritores y sus voces hacen suya la geografía de la patria en estos nichos territoriales, y trascienden la experiencia de los *imaginarios urbanos* (concepto operacional de García Canclini) en los que los habitantes de las metrópolis y de las *ciudades estalladas* (Martín Barbero, 1987) se mueven en espacios propios, no coincidentes unos con otros, e incluso superpuestos piramidalmente. Mientras que en la experiencia de los territorios hay una operación de inserción del individuo en el medio,

emocionalmente más íntima, en la de los imaginarios los habitantes pueden llegar a no tocarse nunca. En las regiones sumidas bajo las políticas de la globalización, los encuentros sólo ocurren en las encrucijadas y espacios de resistencia que crean la migración y la marginalidad. La poesía y la música popular presentan ejemplos de estos des/encuentros.

La música popular permite cuestionar el impacto de la historia en el actual panorama social y económico. Los espacios geopoéticos adquieren un simbolismo profundo al acoger la cotidianidad que perfila al hombre y a la mujer panameños: la plaza del mercado, las calles de San Felipe, el barrio de El Chorrillo, la esquina y el semáforo, en fin, la ciudad de mar y lluvia son espacios de los que se apropia la persona, no sin resultar moldeada por ellos.

Los textos seleccionados en este trabajo, en ambas partes, son *textos operativos* o, como se llama en la Sociología de la Literatura, "el modelo de una tendencia" (Ferreras 84). Los poemarios y otros tipos de discurso recogen y sintetizan las cualidades que permiten la confrontación con obras anteriores y funcionan como modelo para las subsiguientes. Muchos de ellos, producidos y distribuidos en esta bisagra del tiempo (1958-2004), se constituyen en hitos en la estética del siglo XX.

Finalmente, este trabajo muestra la integración de Panamá en América Latina y asume el compromiso unánime de la literatura y de las artes, al sugerir una opción para entender los problemas que la región enfrenta hoy, dentro del panorama mundial.

Los poetas y artistas:

Los doce poetas estudiados en este trabajo tienen en común su participación en el proyecto de construcción nacional y en la definición de una identidad colectiva considerada como un elemento necesario de cohesión política y cultural.

La muestra poética está conformada de la siguiente manera: Diana Morán (1929-1986), introductora de estrategias postmodernas en la poesía panameña, creadora de la poesía épico-dramática, elegíaca, que canta la gesta del 9 de Enero, en torno a la lucha nacionalista; dirigente magisterial, fue enviada al exilio en México por la dictadura militar, donde murió sin haber vuelto a la patria.

Pedro Rivera Ortega (1939), fundador de GECU y de Ediciones Formato Dieciséis, poeta, narrador y cineasta y ensayista, es uno de los iniciadores del movimiento que luego se conocería como "Generación del 58'. Pertenece al Comité de Cineastas de América Latina desde 1978. Es miembro de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano que preside Gabriel García Márquez. Dirigió la revista de cine y medios de comunicación Formato 16 (1976 a 1984), en cuyas páginas se reunió el activo grupo que inició la construcción de la memoria fílmica de nuestro país.

Ramón Oviero (1938) representa la conciencia política desde el desarraigo del exilio. Su poesía está contextualizada en el panorama ideológico y político de la historia mundial. Combina el erotismo con la preocupación social. Ha sido director del Departamento de Letras del Instituto Nacional de Cultura. Es crítico de arte. Formó parte del grupo de latinoamericanos en el exilio en México, para los años 70.

Bertalicia Peralta (1939), poetisa, narradora, periodista y guionista de radio y televisión, su poesía de amplio registro abarca la preocupación por la situación social y

por el papel de la mujer, en todas sus facetas. Cultiva una poesía de género que reclama el respeto al cuerpo frente a la manipulación publicitaria. Propone además una poesía existencialista emparentada con las corrientes europeas. Aborda el tema de la muerte, sin perder de vista las posibilidades del entorno cotidiano; despliega la denuncia al neocolonialismo del consumo y la penetración cultural foránea.

Dimas Lidio Pitty (1941), poeta, narrador y periodista en el ámbito latinoamericano. Fue director de El Día Latinoamericano en la Cultura, suplemento de circulación continental durante su exilio en México. Es miembro de número de la Academia Panameña de la Lengua; presidente del Consejo Nacional de Escritores y Escritoras de Panamá. Desde 1995 es Director de Ediciones y Difusión y Profesor Extraordinario de la Universidad Autónoma de Chiriquí. Dirigente estudiantil como Rivera y Oviero, forma parte del Grupo del 58.

Moravia Ochoa López (1940), poetisa y narradora, ha sido miembro del Consejo Editorial de Prensa Literaria Centroamericana. Asume el compromiso de la mujer y la escritora. Aborda la problemática política, así como las formas del amor fraterno; se mueve hacia una poesía ecológica; se inserta en la corriente milenarista y en la vertiente del feminismo combativo.

Manuel Orestes Nieto (1951), poeta, diplomático, ganador del Premio Casa de las Américas (1975), su obra es una propuesta ética y testimonial ante el problema de la soberanía y la memoria histórica.

Juan Dal Vera (1942), poeta, director teatral, actor, arquitecto, pintor y diseñador de modas; uno de los fundadores de la agrupación teatral Junta Teatral Victoriano (1976-81) y del Grupo Portobelo, grupo multidisciplinario que realizó trabajos en video y

multimedia. Su poesía es existencialista; describe el exilio social y la impostura vista desde la soledad y el silencio resultantes del encierro.

Consuelo Tomás F. (1957), poetisa, narradora, compositora, actriz de teatro, guionista de televisión y propulsora de los derechos femeninos; editora y experta en Comunicación y Divulgación, Consultora en Género, Salud y Desarrollo y editora y guionista de televisión en guiones culturales, históricos, de género y promocionales; es co-fundadora y actual Presidenta de la Asociación Cultural AlterArte.

José A. Carr M. (1958), poeta, ensayista y editor de Tragaluz, suplemento cultural de El Universal , el cual se constituyó en un faro de la cultura nacional en la coyuntura entre milenios (1998 a 2002). Su labor ensayística ha marcado pautas en el periodismo cultural. Establece el compromiso vital de la poesía como una búsqueda incansable de soluciones al problema del ser nacional y de la humanidad en un contexto global.

Héctor Collado (1960), poeta y narrador. Director de talleres creativos y de lectura. Guionista para la televisión educativa. Su poesía presenta el testimonio y la vida en sus múltiples facetas, la revisión de la historia patria y la desarticulación del sujeto colonial desde adentro.

Pablo Menacho (1960), poeta. Su obra ha transitado por el tema histórico y lo que representó la lucha por el perfeccionamiento de la soberanía y la búsqueda de una identidad cultural más profunda. Cultiva una poesía alegórica, con alusiones históricas.

En contrapunto, la obra de estos escritores se conecta con la de pintores y músicos panameños a través de proyectos conjuntos: En la música, Rómulo Castro (1958) y Rubén Blades (1948) interpretan poemas (de Pedro Rivera) o canciones (de Consuelo

Tomás); Armando Díaz Ologuadi, pintor de la etnia indígena kuna, ha ilustrado varios de los más importantes libros de la literatura panameña. Diseñó e ilustró el proyecto llamado Pedro Prestán, bajo el furor de la tormenta....; *cómic* sobre la vida del héroe de la nacionalidad, Pedro Prestán, y tema recurrente en la literatura panameña y en la poesía de este grupo. Ologuaidi también participó en el proyecto musical de Rómulo Castro, llamado Travesías (2002-3).

De la misma manera, la poesía recoge situaciones y hechos que han sido plasmados simultáneamente en la pintura. Es lo que logran Ricaurte Martínez y Carlos Alberto González Palomino. El primero, es Presidente de la Asociación Panameña de Artistas Plásticos, Miembro de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (A.P.AP. y Representante para América Latina, UNESCO) y Presidente de GANEXA, Universidad de las Artes, Panamá. Sus murales y obras escultóricas sobre la historia panameña enclavada dentro de la historia la latinoamericana reflejan momentos claves de la lucha por la nacionalidad. Un ejemplo son sus plumillas y la escultura sobre la gesta del 9 de Enero, llamada Pilares de la patria.

En cuanto al maestro Palomino, realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Panamá, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lima, Perú y en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile, donde estudió la técnica de mural mixta. El Instituto Nacional, La Universidad de Panamá, el Instituto Nacional de Cultura y la Avenida de los Mártires --sitios icónicos para la lucha nacionalista--, son algunos de los lugares donde se exhiben sus murales y esculturas sobre la nacionalidad.

Independientemente de la diversidad de edades y medios de expresión, existen temáticas coincidentes como, por ejemplo, la protesta contra las guerras ocasionadas por

la carrera del poder de los imperios, y librada en territorios ajenos, o bien, la discriminación por género o 'etnia' o el exilio durante la dictadura militar o los espacios de alienación, como la cárcel o la ciudad. La ciudad, contexto éste de múltiples territorios, acoge el patio de la vecindad en sus claroscuros de ternura y violencia, o bien, el área limítrofe de la zona, cruzada por alambradas y cercas que separaban el Panamá real del paraíso *ready-made* (la Zona del Canal) ejemplo del consumismo de la potencia del Norte.

Algunos de estos poetas son voces que recrean la experiencia de haber vivido en ambos contextos, el urbano y el rural, a lo largo de las décadas y en viajes de ida y vuelta que a su vez han ampliado los contextos referenciales de la poesía. Otros, (como Juan Dal Vera) presentan la visión del panameño que conoció la ciudad donde los ríos hoy contaminados y apresados en canales de concreto, entonces estaban ubicados en el campo. Otros hablan de la vida más allá del Puente de las Américas (linde creada entre la capital y el interior de la República). El ferry, la playa, la bahía de Panamá son algunos de los espacios marcados ideológicamente por la presencia extranjera.

Y más allá del Puente de las Américas se encuentra el paisaje del terruño, el llamado "Interior", o sea, el país "profundo", de tradiciones folclóricas, que se opone a la zona transitista. Algunos de estos poetas, cuentistas también, recogen en su obra la música de la tierra, la vida del campesino y de los inmigrantes de distintas regiones del Istmo (Dimas Lidio Pitty, Pedro Rivera, Consuelo Tomás).

La poesía que alude al paisaje (Dimas Lidio Pitty, Bertalicia Peralta) y a la vida del campesino –específicamente, en Dimas Lidio Pitty—utiliza símbolos polivalentes,

aplicables o a la ciudad o al campo o a la relación de amor o al compromiso social: *quebrada, heliotropo, piedra, madera* tienen esa virtud.

Los textos y obras artísticas de todo este grupo de poetas, músicos y artistas son manifestaciones puntuales cuyo referente es la historia panameña enmarcada en el contexto más amplio de una problemática mundial. Como una constante, la producción de la literatura panameña apuntará, tanto a una crítica al purismo histórico en lo estético, y al papel del poeta y de la creación literaria, en general, como a las conexiones con el capitalismo.

Los títulos de las obras van marcando hitos en el desarrollo de la literatura panameña del siglo XX. Desde Poesía joven de Panamá, proyecto conjunto de Morán, Oviero, Pitty, Peralta, del Rosario, (editado desde el exilio), pasando por Gaviotas de cruz abierta, de Diana Morán,[2] hasta La voz de los poetas y novelistas panameños, colección dedicada a la Invasión de los Estados Unidos a Panamá, en 1989, se traza una compleja línea de pensamiento en la que se entrelazan la lucha política con la preocupación social o la temática amorosa.

En el debate existente sobre el quehacer literario, estos escritores son voces cuyas "intensidades emocionales" (Fredric Jameson)[3] abordan situaciones que estaban en el ambiente desde finales de los años 40 y que flagelaron el mundo occidental hasta agudizarse en los años 60 y 70. Panamá, *Rosa de los vientos*, como la llamarían Pedro Rivera y luego Rubén Blades, se convierte en ojo de la tormenta, en punto álgido de una crisis que abarca a toda América Latina. Quien lea a Diana Morán, Ramón Oviero, Pedro

[2] Poemario dedicado a los mártires del 9 de enero de 1964, Premio Miró en poesía 1965-66.

[3] Nace otro tipo de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en las que el individuo experimenta lo que Fredric Jameson, en Postmodernism, or The Cultural Logic Of Late Capitalism, llama *"intensidades"*, un nuevo tono emocional básico de las relaciones constitutivas dentro de la sociedad.

Rivera , Bertalicia Peralta , Moravia Ochoa López, Dimas Lidio Pitty, reconfirmará cómo se manifiestan dichas "intensidades" estéticas, a lo largo de una de las más productivas etapas de la literatura panameña de los años 50 a los 90 y sus postrimerías.[4]

Sus obras trazan perspectivas y plantean una contracultura que rescata la historia como propuesta de renovación nacional. Con su labor de liderazgo político y cultural estos poetas crearon un proselitismo que atrajo a los poetas menores, quienes hacen su aparición en la década de los 80.

Las propuestas culturales y los proyectos conjuntos:

Del grupo de jóvenes dirigentes del movimiento de Mayo de 1958 surgió una de las promociones más vigorosas de la cultura panameña. El tiraje masivo del poema-protesta "Canto a un Día Cualquiera, a una Mañana Inmensa" de Pedro Rivera, del cual se pegaron por la Ciudad de Panamá treinta mil ejemplares, fue uno de los textos claves que aglutinó al grupo inicial. [5]

Independientemente de un criterio generacional estricto, a este grupo compuesto por Pedro Rivera, Ramón Oviero y Dimas Lidio Pitty se unirán otros en virtud de proyectos culturales, revistas, periódicos e incluso proyectos editoriales. En la historia de la literatura panameña, el concepto de generación se verá por un lado fortalecido y por otro desafiado, ya que los epígonos del núcleo central del 58 presentan inquietudes temáticas y estrategias coincidentes de lenguaje, a pesar de que, por fecha de nacimiento,

---

[4] Diana Morán estaría en el grupo de finales de la Vanguardia, por fecha de nacimiento (1929 y no 1932), según reciente descubrimiento de su partida de nacimiento por Héctor Collado. Véase: Diana Morán : la ideología estética de la patria. Panamá, Universidad de Panamá. Facultad de Humanidades, 1988. 74. Sin embargo, su poesía despliega unos recursos netamente postmodernos y un compromiso que supera las preocupaciones de sus coetáneos. Por eso su voz es un diapasón de alerta, más acorde con el grupo de Rivera, Oviero, Pitty y Peralta.

[5] Se conserva la ortografía de la volante original.

pertenecerían a la segunda y tercera generación de Postvanguardia. Lo que los define solidarios es que heredan y continúan el compromiso nacionalista. Esto lo ejemplifican Manuel Orestes Nieto, Consuelo Tomás, José A. Carr, Héctor Collado, Pablo Menacho.

Uno de los espacios que aglutina a varios de estos autores es GECU (Grupo Experimental de Cine Universitario) --fundado en 1972 y dirigido por Pedro Rivera. GECU ha amparado trabajos audiovisuales y musicales en los que han participado los más jóvenes del grupo (Consuelo Tomás, Pablo Menacho, Rómulo Castro). Así mismo, las publicaciones colectivas y el trabajo en los medios de comunicación social (en el periódico La prensa, Pitty, Oviero) son espacios comunes de producción del hecho cultural, lo que fortalece esta comunidad de poetas.

En este grupo se dan dos factores, no siempre paralelos en la distribución del producto literario, pero que aquí son coincidentes: la calidad estética y el reconocimiento, no sólo el oficial, sino el de la masa lectora. Cada uno de los miembros del grupo ha ganado, --además de premios y reconocimientos internacionales-- el Premio Nacional de Literatura Ricardo Miró, fundado en 1942 por el Ayuntamiento de Panamá, pero que ahora otorga el Instituto Nacional de Cultura (INAC). Fue llamado así en honor del poeta postmodernista de dicho nombre, y autor de algunas composiciones consideradas clásicas en nuestra literatura.[6] La coyuntura del Premio Ricardo Miró ha

---

[6] Como es el poeta "Patria" (1909), escrito desde Barcelona, y que recrea una imagen de nostalgia y memoria sobre la patria:

> Oh patria tan pequeña, tendida sobre un istmo
> donde es más claro el cielo y es más vibrante el sol,
> en mí resuena toda tu música, lo mismo
> que el mar en la pequeña celda del caracol!
>
> Revuelvo la mirada y a veces siento espanto
> cuando no veo el camino que a ti me ha de tornar...
> ¡Quizá nunca supiese que te quería tanto,

dado el espaldarazo al proceso de producción, distribución y consumo de la literatura –y también la pintura—y ha funcionado en conjunción con la casa editorial más importante de Panamá, la Editorial Mariano Arosemena. Esta distinción reiterada es uno de los factores paratextuales característicos de la muestra de poetas que aquí se presenta.

Uno de los primeros proyectos conjuntos fue la revista de la nueva literatura panameña El pez original (1968-70), donde trabajaron Bertalicia Peralta, Dimas Lidio Pitty, junto con Griselda López y Ramón Oviero. Posteriormente, el plegable sobre literatura de los jóvenes La otra columna (1980-1988. GECU-Universidad de Panamá) reunió a poetas más jóvenes como Consuelo Tomás y Menacho. El plegable Temas de Nuestra América sobre realidad latinoamericana y literatura (Universidad de Panamá), también ha sido una publicación medular dentro del movimiento literario panameño, porque avisa de novedades poéticas, recoge obras de escritores establecidos y se inserta en el panorama de crítica ideológica sobre los males de Nuestra América, muchos de ellos propiciados por la globalización. Otro proyecto conjunto importante es el de la editorial La Rama Dorada Ediciones Literarias, emprendido por Pablo Menacho y Manuel Orestes Nieto en el año de 2001.

Estas publicaciones conjuntas y los proyectos culturales, así como situaciones políticas compartidas (el exilio de Diana Morán, Oviero y Dimas Lidio), forjaron nexos

---

si el Hado no dispone que atravesara el mar!...

La patria es el recuerdo... Pedazos de la vida
envueltos en jirones de amor o de dolor;
la palma rumorosa, la música sabida,
el huerto ya sin flores, sin hojas, sin verdor.

La patria son los viejos senderos retorcidos
que el pie, desde la infancia, sin tregua recorrió,
en donde son los árboles antiguos conocidos
que al alma le conversan de un tiempo que pasó
...

productivos para la revalorización del proyecto nacional y el desarrollo de una conciencia dirigida a la dignificación del ser panameño a través de la cultura.

Una muestra de esta multiplicidad de las artes, comprometidas en fortalecer la identidad, es la obra pictórica del maestro Palomino, quien compartió con los exiliados panameños en México el clima intelectual de tertulias y encuentros, así como de revisión de la cultura. Para el Centenario de la República de Panamá (1903-2003) fue el autor de un monumento –lugar de memoria por excelencia— llamado Homenaje a los mártires de Enero, el cual recrea la escena de los estudiantes que trepan el poste de la cerca limítrofe para izar la bandera nacional. Esta escultura es ejemplo de referencias cruzadas: existen una fotografía, un cuento, un poema, todos en torno al mismo eje temático.

Otros pintores como Mario Calvit y Ologuadi han trabajado directamente con Ediciones Formato 16 (GECU, Universidad de Panamá), diseñando no sólo portadas sino páginas enteras de las obras de Peralta, Consuelo Tomás y Pedro Rivera, entre otros, formando así parte del paratexto de estas obras. Ologuadi, también ha ilustrado El Cuarto Edén, de Consuelo Tomás y –para la literatura de la Invasión—Invasión U.S.A. 1989, de Bertalica Peralta y Entre mártires y poetas, de Héctor Collado. Ginella Calvit hace las portadas y viñetas del Libro de parábolas (de Pedro Rivera, Formato Dieciséis, 1983) y de Las preguntas indeseables (1984, de la misma editorial).

A lo largo de la historia los autores literarios han reclamado, con frecuencia, particulares herencias culturales. En la literatura panameña, estas conexiones espirituales y materiales han enriquecido el hecho estético y son estrechas, en muchos casos. La admiración hacia los poetas 'mayores' se trasluce en estudios, como el de Héctor

Collado, autor de Diana Morán: la ideología estética de la patria (Universidad de Panamá, 1988); obra que revisa la trayectoria de quien es ya un icono en la representación del dolor de la patria avasallada, desde el exilio. Un trabajo imprescindible sobre Diana es "Una lección de integridad: (Perfil de Diana Morán)" (México, 1990), de Dimas Lidio Pitty, quien vivió en el exilio en México, al mismo tiempo que Diana Morán y formó, junto con Oviero, una cultura de renovación y resistencia.

La revisión de propuestas estéticas es otra arista de este período. En el último libro de poemas de Pedro Rivera (La mirada de Ícaro, 2000) y haciendo uso del intertexto, la voz poética alude a dos obras claves de la poesía panameña, Rumor de multitud (de Dimas Lidio Pitty) y La rosa contra el muro (de José A. Carr), ambos Premio Nacional de Literatura Ricardo Miró, sección poesía, en 1985 y 1991, respectivamente:

> El hombre pernocta en la caverna
> –ámbito subterráneo de traumas cotidianos—
> y asediado por muros, tabiques y tramoyas
> atrapa imágenes, espejismos, gestos ilusorios
> sensaciones, cuerpos fragmentados, *rosas contra el muro*:
> fluidos fantasmales de ideologías y compromisos
> *rumor de multitudes* y la quejumbre de las almas idas
> bajo el asedio de los poderes hegemónicos. (53)

Bertalicia Peralta, también periodista en Radio Nacional, ha desarrollado proyectos conjuntos con el pintor Jorge Horna (En tu cuerpo cubierto de flores, 1985) y con la poetisa, narradora y periodista Bessy Reyna, entre ellos Ragul (1976) y Zona de silencio (1986), un libro de técnicas variadas y profundas preocupaciones sobre la condición humana.

Uno de los más felices ejemplos de la cohesión del movimiento cultural panameño y de la interacción entre las artes, en este caso de la poesía con la música

popular y el vídeo, se dan en las obras de Consuelo Tomás y de Pedro Rivera. Rómulo Castro compone la música y los arreglos para la canción de Consuelo Tomás "Hay un supermercado en el semáforo" y que aparece en el CD Herencia, en (1997). Rubén Blades hace una versión a partir de la letra y los arreglos originales de Consuelo Tomás y Rómulo Castro y la incluye en La rosa de los vientos (Premio Grammy 1997), bajo el título "En el semáforo".[7]

El poema de Pedro Rivera "Encuentro con la amada", del libro Despedida del hombre,[8] es un ejemplo claro de cómo los productos de la "alta cultura" siguen el ciclo de distribución y consumo que ha explicado Néstor García Canclini. Por un lado, Luis Franco compuso la música del poema y lo interpretó para ambientar el final del corto Tulivieja (Premio Videos Maxell, 1985). Los dos versos que se reiteran varias veces, al final, enfatizan en el espectador una conciencia de injusto castigo: como si el goce sexual en la mujer que luego se convierte en *La Tulivieja* fuera la causa de la maldición.[9] Los versos transmiten una posición actuante de la mujer que es todo un cuestionamiento:

> Tus senos se enredaron en mis uñas
> como dos mariposas de madera,
> ... (13)

El poema "Todo mi amor" de Pedro Rivera se convierte en una balada y es interpretado por Rubén Blades en La rosa de los vientos con el nombre de "Encuentro con la amada". La música es de Luis Franco y los arreglos de Roberto Delgado. Este es un poema de gran densidad, pues contiene, en semilla, muchos de los símbolos que la obra de Pedro Rivera desarrollará, a lo largo de su obra:

---

[7] Véase el análisis de esta canción en el Capítulo I de la II parte de este estudio.
[8] Mención de honor Concurso Ricardo Miró 1960-1, Panamá: Pini-Ibe: 1969.
[9] La Tulivieja es La Tepesa o La Llorona, como se le llama en otros lugares. Este tema también está presente en las leyendas, narraciones y en la poesía panameña. Dimas Lidio Pitty ha compuesto unos versos, que aparecen consignados en Décimas Chiricanas (1982).

Todo mi amor no cabe en una copa
ni dentro de la piel de una pantera
no cabe en la montaña del silencio
ni en las ventanas de una flor abierta.
Todo mi amor no cabe en el espacio
ni en todos los pupitres de una escuela;
ni en la ubres *heridas de la noche* [10]
ni en el olvido ni en la vida entera.
Todo mi amor no cabe en una mano
ni cabe en la rendija de una puerta.
si las piedras del mundo se *reuniesen*
le faltarían las piedras a las piedras;
si se reunieran todas las palabras
para llenar mi casa solariega,
amada, faltarían todas las lunas
y también las palabras y las letras
porque todo el amor que te entregara
todo el amor del mundo no lo llena.

... (12)

En otra línea del movimiento poético y cultural panameño, las décimas de Dimas Lidio Pitty han sido interpretadas por Toñito Vargas, cantor folklórico.

Al igual que con la pintura a través de la Asociación de Artistas Plásticos de Centroamérica, estos poetas están conectados a la poesía de la región centroamericana con publicaciones como Ixok amar-go: poesía de mujeres centroamericanas por la paz (Zoe Anglesey, Ed.), donde aparecen Moravia Ochoa, Consuelo Tomás y Bertalicia Peralta; así como en la colección de Alfonso Chase Las Armas de la luz : antología de la poesía contemporánea de la América Central (1985). Hay otras colecciones en las que aparecen antologados, entre ellas, Antología Poética Centroamericana (1974); o Cuentos centroamericanos (Poli Délano y Arturo Arias, Comps, 2000); o bien, en proyectos de literatura infantil (Pitty y Collado): Antología de poesía infantil iberoamericana (1999).

[10] En la canción se hacen modificaciones al texto: tristes esperas de la noche, **reunieran** por el primer **reuniesen**. También se divide esta larga serie en dos.

El tema de la literatura trasatlántica y de la desterritorialización está tratado por Rómulo Castro. Este compositor no sólo ha musicalizado obras de Consuelo Tomás, sino de otros autores panameños, como Manuel Orestes Nieto y José de Jesús Martínez. [11] Rómulo Castro y el Grupo Tuira[12] han trabajado en conjunto con autores latinoamericanos que son sujetos en desplazamiento, hijos del exilio y la migración, en un proyecto transnacional llamado Travesías (2003-4).

Juntos, este grupo heterogéneo de poetas y artistas, han cantado a Latinoamérica entera desde la memoria histórica de Panamá, al integrar la palabra, las imágenes y los ritmos del mundo.

[11] (1929-1991). Mejor conocido como Chuchú Martínez. Nacido en Nicaragua y nacionalizado panameño, es uno de los poetas mayores del movimiento vanguardista de la literatura panameña. Ganador del Premio Miró y también del Casa de Las Américas (1987). http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3117

[12] Travesías es un proyecto múltiple, un libro de testimonios y un CD que atestiguan la multiculturalidad. Véase "El alma del inmigrante en la música", I Parte, Capítulo II.

I PARTE

CAPÍTULO I

HISTORIA Y POSTMODERNIDAD ESTÉTICA

Hoy, debido a la acumulación de la experiencia humana y al aceleramiento que imprime la tecnología de la información, ya no hay un punto de vista desde el cual la historia parta y progrese, sino una simultaneidad de perspectivas en las que el futuro mesiánico ya se cumplió. Los puntos de partida y meta están a nuestras espaldas y el individuo vive en el eterno presente de lo *siempre nuevo* en *siempre lo mismo*.

En este movimiento pendular de la historia, existen "ritmos de percepción" diferentes (como los llamaría Vattimo), sobre todo en lo que concierne al hecho cultural. Estos ritmos imponen una consideración más amplia del marco en que se desenvolvió el proceso heterogéneo de los movimientos ubicados dentro de *lo moderno*, término que designa una estética sin lógica unitaria, "[como no sea] la temporal" (Frow 139-52). Por lo tanto, podría decirse que ni siquiera existe una lógica lineal que unifique los movimientos encerrados en la historicidad contemporánea, y esta condición es extensiva al contexto espacial de lo que se ha llegado a llamar el bloque de la *literatura occidental*, frente al cambiante bloque de las *literaturas post-coloniales*.

En vista de esta paradoja de lo moderno, sólo podremos clarificar los términos Modernidad y Postmodernidad teniendo en cuenta un panorama geográfico que abarque tanto la lectura de estos conceptos en el ámbito hispanoamericano, como la percepción de los mismos en las otras dos puntas del triángulo: la visión bidireccional Norteamérica-Europa y el frecuentemente cismático vínculo entre Europa e Hispanoamérica. La temporalidad de este complejo momento representó una clara ruptura en el corpus en lengua española y en las literaturas europeas, mientras que en Estados Unidos, como

observa Lyotard, fue "una repetición del pasado, más que una superación de él" (cit. en Joseph Picó 36).

En este trabajo, esa historicidad rasgada, cismática y en contrapunto de *lo post* y *lo moderno* ayuda a aprehender, desde distintos ángulos, el hecho literario panameño. Lo que sobresale en lo "Post" es la compleja articulación de los tres momentos (Postmodernidad, Postmodernismo, Postmodernización) basada en la contradicción, la negatividad y la transitoriedad.

El primero de los enfoques es la clasificación que ha dado Frow sobre Postmodernidad y que aclara la distribución de los movimientos literarios dentro de una sucesión histórica y en contrapunto dialéctico con las tendencias económicas del mundo globalizante. El otro acercamiento a esta periodización es el de Néstor García Canclini, planteada en Imaginarios Urbanos (1997), donde se contempla básicamente una división histórico-sociológica, pero que es sumamente esclarecedora para entender el contexto del que surgen las manifestaciones artísticas en Panamá.[13]

Por un lado, la terminología empleada por Frow permite enmarcar el momento artístico panameño dentro de los movimientos culturales que han tenido lugar a lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta el presente. El desgarrador momento de la Postmodernización se ubica dentro de la expansión de la economía global:

> In order to clarify matters, [it is necessary] to distinguish between three conceptual moments: modernism (a bundle of cultural practices, some of them adversarial); modernization (an economic process with social and cultural implications); and modernity (which overlaps with the

[13] Este esquema se desarrolla en la II Parte de este estudio, en el Capítulo III.

> modernization process, but which [is] a philosophical category designating the temporality of the post-traditional world). The same distinction of ontological levels holds good, *mutatis mutandis*, for post-modernism, post-modernization, and post-modernity (Frow 139).

De los tres momentos, el más poderoso –por cuanto penetra por resquicios de lo tradicional, en cuanto a las costumbres sociales, así como al ámbito de lo privado— es el de la (Post)modernización, "... fuerza que ha desgarrado el mundo, le ha dado la forma de una modernidad sin precedentes y le ha impuesto una despiadada universalidad" (Frow 140, mi traducción).

El Estado moderno propicia esta forma de "monocultura" que es la Modernización, el concepto de Modernidad. Frente a la invisibilidad resultante, Néstor García Canclini propone un concepto de cultura compuesto por las prácticas de producción, distribución y consumo. En consecuencia, estas prácticas determinan la aparición y circulación no sólo de las artes populares, sino de la literatura y de las manifestaciones culturales en general.

La imbricación de ambos modos de periodización es válida porque permite dilucidar las implicaciones culturales, filosóficas, sociales y económicas en la historia de la literatura panameña.

Panamá: ¿Pro Mundi Beneficio? [14]

Con el descubrimiento del Istmo de Panamá, en 1501 por el español Rodrigo de Bastidas y luego, con el cuarto viaje del Almirante Cristóbal Colón, en 1502, se introdujo en la historia el territorio llamado *Castilla del Oro* y que llegaría a ser punto clave del

[14] Lema que aparece en el escudo nacional de Panamá.

"circuito comercial del Atlántico", desde el siglo XVI (Mignolo 167). En 1513, Cuando Vasco Núñez de Balboa descubrió el *Mar del Sur* se despertó en el Rey Carlos V de Alemania y I de España el interés por construir un paso por el Istmo. [15] Aunque no pudo lograse un Canal, la ruta de Panamá se convirtió en paso obligado del comercio colonial español, usando el Camino de Cruces y el cauce del Río Chagres.[16] El reconocimiento oficial a la importancia de Ciudad de Panamá le vendría por Real Cédula concedida por el Rey Felipe II con el título de "La muy Noble y Leal Ciudad de Panamá", en 1581.

La literatura de la época enfatiza, en primera instancia, la imagen de riqueza comercial de esta zona del continente. Las Ferias de Portobelo, en la costa Atlántica de Panamá, se celebraron por más de un siglo (1597-1737). Considerada tierra de bonanza, donde era posible medrar con el comercio --o el juego y otras artes y picardías--, Panamá era el medio para regresar a la metrópoli española como *Indiano*,[17] respetado y pudiente. La personificación que hace Lope de Vega en la comedia La dama boba tiene un estribillo que revela esta certeza de la conciencia colectiva epocal:

> Amor, cansado de ver
> tanto interés en las damas,
> y que, por desnudo y pobre,
> ninguna favor le daba,
> pasóse a las Indias,
> ...
> Trató en las Indias Amor,
> no en joyas, seda y holandas
> sino en ser sutil tercero

[15] Por medio de un decreto emitido en 1534, Carlos ordenó al gobernador regional de Panamá levantar los planos para construir una ruta hacia el Pacífico siguiendo el Río Chagres. Este fue el primer estudio realizado para la construcción de un canal que permitiera a los buques cruzar de un océano al otro por Panamá, y su curso seguía más o menos el del actual Canal de Panamá. Para cuando se terminó el levantamiento del mapa, el gobernador opinó que sería imposible para cualquiera lograr tal hazaña. <http://www.fisc.utp.ac.pa/estudiantes/proyectos/centenario/Grupo5/ElCanal.htm>

[16] El río navegable que luego proveería el agua para la construcción del Canal, sus lagos artificiales y su funcionamiento.

[17] El personaje del indiano está latente en la literatura española, incluso hasta Cervantes. Es un prototipo, casi, en los textos del Siglo de Oro.

de billetes y de cartas.
Volvió de las Indias
Con oro y plata;
...
De dó viene, de dó viene?
Viene de Panamá
...

(Travesía literaria por el Canal de Panamá, 28, énfasis)

Ya en el siglo XIX, el Istmo siguió siendo "Panamá crossroads of the world" (Manuel Orestes Nieto, Rendición de cuentas, 150), en tanto que la literatura comenzaba a recrear un imaginario, casi mágico y alucinante, de aventureros diversos, de hordas anhelantes del oro descubierto al otro lado del continente (la Fiebre del Oro de California –1848—), de visionarios arruinados –como Ferdinand de Lesseps— por la quiebra de la Compañía del Canal Francés (1879-1889), y de pueblos sumergidos –los que estaban a lo largo de la excavación—, cuyas historias fueron interrumpidas por el sueño de unir las rutas del mundo.

Desde la colonia al periodo colombiano, la nación –aún sin su propio Estado independiente— echó mano de estrategias de diferenciación y supervivencia, las cuales emergieron en esa especie de escisión enunciativa en la que se encontraban sus habitantes. Esto se debía en parte a que los modos de producción y consumo de este período fueron una perpetuación del período colonial. El "consumo" de la cultura había estado por poco tiempo atesorado en la Real y Pontificia Universidad de San Javier de Panamá, primera institución de este tipo en tierra istmeña, "fundada por Real Cédula el 3 de junio de 1749 gracias a los esfuerzos del panameño Francisco Javier Luna de Victoria y Castro en ese entonces sacerdote y después obispo" (Gasteazoro, I: 210). Posteriormente, como explica el historiador Carlos Manuel Gasteazoro, cuando los

jesuitas fueron expulsados, el 2 de agosto de 1767, quien quisiera educarse, tendría que emigrar hacia Bogotá, a lomo de mula y por el Camino de Cruces.

Durante el azaroso período de anexión *voluntaria* a Colombia (1821-1903), este vivir en disyuntiva (o "Encrucijada", como canta Blades), hizo que los istmeños fueran tratados como extranjeros en su propio territorio, para efectos de los derechos y servicios de los que podían disfrutar.

Para entender el papel comercial clave, así como la historia de la manipulación del territorio panameño, es necesario aclarar que la época de anexión a Colombia (1821-1903) fue en realidad un agitado período en el que los habitantes de la nación panameña se consideraban a sí mismos una comunidad imaginada, de modo que reiteraron una y otra vez su voluntad política, en varios y sucesivos intentos de autonomía, federalismo e independencia. La proclamación de la Independencia de Panamá de España, el 28 de noviembre de 1821, en Cabildo abierto, había establecido claramente que: "Panamá, espontáneamente y conforme el voto general de los pueblos de su comprensión, se declara libre e independiente del gobierno Español".[18] Al mismo tiempo, y como una forma de continuar con el sueño de "solidaridad continental " y "unidad hispano-americana" (Gasteazoro, vol. 1: 237), Panamá decidió mantener la confederación de la Gran Colombia y se anexó a dicho territorio, no sin aclarar que habría un Jefe Superior del Istmo, quien tomaría a su cargo el orden público y actuaría en concordancia con las autoridades civiles, militares y eclesiásticas.

Sin embargo, ya hacia 1826, cuando el Libertador Simón Bolívar decidió convocar a una Asamblea General de los representantes plenipotenciarios de las

[18] Mariano Arosemena. Independencia del Istmo, en Historia de Panamá en sus textos. 2ª ed. Vol. 1. Carlos Manuel Gasteazoro 235.

Repúblicas (el Congreso Anfictiónico) para fortalecer una confederación defensiva frente a la Santa Alianza y evitar las guerras civiles, era evidente que las necesidades económicas del Istmo no habían sido atendidas, de ninguna forma, y que, antes bien, Colombia tendía hacia una política centralista que hacía daño al desarrollo del Istmo, como estado autónomo. Aunque Bolívar había dicho en la invitación al Congreso que "Parece que si el mundo hubiese de elegir su capital, el Istmo de Panamá sería señalado para este augusto destino..." (Gasteazoro, Vol. 1: 235) resultaba evidente para las clases dominantes que una "Constitución Bolivariana o Vitalicia de corte centralista y dictatorial ideada por el Libertador" (Gasteazoro, Vol. 1: 246) no permitiría el desarrollo de "un país anseático" (Declaración del 13 de septiembre de 1826) y la libertad de comercio que era la aspiración de dicha clase. Por el contrario, el "desorden político y administrativo" se enseñoreaba de las nacientes repúblicas de América (Gasteazoro Vol. 1: 246) y Panamá se iba convirtiendo, poco a poco, en el campo de batalla de las sucesivas guerras civiles colombianas.

Esto propició que el 20 de mayo de 1841, el General Don Tomás Herrera, Presidente del Estado de Panamá, le escribiera al General Don Pedro Alcántara Herrán, Presidente de Nueva Granada, para informarle del intento independentista de ese año. El "Estado libre del Istmo, abogando por el Federalismo, se negó a incorporarse al gobierno centralista. Las razones argumentadas fueron que:

> La particular situación geográfica del Istmo hace que su comunicación con el interior de la Nueva Granada, sobre todo con la capital, sea muy difícil, incierta y tardía; por manera que con más facilidad, seguridad y certeza se pueden recibir comunicaciones de

> diferentes otros puntos de ambos hemisferios que de Bogotá. La magnitud de este mal no puede medirse, sino por los intereses y multiplicadas necesidades de los habitantes, necesidades que están muy lejos de confundirse con las del resto de los granadinos [...]; y he aquí que unos pueblos privilegiados por la Providencia, destinados a ser el emporio del comercio de toda la tierra, y llamados por tanto a ser ricos y felices, permanecieron en la oscuridad, en la miseria y en el sufrimiento por trescientos años bajo el poder del monarca español; y lejos de variar la condición en los veinte de la República, han empeorado... (Gasteazoro vol. 1: 251).

Panamá se mantuvo independiente hasta 1841, pero la constitución centralista colombiana de 1843 violó los acuerdos del Estado Soberano y el General Herrera fue deportado. Como una consecuencia de este centralismo, se recrudecieron las intervenciones extranjeras en Panamá. Con el tratado Mallarino-Bidlack de 1846, firmado entre los Estados Unidos y la Nueva Granada (Colombia), empiezan las relaciones contractuales con la potencia del Norte, puesto que en este tratado el gobierno de los Estados Unidos 'garantizaba' a Colombia su soberanía sobre el Istmo de Panamá y, a su vez, el de la Nueva Granada (Colombia) 'otorgaba' a los Estados Unidos:

> ...todas las franquicias, privilegios e inmunidades, en lo relativo al comercio y navegación, de que ahora gocen y en lo sucesivo gozaren los ciudadanos granadinos, sus buques y mercancías que transiten a través de dicho territorio, de un mar a otro. El Gobierno de la Nueva Granada garantiza al Gobierno de los Estados Unidos que el derecho a vía o

> tránsito a través del Istmo de Panamá, por cualesquiera medios de comunicación que ahora existan o en lo sucesivo puedan abrirse, estará franco y expedito para los ciudadanos y el gobierno de los Estados Unidos... que no se impondrán ni cobrarán a los ciudadanos de los Estados Unidos, ni a sus mercancías de lícito comercio. Otras cargas o peajes, a su paso de cualquier camino o canal que pueda hacerse por el Gobierno de Nueva Granada o con su autoridad, sino los que en semejantes circunstancias se impongan o cobren a los ciudadanos granadinos...que ...manufacturas o mercancías que pasen en cualquier dirección de un mar a otro, con el objeto de exportarse a cualquier otro país extranjero, no estarán sujetos a derecho alguno de exportación... (Gasteazoro, Tomo 1: 258).

Estos hechos no sólo constatan el usufructo por parte de terceros de la posición geográfica de Panamá, sino que dan razones para entender el constante deseo de los istmeños por mantener una autonomía económica.

Un punto positivo es que las medidas para controlar e intervenir este "Estado Soberano" desarrollaron en los habitantes una cohesión nacional y una personalidad histórica coherente. Además, como apunta Ricaurte Soler, la experiencia federalista (1855-1865), ideada por Don Justo Arosemena, "comenzó precisamente entre nosotros y años antes de que este sistema político se extendiera a la totalidad colombiana" (Soler 6).[19]

[19] Apunta Gasteazoro que "[e]n la llamada "Guerra de los Supremos" surgieron un número plural de Estados soberanos e independientes de la Nueva Granada. Panamá toma la iniciativa. Ya en 1855, Don Justo Arosemena propone el Estado Federal de Panamá. Y Soler señala que desde ese año, hasta 1885

Para entonces, los habitantes del Istmo ya tenían una conciencia clara de lo que significaba ser "panameños": un arraigo emocional, nacido de la convivencia en este espacio, gestado a través de presiones históricas. Ese espíritu de pertenencia forjó una unidad de propósitos que fue moldeando el sentir nacionalista. Incidentes como el de la Tajada de Sandía (15 de abril de 1856) o el del ahorcamiento de Pedro Prestán por la Compañía del Ferrocarril Transístmico (18 de agosto de 1885), demuestran la conformación paulatina de la nación.

El incidente de la Tajada de Sandía reviste gran importancia en este proceso porque constituyó una agresión hacia los habitantes de la nación istmeña, al tiempo que un problema diplomático de gran alcance, el primero de otros que tendría que enfrentar Panamá, a lo largo de su historia. El problema se suscitó cuado el estadounidense Jack Oliver se negó a pagarle al panameño José Manuel Luna la suma de un real, que era el costo de una rebanada de sandía. Según explica Adela Panezo, "El hecho dio lugar a una descomunal riña entre estadounidenses y panameños por los alrededores del ferrocarril, con un saldo de 16 muertos y 15 heridos entre estadounidenses y 13 heridos entre panameños y latinoamericanos que hicieron causa común con los istmeños" (Panezo 1). La Nueva Granada tuvo que pagar una indemnización de 421, 394 dólares.[20]

"Panamá se gobernó autónomamente, con su propia constitución, Jefe de Estado, Asamblea, Códigos, etc." [...]. Allí "define la especificidad geográfica histórica y sociológica de la nación panameña" (7).

[20] El gobierno de los Estados Unidos "no aceptó los testimonios oficiales de los cónsules en Panamá de Gran Bretaña, Francia y Ecuador, quienes acusaban a los estadounidenses de agresores". "El 18 de julio de ese año Amos Corwine, comisionado especial de Estados Unidos, culpó al Gobierno Neogranadino de ser incapaz de mantener el orden y suministrar protección adecuada, por lo que se recomendaba *la ocupación inmediata del Istmo* (énfasis).

Panezo agrega que "[e]sto motivó una serie de controversias diplomáticas para dilucidar las responsabilidades de estos sucesos, máxime cuando Estados Unidos exigió indemnizaciones para sus coterráneos, lo que dio por consecuencia el Tratado Herrán-Cass, firmado el 10 de septiembre de 1857,

En ambos hechos se corrobora la actitud de arrogancia y agresión de los ciudadanos, el gobierno y los bienes e intereses estadounidenses. La reacción del panameño y de otros latinoamericanos presentes, muestra el rechazo a la prepotencia que desplegaban los estadounidenses al cruzar el territorio. Y aunque en ambas ocasiones, los habitantes panameños deciden luchar por sus derechos, la consecuencia fue la puesta en marcha de cláusulas de ocupación aceptadas por el gobierno de Colombia (La Nueva Granada), las que eran resultado de los derechos de tránsito por el Istmo de Panamá.

Aparte de los muchos ensayos sobre el tema del incidente de la Tajada de Sandía, en el corpus que estudiamos hay una alusión a este hecho en "Puente del Mundo", original de Rómulo Castro, "compuesta en La Habana, en los años de la "Crisis" panameña,[21] previa a la Invasión norteamericana de diciembre de 1989" (Castro, 2003-4). La canción fue adaptada en Tiempos, de Rubén Blades (1999):

Rómulo Castro (***"El puente del mundo"***, La Habana, 1987)	Rubén Blades (***"Puente del Mundo"***, 1999)
Verde cinta de tierra que estando ausente sueño despierto. Cinta que un haz de acero cortó en el centro.	Verde cinta de tierra que estando ausente llevo por dentro: olas de Norte y Sur se unen en tu centro.
Rojo canal de savia brota de un tajo de la sandía. Sangre en caudal que enero dio por semilla. Llaga que me lacera, que me lastima.	*Roja, azul, blanca aurora,* *nació del tajo de una sandía;* un alma de inmigrante fue tu semilla, y la sangre del indio formó tu orilla.

(Énfasis añadido)

---

mediante el cual la Nueva Granada aceptó su culpabilidad y convino en resarcir la suma propuesta por los estadounidenses de 421, 394 dólares."

[21] La Habana, 1987. Desde entonces, Panamá enfrentaba un bloqueo económico por parte de los Estados Unidos. El mismo duró hasta después de la Invasión y se levantó con el gobierno del presidente Guillermo Endara.

En el original de Rómulo Castro se advierte la relación entre las consecuencias dolorosas del Canal de Panamá para la gran masa de la población: José Manuel Luna era un vendedor campesino. En el verso *"Rojo canal de savia brota de un tajo de la sandía"* el vocablo "tajo" alude indirectamente a elementos de la vida campesina, como el trabajo con el machete; mientras que el adjetivo "rojo" posee no sólo una eufonía expresiva –por la presencia coincidente del fonema j [x] y el movimiento sibilante que sugiere—, sino un denso plano significativo, pues aunque el color "rojo" alude a la violencia, la palabra "tajo", además, se refiere a que el vendedor sólo estaba armado de un machete, y por tanto, en desventaja. Finalmente, la palabra "tajo" es una imagen polisémica y, en la conciencia colectiva panameña, designa la excavación del Canal (en su analogía con "zanja").

En la versión de Blades, *"Roja, azul, blanca aurora, / nació del tajo de una sandía"*, los tres colores son un intertexto del semantismo de estos en la bandera y el escudo nacional de Panamá;[22] pero en el plano profundo que aquí interesa más, se refieren a que en la solidaridad que se estableció entre los istmeños –y latinoamericanos de otros países que atestiguaron el incidente— se encuentra ya definido el espíritu comunitario ínsito al nacionalismo latinoamericano.

El antecedente de la permisividad imperante en el clima del Istmo se basaba, pues, en ese artículo 35 del Tratado Mallarino-Bidlack de 1846, por el cual "la República

[22] "La enseña patria está compuesta por cuatro cuadros, dos blancos y los otros son rojo y azul. ''La asociación de tales colores simboliza la paz que tanto anheló este suelo por la unión pacífica de los partidos históricos (Liberal y Conservador) que tenían como divisa los colores rojo y azul, en una comprensión espontánea y justa de sus derechos recíprocos al gobierno del Estado'', explica el historiador Ernesto J. Castillero. "Símbolos Patrios". PanNet. Ed. Universidad Tecnológica de Panamá. 25 Marzo 2005. < http://www.pa/patria/simbolos.html>

de Nueva Granada le concedía a Estados Unidos de América el derecho de vía o tránsito a través del Istmo de Panamá" (Panezo 1).

La resistencia de los habitantes de la nación panameña da pie a la puesta en marcha de la práctica de la intervención militar estadounidense, que, en nuestra historia, irá acompañada de la intrusión de esa potencia en los asuntos civiles. [23] El corolario será la Invasión de los Estados Unidos a Panamá, el 20 de Diciembre de 1989.

Cuando Don Justo Arosemena, el jurista más importante del siglo XIX panameño (1817-1896), logró establecer finalmente El Estado Federal de Panamá en 1855, se consideró este como el primer intento en impedir que la Confederación de la Gran Colombia se desmoronara, al otorgar a cada estado la autonomía que facilitara su manejo económico.[24] Sin embargo, la política centralista colombiana no permitió tal iniciativa.

Las palabras del Libertador se cumplirían sólo en parte, porque, en ese momento, al ser un Departamento de Colombia, Panamá había sufrido la devastación de las sempiternas guerras civiles colombianas entre liberales y conservadores. Y así, durante la llamada "Guerra de los Mil Días" (de 1899 a 1902), el territorio del Istmo se convirtió

---

[23] Según Ricardo Alfaro Arosemena, "Al amparo del Artículo XXXV del Tratado Mallarino – Bidlack, el Gobierno de los Estados Unidos se abrogó el derecho de intervenir militarmente en los asuntos internos del Istmo y lo hizo reiteradamente, unas veces por iniciativa propia, otras a solicitud del gobierno colombiano. (De las once intervenciones norteamericanas en el Istmo entre 1851 y 1902, siete fueron de hecho y cuatro fueron solicitadas por Colombia)." (* Intervención en la Mesa Redonda, Panamá Cien Años, Universidad de los Andes, Bogotá, 20 de octubre, 2003).

Véanse, en la I parte, Capítulo IV, en los Lugares de memoria: "La cerca" las consecuencias de la ocupación militar en territorio civil fuera de la Zona del Canal, en 1925, para la huelga inquilinaria.

[24] "Es considerado el estudio más completo sobre la realidad panameña que se hiciera en el siglo XIX. En efecto, en 1855 logró imponerse la corriente autonomista, al quedar instaurado el Estado Federal del Istmo. La ideología federal de Arosemena no se encamina apenas a sustentar la lucha por la autonomía panameña, sino de plantear la solución federal como vía para reconstituir a Colombia, de crear los medios políticos para articular a Venezuela y a Ecuador mediante mecanismos semejantes a los que debían fundamentar la articulación de Panamá. Éste sería el primer paso en la lucha contra la atomización latinoamericana, que se viabilizaría luego confederando otras repúblicas hispanoamericanas."
"Justo Arosemena." Biografías panameñas. Online posting. 12 marzo 2005 < http://biblos.binal.ac.pa/cgi-bin/abweb/X5102/ID26265/G0>

en el campo de batalla donde los colombianos libraron su lucha por tres años consecutivos. Según consenso de los historiadores,

> ...la Guerra de los Mil Días entre los Conservadores y Liberales fue la guerra más devastadora y sangrienta que Colombia había visto antes de 1899. Los estimados de muertes a causa de la guerra oscilan entre los 50,000 y 100,000, o sea más o menos 2.5 por ciento de la población colombiana. Aproximadamente 5,000 panameños murieron en este conflicto armado [...]. Eso significa que de una población de 300,000, 1.6 por ciento de la población istmeña falleció. [25]

En las obras de estos autores de este estudio, prevalece la descripción poética de la "patria niña", cortada, atravesada al amanecer de los tiempos; y luego asolada durante la contienda. En Panamá en la memoria de los mares (1984), de Manuel Orestes Nieto, aparece esta imagen:

> 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
> joven deshilachada en el tropel y la turbamulta
> hambrienta de los caseríos
> con un delgado hilo
> de incertidumbre en la mirada (10: 20)

El trauma del período colombiano conllevó además una serie de represiones en la persona de los dirigentes que abogaban por los derechos de los istmeños: el

[25] (Delpar, Helen, en: Red Against Blue: The Liberal Party in Colombian Politics 1863-1899. The University of Alabama Press: Alabama, 1981, cit. por Luis Porras <http://www.geocities.com/luis_porras/bporras/beliintro.html>

ahorcamiento de Pedro Prestán (el 18 de agosto de 1885)[26] y el fusilamiento de Victoriano Lorenzo (el 15 de mayo de 1903), son temas generadores en la producción literaria panameña. De allí que pueda entenderse cómo estos hechos desembocaron en un movimiento independentista de raíces nacionalistas, el 3 de noviembre de 1903, pero que apareció mediatizado, otra vez, por la intervención estadounidense.

La larga contienda entre liberales y conservadores había sido producto de las políticas regeneracionistas y ultraconservadoras del Presidente colombiano Rafael Núñez. La guerra y devastación subsiguiente, en un territorio que no contaba con los servicios y vías de comunicación –salvo, si acaso, en la franja del Ferrocarril Transístmico— ocasionó una gran decadencia.

Debido a los intereses económicos del gobierno de los Estados Unidos en el territorio istmeño, se arregló el fin de la lucha armada entre los partidos Liberal y Conservador a través del llamado Pacto de Wisconsin: "La superioridad militar Conservadora y la presión norteamericana llevaron a los dos partidos a firmar un tratado de paz en el barco de guerra americano USS Wisconsin el 21 de Noviembre de 1902". (Porras, Luis, online <http://www.geocities.com/luis_porras/bporras/beliintro.html>).[27]

---

[26] **Pedro Prestán**, un cartagenero afincado en Colón, abogado, miembro del partido liberal, quien se opuso a las reformas del partido conservador liderado por Rafael Núñez, aglutina un grupo diverso pero dispuesto a defender las conquistas populares. Es apresado tras la revolución que iniciara contra las autoridades colombianas y es ajusticiado en la horca por la Compañía del Ferrocarril Transístmico. La rebelión popular –pese a que Prestán garantizó los bienes de los extranjeros—fue la excusa del gobierno de Washington, para otra intervención militar. La fuerza enemiga –con el apoyo de las tropas norteamericanas-- prendió fuego a la Ciudad de Colón, para rendir a Prestán, pero difundió la voz de que había sido éste, con el fin de tener una excusa para ejecutarlo. (Al respecto, véase el testimonio del General José María Vesga y Ávila en su informe a Prestán, consignado en: Manuel Antonio Pineda C. "Pedro Prestán" s.p.i., Cartagena, 1935 en Boletín de la Academia Panameña de la Historia, No. 41, Edición Extraordinaria, mayo-junio, 1985, p. 235; cit. en n.: Pedro Prestán, bajo el furor de las tormentas. Panamá: Formato 16, 1986, de Rómulo Bethancourt Arosemena y Armando Díaz Ologuaidi, Aut.).

[27] También véase: "Victoriano Lorenzo: Caudillo rural y personaje histórico" en Historia de Panamá en sus textos, Tomo I. Carlos Manuel Gasteazoro. 2ª.ed. Panamá: EUPAN, 1999. 390-6.

Inicialmente para pelear por sus derechos y los de su etnia, y luego inmerso en la causa liberal, este indígena coclesano[28] había tenido que unirse a las tropas de Belisario Porras, líder liberal, quien sería después presidente de Panamá, en tres períodos.

Cuando el General Victoriano Lorenzo fue condenado a muerte por fusilamiento, de modo que la "paz " en el Istmo facilitara la construcción del Canal, se cercenó el proceso de cohesión de la nación panameña, pues él representaba a las masas subalternas que luchaban por los derechos de los istmeños. Así, los gobiernos de Estados Unidos y Colombia decidieron, con esta muerte, el destino mediatizado de una nación.

La manipulación de los espacios geopoéticos:

Con esta cadena de hechos históricos en los que queda clara la intención nacionalista por parte de la población istmeña, especialmente antes de la independencia de 1903, Panamá arriba a mediados del siglo XX con un complejo estatus ante las presiones políticas mundiales, que, de muchas formas, redundaban en su política y economía.

Se puntualiza la utilización del territorio para la guerra o para el control mundial: "la Armada en las bocas y los vientres de los cerros" (Manuel Orestes Nieto), puesto que el simbólico Cerro Ancón, aquel al cual cantara la poetisa romántica Amelia Denis de Icaza, y a cuyas faldas se construyera la Ciudad de Panamá, había sido socavado y convertido en 'bunker' militar. [29]

[28] Coclé es una de las 9 provincias de la República de Panamá, casi en el área central del país.

[29] Según Melba Della Sera, Jefa de Proyectos de la Autoridad de la Región Interoceánica, ARI: "en 1976, en el Cerro Ancón funcionaba en el bunker interno oficinas de seguridad, aparte del equipo de radares que son llamados "ayudas de navegación marítima cuando son las del Canal. Igualmente funcionaba el radar de lo que en ese momento se llamaba Dirección de Aeronáutica Civil como ayuda de navegación aérea y los que funcionaban para los aeropuertos de Howard y Albrook": "La leyenda dice que el Chorro al que le Cantó Amelia Denis, desapareció al construir el bunker interno en el cerro. Es un lugar que ofrece de las

"Al Cerro Ancón" fue considerado un poema patriótico que denuncia la ocupación de este cerro, a orillas del Canal y del cual surgía una fuente que suministraba el agua a la Ciudad de Panamá:

> Ya no guardas las huellas de mis pasos
> Ya no eres mío idolatrado Ancón
> que ya el destino desató los lazos
> que en tus faldas formó mi corazón
> ...
> ¿Qué se hizo tu chorrillo? Su corriente
> al pisarla un extraño se secó
> Su cristalina y bienhechora fuente
> en el abismo del no ser se hundió.
> ...

Chorrillo es el nombre del barrio que está a las faldas del cerro y es el barrio histórico, donde se asentaron los inmigrantes que vinieron a construir el Canal. Sus "patios limosos" y desvencijados son escenario de muchas obras de la literatura panameña.

Desde el Cerro Ancón, también en el Cerro Cecilia, cerca del Camino de Cruces, [30] el Comando Sur había apostado radares que vigilaban tanto las entradas del Canal como el trayecto marítimo. El interior del Cerro Ancón era un inmenso complejo de túneles y radares que servía a la estrategia militar estadounidense.

Ya avanzado el siglo XX, y cuando las conflagraciones mundiales habían convertido Panamá en un punto clave del colonialismo de EEUU, los poetas clamarán ante la comunidad mundial al ver convertido este suelo en centro de iniquidades y de devastación para el resto del mundo. *La Rosa de Los Vientos,* Panamá, se tornó brújula

---

vistas más bellas de toda la ciudad de Panamá. Tiene cuatro miradores que te dan vistas diferentes, una mira hasta las esclusas de Miraflores; otra mira todo hasta Howard (Arraiján, Puente de las Américas), otra mira Amador, Casco Antiguo, parte de la ciudad. Otra mira todo el área [de la ciudad], hasta más allá del Dorado".

[30] El Camino de Cruces fue la ruta colonial, que combinada con la navegación por el río Chagres, usó el Imperio español para conectar ambos continentes en el comercio entre los virreinatos y la metrópoli.

desde donde esparcir el terror:

En el poema "La ruta de los vientos", de El libro de parábolas (1983), Pedro Rivera va más allá de la feminización alegórica de la patria al advertir el uso oscuro de la posición geográfica del territorio

> Con el tiempo-también con el Canal- Panamá es el país
> más parecido a la Rosa de los Vientos.
> ...
> El cobre de Chile por esta agua pasa.
> El petróleo de Venezuela por estas agua pasa.
> ...
> *A pesar de nosotros por esta tierra pasan los barcos artillados:*
> *la dinamita que matará a los niños en todos los puntos del planeta.*
> *Una entraña abierta al amor conduce las bombas al sudeste asiático.*
>
> (Énfasis, 83)

En un sentido directo, el Canal, como maravilla moderna, se convierte en una paradoja del progreso para Latinoamérica. El poema revisa la historia del usufructo del territorio y los recursos latinoamericanos y, de cierta forma, traza una línea espiritual con hechos que no sólo la novelística latinoamericana ha tratado, (El Tungsteno, 1931, de César Vallejo), sino que son tema actual de los tratados comerciales. La voz poética atestigua realidades cercanas: "el cobre de Chile, el petróleo de Venezuela"; pero también alude a las ocupaciones de países y masacres en sitios lejanos: "Una entraña abierta al amor conduce las bombas al sudeste asiático":

> Por aquí pasa la sangre de todos los pueblos explotados
> el sufrimiento de todos los hombres de la tierra. (83)

El poema denuncia cómo la sangre de otros pueblos mancha nuestra propia sangre.

Con el tiempo, la desmitificación de la patria feliz debida al avasallamiento del

terrorismo de Estado ínsito al imperio del Norte, se va entrelazando poco a poco con la historia personal, la de cada panameño que ama y vive en el espacio enajenado de la ciudad ocupada. Es la tónica de los poemas de Ramón Oviero. En "Me ha tocado hoy" (Inventariando, 1985):

> Pero no es soledad lo que habitamos.
> Sinfonías lúbricas de sangre
> estremecen los sexos.
> ...
> Adentro, el corazón inmóvil,
> las ganas de gritar o de llorar. Pero
> el hombre busca al hombre y lo destruye.
> ...
> los mercaderes nefastos de oro nauseabundo
> nos hacen despertar. Hacen despertar al pueblo
> y sus designios.
> ...
> O apostrofar a otros: aquellos mercachifles
> de las honras –de las "sagradas honras"—; emisarios
> nocturnos de la "buena voluntad": "buenos vecinos"
> con el látigo y la gula. (248)

Quizás para contrarrestar esta manipulación del territorio, se da también un discurso sobre el origen geológico del Istmo, el cual apoya al histórico, en un intento de ubicarlo míticamente en la trayectoria de la humanidad:

> Ahora estarás vientre abajo en los desfiladeros
> del día. En el vilo y en el borde del aire fatuo
> y el agua púrpura. En el redondel, con tu perfil
> de diosa que repudió la noche y el odio de los hombres.
> En la escaramuza para no dejarte atrapar por una
> lágrima impropia. Con la imaginación del ámbar de
> atardecer sobre la mañana y vencerlo. Capaz de encender
> el fragor para cambiar el curso de la rosa de los vientos.

(Manuel Orestes Nieto, "Ala grabada en blanco", en Rendición de cuentas 22)

Mayo, Enero y Diciembre en la historia de la poesía:

Los textos panameños presentan una propuesta postmoderna porque recrean la perspectiva histórica rasgada de la Postmodernidad periférica. Es imposible comprender el panorama cultural latinoamericano desoyendo la referencialidad de la historia. Linda Hutcheon ha llamado a esta condición "metaficción historiográfica": "What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses that both constitute systems of signification by which we make sense of the past" (Hutcheon, 1988: 89). Y la referencialidad mutua crea una paradoja también postmoderna que sigue un patrón de opciones "both/and", opuesto a los binarismos (llamados pares trascendentes) de la Modernidad: "The postmodern ... reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in doing so, it problematizes the entire notion of historical knowledge" (Hutcheon, 1988: 89). Y la literatura es, en cierta forma, una reconstrucción que estremece presupuestos, a través de la estética. Conscientes de este movimiento pendular de renacer y revisión del devenir latinoamericano –y panameño—, los autores estudiados utilizan un lenguaje marcado lingüística e históricamente, no sólo referido a fechas específicas, sino a una propuesta poética novedosa. En torno a las fechas claves de *Mayo de 1958, Enero de 1964* y *Diciembre de 1989*, entre otras, estos autores enrumban una nueva literatura panameña.

Los hechos de Mayo de 1958 empezaron por la denuncia el 6 de mayo, en el periódico *La Hora,* a través de fotografías "sobre el mal estado de los salones y edificios de los colegios José Dolores Moscote y el Instituto Nacional" (Pizzurno y Araúz 424).

Poco a poco, las denuncias sobre el estado de la educación y sus instalaciones y recursos se extendieron a Aguadulce y otros puntos del país. Luego de una manifestación, el 16 de mayo, los enfrentamientos con la policía –que respondía con gases lacrimógenos y descargas de fusilería a las piedras de la multitud— terminaron con la muerte del estudiante del Colegio Artes y Oficios, José Manuel Araúz. La situación se recrudeció y hacia el 22 de mayo los estudiantes se habían apoderado de la ciudad. La Colina –sitio en el Campus donde se encuentra la Rectoría de la Universidad de Panamá, era vigilada. "Las organizaciones cívicas y profesionales hacían un esfuerzo para que los estudiantes y el gobierno llegaran a un entendimiento" (Pizzurno Gelós y Araúz 429).

A raíz de ese enfrentamiento histórico entre los estudiantes y la Policía Nacional, comienza a definirse la Postmodernidad literaria en el Istmo, porque estas protestas estudiantiles, cuyo fin era clamar por las reivindicaciones educativas, sociales y laborales, fueron el hito que inscribió ya con más fuerza en la historia panameña el vínculo directo entre literatura y conciencia nacional.

Tras la muerte del primer estudiante, hacia el 16 de mayo, se recrudeció el conflicto. El día 19 de mayo de 1958, "[p]or iniciativa de los estudiantes universitarios...se llevó a cabo una manifestación silenciosa que recorrió la Avenida Central y concluyó frente a la presidencia de la República" (Pizzurno y Araúz 427). El clima de ese día está recogido en el icónico poema "Canto a un Día Cualquiera, a una Mañana Inmensa" (sic) distribuido como hoja volante.[31] Estaba firmado por *Marco Pueblo*, seudónimo de Pedro Rivera.[32] El primer signo de una sensibilidad poética compleja y comprometida que despuntaba en este poema, plantea el dolor por el

[31] Se conserva la ortografía del texto original que aparece en la hoja volante.
[32] La única copia que conserva el autor está parcialmente quemada, al habérsele allanado y quemado su biblioteca.

estudiante muerto, el ímpetu de la causa, pero, al mismo tiempo, se adentra en el perfil del 'guardia', un hijo del pueblo, como todos:

> Entonces,
> yo tenía que halarme los cabellos
> y decir con esta voz absurda,
> que el guardia era,
> ...antes que un obediente perro de los oficiales,
> un perro que mordía la clara Patria,
> ...
> pero,
> antes que todo, era
> un hombre bueno que creció en el pueblo,
> y que debajo del rudo "kaki"
>
> le crecía su corazón humano.

(Panamá, incendio de sollozos, 1959: 8-9)

A partir de las primeras publicaciones de este grupo (1958, 1959, 1960...) compuesto por Pedro Rivera, Ramón Oviero, Dimas Lidio Pitty –entre otros jóvenes dirigentes e intelectuales de distintas disciplinas—se inicia en la poesía panameña un nuevo período de renovación estética, paralelo a las premisas ideológicas que marcan una constante: la identidad, el imprescindible reclamo por el respeto político e internacional ante el proyecto nacional panameño. Debido a este énfasis en el proyecto nacional y en la justicia social, este grupo de escritores desarrolla una fuerte preocupación social que se convierte en puente entre las épocas.

En muchos sentidos, una parte del corpus de la literatura panameña es la respuesta vivencial al cuestionamiento de la soberanía nacional. Como indica Perry Anderson, durante el período de la Guerra Fría, una de las constantes fue la ola de movimientos de

liberación nacional, propiciada por la "competencia diplomática y política entre Oriente y Occidente en el Tercer Mundo."[33]

Y en 1964 en Panamá, el poder hegemónico a nivel mundial aún no había comenzado a esgrimir abiertamente –como lo hace hoy—la tesis de que la soberanía nacional es un 'fetiche' que puede violarse "con el fin de llevar libertad a los pueblos 'no-democráticos' [y defender] los derechos humanos [...] en esta época de globalización."[34] Es decir, aún no se había puesto en práctica esa nueva 'ley de los pueblos' que, según John Rawls legitima la intervención militar en estados jurídicamente soberanos.[35]

Los hechos que se desencadenaron a partir del 9 de Enero de 1964, tenían un precedente de tensiones que se remontaban a la *Siembra de banderas* del 2 de mayo de 1958, la marcha pacífica el 3 de noviembre de 1959 y el incumplimiento de enarbolar la bandera panameña en el Triángulo Shaler –pese autorización del presidente Dwight Eisenhower, en septiembre de 1960—.

La Soberanía Nacional, concepto reconocido en la Carta de las Naciones Unidas, había sido violada reiteradamente por los Estados Unidos, desde el 2 de Mayo de 1958, cuando la Federación de Estudiantes de Panamá, organizara la "Operación Soberanía", que consistió en colocar banderas panameñas en la Zona del Canal, especialmente frente al "Administration Building". Los estudiantes habían enviado un pliego de peticiones al presidente Ernesto de la Guardia Jr. para que denunciara ante "la conciencia universal" la

---

[33] Anderson, Perry. "La batalla de ideas en la construcción de alternativas". Memoria: Revista Mensual de Política y Cultura 180 (2004). 13 Mar. 2004 < http://www.memoria.com.mx/180/anderson.htm#arriba

[34] < http://www.memoria.com.mx/180/anderson.htm#arriba>

[35] John Rawls. Se le tiene por "el más notable y controversial teórico político del siglo XX. Su obra *A Theory of Justice* (1971) redefine el estatus de la filosofía política occidental al darle mayor interés al grupo de ideas que sustentan el liberalismo. Según Rawls, el Estado democrático liberal puede ser el garante de la justicia social" Véase: <http://www.geocities.com/Athens/Parthenon/1643/rawls.html>
Según teóricos como Perry Anderson, el último libro de Rawls, bajo el sofisticado concepto de "Ley de los pueblos" preconiza las intervenciones militares en pueblos considerados "no democráticos".

estafa de la que había sido objeto Panamá, cuando la potencia consiguió los derechos "a perpetuidad" para construir el Canal, previos manejos entre Phillip Buneau Varilla –representante de la arruinada compañía del Canal Francés—y el Gobierno de los Estados Unidos, a través de su secretario de Estado, John Hay (1838-1905).

Ese día los estudiantes del Instituto Nacional quisieron hacer valer el acuerdo al que finalmente habían llegado los gobiernos de Panamá y Los Estados Unidos el 7 de enero de 1963, en donde se estipulaba que se izaría "la bandera panameña en todos los sitios de la Zona del Canal en donde se hiciera lo mismo con el pabellón estadounidense" (Pizzurno y Araúz 464). Esto no se cumplió, antes bien, "removieron varias astas donde se izaba la bandera norteamericana a fin de que la enseña de Panamá no fuese enarbolada" (464).

En consecuencia, un año después, 200 estudiantes del Instituto Nacional, portando la bandera panameña se encaminaron a la Escuela Superior de Balboa (Balboa High School) con el propósito de que se acatara el convenio. Según consignan Pizzurno y Araúz, la delegación de panameños "fue insultada, golpeada y obligada a retroceder y la bandera panameña fue destrozada por un policía norteamericano... fueron rechazados por policías y algunos civiles con revólveres y escopetas".... A las primeras horas de la noche del 9 de Enero había más de 100 heridos y seis muertos y hacia el 11 de enero, había 21 muertos y más de 400 heridos. Bertalicia Peralta lo vierte en una larga "Elegía" en el libro Dos poemas (escrito en 1964, tras los hechos del 9 y 10 de Enero):

> Allí, en la cinta de agua que te parte
> las entrañas, Patria, se descubrieron ante ti, todos tus hijos muertos.
> ...
>
> Esos muertos que abrieron los ojos espantados
> Y cayeron con los labios abiertos

Porque aún no acababan de gritar tu nombre (4)

Como las tropas de ocupación traspasaron los límites de la jurisdicción de la República y lanzaron ráfagas de artillería más allá de la calle limítrofe, llamada hasta ese entonces "4 de Julio" (ocupando, al mismo tiempo, territorio panameño en la Ciudad de Colón, en la costa atlántica, fuertemente armados y con máscaras antigás), se acuña en el lenguaje panameño un nuevo nombre: el de "Avenida de los mártires", convirtiéndose así ese campo de exterminio en un "lugar de la memoria"

> No significan los Tratados solapados.
> Ni las Alianzas de Progreso, ni de ninguna especie.
> ...
> Patria que te desangras por tus cuatro costados.
> ...
> Porque tus Leyes tienen huella de metralla
> Y te ha nacido hoy una *Avenida de los Mártires*.
>
> (Bertalicia Peralta, Dos Poemas, 5, énfasis)

Estos enfrentamientos dejaron un saldo de muchos muertos de todas las edades, desde infantes de 3 años, como lo prueba la documentación de la época y lo testimonia la literatura. La situación humillante e injusta llevó al gobierno del presidente Roberto F. Chiari a romper relaciones con los Estados Unidos, lo cual marcó una nueva etapa en las negociaciones entre ambos países.[36] A lo largo de la vida republicana hubo muchos tratados, pero ninguno derogaba aquel del 18 de noviembre de 1903 por el que Panamá perdió su soberanía total. La independencia incruenta de 1903 se convirtió en un lastre que desencadenaría hechos cruentos. A lo largo de estos años de lucha por la soberanía,

[36] Se firmó una Declaración Conjunta el 3 de abril de 1964, ante el Presidente de la Comisión General del Consejo de la OEA. En esta, no sólo se reanudaban las relaciones diplomáticas, sino que la "Declaración Moreno-Bunker" (por el nombre de los embajadores respectivos ante la OEA), daba "inicio a las negociaciones de otro pacto bajo condiciones más justas y equitativas, cuya ratificación dependería de los procedimientos constitucionales de cada parte. Nunca más el gobierno estadounidense pod[r]ía invocar la lesiva Convención del Canal Ístmico de 1903 para llegar a un entendimiento con la pequeña república istmeña" (Pizzurno Gelós y Araúz 475).

la cerca se erigió siempre como espacio protagónico y contestatario. Múltiples obras de la literatura panameña conmemoran los hechos del 9 de Enero.

Otro momento histórico plasmado en la literatura panameña en un número creciente de obras de todos los géneros ha sido el de la Invasión a Panamá por parte del gobierno de los Estados Unidos, en la víspera de la Navidad, en Diciembre de 1989. Esa noche: "...nos arrancaron los manteles / los apretados besos navideños, / los puentes que acercaban las ciudades, / los tamales preñados de sabores..." (Gloria Young 10).[37]

La revisión discursiva se considera un jalón en la historia de la lucha por la soberanía, pero desde la mirada estética.

La madrugada del 20 de diciembre de 1989 el ejército de los Estados Unidos invadió y bombardeó la ciudad de Panamá. Según una práctica repetida en la historia panameña, tropas de ocupación del ejército estadounidense se colocaron en otros puntos del país. La llamada por ellos "Operación Causa Justa" tenía el propósito de cazar al Dictador General Manuel Antonio Noriega –antiguo empleado de la CIA—y desestabilizar su gobierno. Finalmente, la DEA apresó al General, cuando este decidió entregarse. Para entonces, la ciudad de Panamá ya estaba destruida y sus habitantes muertos por equipos de alta tecnología.[38] Como explica Fernando Martínez, en el *prólogo* a El largo día después de la Invasión, de Pedro Rivera:

> A las 00:46 minutos del día 20 de diciembre el sismógrafo de la Universidad de Panamá marcó la primera explosión, y anotó 90 en los

[37] En: "Texto libre", La voz aún no quemada (Antología de la Invasión), 12.

[38] Véase la I Parte, el Capítulo III "La poetización frente a la historia oficial". En El libro de la invasión, libro testimonial de Pedro Rivera y Fernando Martínez, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998, se explican los móviles y estrategias empleadas en esta guerra.

> siguientes 10 minutos. Catorce minutos después registró una explosión de 1,7 en la escala de Ritcher a 20 kilómetros de la Universidad (Tocumen). En la siguiente hora [hubo] 55 explosiones más en la misma área. Además, 3 nuevas explosiones de 1 grado en la Escala Ritcher en el área de San Miguelito. El aparato dejó de funcionar a las dos de la tarde anotando un total de 417 explosiones de alto poder, cinco de ellas de un enorme poder destructivo. En 14 horas se lanzó un promedio de una bomba cada 2 minutos (6).[39]

Según Pedro Rivera, uno de los integrantes del grupo que lideriza la poesía panameña desde la segunda mitad del siglo XX,

> ...las causas coyunturales (que siempre son causas aparentes) [de que un país invada a otro] están vinculas a los intereses políticos inmediatos.... Pero, las causas trascendentes, las que tienen peso, están determinadas por los intereses geopolíticos de las potencias hegemónicas.

---

[39] Según documenta Fernando Martínez, en el prólogo a El largo día después de la Invasión [Pedro Rivera. Panamá: Formato Dieciséis, 2000, 152 p.], "[l]a tecnología más sofisticada se puso a prueba en la Invasión a Panamá. Se recomendó que el avión *Stealth F-117*, llamado bombardeo invisible o fantasma, porque no es percibido por ningún sistema de detección", por haber fallado el blanco hasta cincuenta yardas, "no se utilizara en la operación *Tormenta del desierto*". Pero se trajo a la base militar de Howard como un secreto militar. También se emplearon los helicópteros *Cobra* y *Apache* (que venían siendo mejorados desde la guerra de Vietnam), así como "armas de rayos láser" que ocasionaron que –por ejemplo—el interior de las instalaciones de Radio Nacional quedara pulverizado y que los objetos se derritieran como mantequilla, mientras que en el exterior solo quedó un rastro de ceniza. Utilizaron el *"Hellfire Missile"* que hace que las estructuras implosionen y el carro de asalto Hommer y el avión *AC-130* –"diseñado para atacar objetivos guerrilleros en Vietnam, mejorado—capaz de promediar 3,000 disparos por minuto. Todo este armamento –nuevo o mejorado-- tuvo su participación <<en una guerra de verdad>> en la invasión a Panamá" (cita parafraseada 6-7).

> En el momento en que las causas de los políticos domésticos y las causas de las hegemonías mundiales convergen en un punto, se crea el ambiente ideal para llevar a cabo una invasión ("La invasión de 1989 y el Panamá profundo" 1).

El tema de la Invasión sigue siendo núcleo generador de obras literarias a la altura del inicio del nuevo milenio y se extiende también a la música popular ("*20 de diciembre*", de Rubén Blades, en *Tiempos*, 1999 y "*Parte de la Historia*" de Rómulo Castro y el Grupo Tuira, 1999).

La poesía panameña: puente / frente / conciencia del mundo: [40]

La técnica y los materiales de la literatura panameña del periodo 1958-2004 están arraigados autorreferencialmente en la actualidad política,[41] de modo que la poesía panameña alude a la actuación de hombres y mujeres que adoptaron una posición enunciativa frente a la historia, ante la sociedad clasista, la discriminación, la injusticia en diferentes puntos del planeta, y contra la cual se han erigido figuras heroicas, de maneras distintas: Malcolm X, Angela Davis, Lolita Lebrón, Tamara Bunker, Sandino, El Che.... De esta forma, la poesía panameña que continúa la del grupo del 58, también establece una conexión espiritual con los desprotegidos del mundo. En el discurso poético, Hiroshima, Nagasaki, Vietnam y luego Chile, Nicaragua, El Salvador se convierten en núcleos generadores de significados de solidaridad ante el dolor universal, que aún hoy

---

[40] Aludimos aquí a los múltiples epítetos que posee el Istmo de Panamá: *Puente del mundo* y *Corazón del Universo*; *Perla de los Mares*, *Rosa de los Vientos*, *Panamá, la Verde*. En el plano profundo de estos sintagmas laten las complejas implicaciones socioeconómicas de Panamá dentro de Latinoamérica y el mundo.

[41] Según el procedimiento explicado por Linda Hutcheon, en: "Circling the Downspout of Empire", en: Past the Last Post 167-8, según el cual historia y ficción se entrelazan, iluminándose sus respectivos campos por la acción del otro.

prevalece en el mundo. Los poetas se solidarizan con la situación de otros países a partir de las figuras que, en la historia panameña, fungieron como rebeldes, clarividentes y mártires que sembraron de resistencia y búsqueda de justicia la trayectoria de la patria: Felipillo y Bayano,[42] Victoriano Lorenzo, Pedro Prestán, Ascanio Arosemena, Floyd Britton, [43] entre otros.

Una de las conexiones más penetrantes que produce la poesía sobre las guerras, invasiones e intervencionismos en la recepción lectora es la de remitir, por igual, al contexto de las naciones de la *Madre América* que han resultado tomadas por los esquemas económicos de las transnacionales. Desde los albores de la independencia de España, las clases dominantes endeudan y sujetan a las incipientes naciones. Como dice Fanon, dicha clase estaba compuesta por una débil burguesía nacional "subdesarrollada" que "descubre como misión histórica la de servir de intermediario" del capitalismo (Fanon 139-40) y, con ello, trazó el destino de dependencia. En el poema "Chile Corazón" (de Dimas Lidio Pitty), se alude a las consecuencias de dichas alianzas:

> Un hombre solo
> un pueblo solo
> *un continente que aún no encuentra su destino*
> *Contra ellos*
> todos
> ***ancianos con dinero***
> ***mujeres con vicios y joyas***
> ***gorilas con armas***
> ***frailes sin sotana***

[42] Negros cimarrones que fueron traídos por los españoles en el siglo XVI y que, se enfrentaron a la esclavitud. "En el año de 1527 , víctimas de la desesperación, se alzaron por primera vez los negros en panamá, pero fueron brutalmente sometidos, tras sangrienta lucha.
Desde esta fecha se aumento la crueldad contra ellos y fue así como en el año de 1549 tuvo lugar el más organizado movimiento para su liberación." "Bayano y Felipillo. Jorge Conte Porras. 25 Marzo 2005. < http://www.diadelaetnia.homestead.com/Bayano.html>

[43] Ascanio Arosemena y Floyd Britton fueron dirigentes estudiantiles. El primero fue un mártir del 9 de enero; el segundo, murió bajo misteriosas condiciones, mientras estaba encarcelado en la Isla Penal de Coiba. Ramón Oviero y Dimas Lidio Pitty dedican obras a Floyd Britton y Diana Morán a Ascanio.

y dólares y odio rubios
todo contra ese hombre y ese pueblo
en este continente que ahora nace
que no muere aunque lo matan cada día. (1, ts., énfasis)

Como si la estructura de la historia fuera en verdad una espiral que ha dejado de elevarse, para volverse el círculo vicioso de la incesante codicia de los imperios, el terror del 11 de septiembre de 2001 reactivó la memoria de la poesía escrita alrededor del 11 de septiembre de 1973 en solidaridad y protesta por Chile, debido al derrocamiento de Salvador Allende. La política gubernamental de intervenciones militares, golpes de estado, mercenarios, financiamiento de guerrilleros y promoción de dictadores y gobiernos militares ha sido la característica principal de las decisiones unilaterales del gobierno de los Estados Unidos.

En aquella ocasión, cuando Salvador Allende ganó la presidencia, Henry Kissinger "fue el que recomendó derrocar sangrientamente al primer presidente socialista elegido por voto popular en América Latina" (Tragaluz 16 de septiembre de 2001), porque, según recuerda Eduardo Galeano, escritor uruguayo, Kissinger dijo en aquella ocasión: "No tenemos por qué aceptar que un país se haga marxista por la irresponsabilidad de su pueblo." [44]

Los poetas panameños consignaron el dolor de "Nuestra América" por aquel 11 de septiembre de 1973, en Chile. Dimas Lidio Pitty, Ramón Oviero y Moravia Ochoa López elevaron la voz de protesta con los poemas "Chile, corazón", "Contrapoema" y "Aprendiendo a cantar", respectivamente. Dimas Lidio Pitty explica la génesis de "Chile corazón", poema escrito "*al calor de los hechos, en la Redacción Internacional*

[44] El artículo apareció en múltiples periódicos lationoamericanos y de España. Citamos el de LaJornada de México, del 21 de septiembre de 2001. <http://www.lainsignia.org/2001/septiembre/int_099.htm>

de El Día, *de México, antes de conocerse los pormenores del final heroico del Presidente Salvador Allende*" (publicado por segunda vez en: "Sol y sombra", en el periódico La Universidad, segunda quincena de septiembre del 2001). Tanto Dimas Lidio como Oviero estaban en el exilio en México. [45]. En "Chile, corazón" sobresale de inmediato ese repetitivo mecanismo de la depredación histórica en América Latina:

> Amanece en el Cono Sur
> el día que nace revela uñas y dientes de buitres
> corazones sangrantes
> asesinos de uniforme en las calles de Santiago
> ...
>
> *Otra vez América es herida*
> El tiempo no escucha
> la historia olvida
> *el viejo corazón vuelve a morir*
> ...
> *Chile ahora*
> *México Panamá Guatemala Dominicana ayer*
> *Historia de muerte*
> *historia oscura*
> ¿Cuándo
> digo
> cuándo será nuestra hora
> el tiempo de estos pies y de estas manos
> de estos pueblos agobiados por intervenciones y crímenes? (ts. 1)

La voz poética se duele por el pueblo diezmado y la injusticia y, aunque no lo dice, cuestiona los mecanismos del poder mundial. La publicación de este poema en la coyuntura del 11 de septiembre del 2001 muestra una comprensión de los mecanismos históricos que regresan los daños al sitio de donde surgen.

---

[45] Están los poemas de Dimas Lidio Pitty –"Chile corazón" , publicado en El Gallo Ilustrado, suplemento cultural del Diario El Día, en México, 11 de septiembre de 1973—y el de Ramón Oviero, "Hay sitios increíbles" (Contrapartida, 1974), en: Inventariando. En ambos poemas se hace mención a Allende y a Neruda. "Chile, corazón" se publica nuevamente en Sol y sombra, columna del periódico La Universidad, de la Universidad de Panamá, en la segunda semana de septiembre de 2001.

La gran paradoja de la historia es que los efectos a veces no vuelvan directamente a la mano que detona la bomba, sino a la masa subordinada que habita un espacio cualquiera. La poesía panameña reiterará, pese a todo, la hermandad espiritual de los pueblos, hermandad fortalecida precisamente ante la indiferencia de los gobiernos.

Hoy, el mundo sigue sufriendo la secuela de las políticas del terrorismo. En un reciente poema publicado por Dimas Lidio Pitty [46] se denuncia la barbarie de las acciones terroristas ante la masacre de los niños de Beslán, en Rusia, en septiembre de 2004:

> El hijo mío es hijo de todos.
>
> Y cuando juega con el perro,
> se sube a un árbol,
> corre en el jardín,
> pisa la espuma de las olas,
> goza con las caricaturas de la TV,
> se divierte en los cumpleaños,
> toma agua,
> va a la escuela,
> le tiene miedo a la oscuridad
> o es feliz porque le cuento un cuento
> o recibe caricias de su madre,
> todos los niños de la tierra
> están en su mirada pura.
>
> Pero si fanáticos y mercenarios
> (peores que hienas o bestias sanguinarias)
> irrumpen en una escuela del Cáucaso
> y aterrorizan a niños, maestros y padres
> con sadismo;
> si luego asesinan a uno sí
> y a otro también
> y violan a niñas de nueve o diez años
> y les disparan en el rostro a niños de siete
> y ponen explosivos en puertas y ventanas
> y durante dos días y dos noches
> nadie se alimenta
> ni sonríe
> ni canta,
> porque la barbarie y el odio

[46] "Los hijos de todos". Mosaico 101, La Prensa Sept. 2004: 34.

han borrado todo vestigio humano
con crueldad y acciones de horror,
esos niños,
esos hijos de todos son mis hijos.

Entonces mi conciencia se avergüenza por el hombre
y mi corazón se llena con el dolor del mundo.

La voz poética no se posiciona sino con los que no tienen voz. Tal y como ocurre en el movimiento pendular de la historia postmoderna, se erige, firme, apuntando hacia el origen de la injusticia y la muerte, cualquiera que sea su procedencia.

Finalmente, la solidaridad ante el dolor ajeno y al mismo tiempo la denuncia ante lo que hoy se llama, en la jerga de la guerra, "daños colaterales", está plasmado en el poema de José A. Carr M. "Tocata de tristezas para una niña muerta", el cual se refiere a los bombardeos en Estelí, durante la Revolución Sandinista:

Primero (I)

Aquella niña era como la Patria
en ella se podía hacer la vida
patria de amor, de juegos y cabriolas
de extensión y salud de mariposa.
Hoy nadie entiende esa noción de geografía.
Aquella niña no existe
no la busquéis
se destruyó su mapa.

Segundo (II)
En un instante de estallidos últimos
no fuiste movimiento alguno
y ahora regresas como angustia
como silencio y esperanza absurda
como dolor que clava
como aguja
como asomo de llanto,
imprecisado.

...

Séptimo (VII)

Y es que las niñas que parten como tú

se apagan como lámparas de aceite
y con ellas emigran silenciosas
las titilantes mariposas ciegas.
Las niñas que parten como tú
dejan al mundo envuelto en mil silencios.
Se marchan con sus risas
con sus juegos
con el papel celofán de sus caramelos
se alejan y no entienden el misterio
insondable y eterno de la muerte.
Las niñas que se marchan como tú
instalan el invierno en mi poesía.

Y haz de vencer la muerte
la tristeza
la podrida debilidad de la carne.
Sobrevivirá tu corazón sangrante a esta dura,
terrible, amarga hora
en que un puñado de hombres
han izado la muerte
como enseña de la época.
...

Carr vuelve la mirada a ese otro plano, mucho más sensible, que es el de los niños exterminados.

Su imprecación final es para todos, para que este enfile los esfuerzos por el progreso vital de la especie:

Noveno (IX)

En esta hora de dolores y derrotas amargas
al corazón del hombre y a su obra dirijo este discurso,
esta esperanza.
Tú echaste a andar la rueda de la historia:
que no se detenga.
Tú alzaste y domeñaste hasta los cielos:
siga tu vuelo.
...
Que tu herencia, en la paz, sea este planeta. [47]

[47] José Carr. Tocata de tristezas para una niña muerta. Audiocasete. GECU, Panamá, 2004.

En todo este corpus, los sintagmas reiterados que traslucen los versos presentan la más acre protesta, así como una apropiación del dolor universal: *mis muertos* son los de la humanidad toda. Los vocablos altamente codificados encierran las señas de identidad de toda una época: *balas, dar el pecho a las balas, mártir, revolucionario, lágrima, piedra, cárcel, cadalso, exilio.* Estos elementos, aunados al sentimiento de solidaridad en el amor, se reiteran a lo largo de la producción de todo el grupo. Un ejemplo es el poema "Me devuelves la ciudad del arcoiris", en Reflexiones junto a tu piel: (Poemas del exilio), de Diana Morán:

Desde que alimentamos el destierro
con patriavuelvo
y no merrindo
el hoy el ayer se funden
de luz
a luz,
de sombra
a sombra,
en la amante paciencia de los rayos.
Viajamos en mareas de girasoles
a las costas prohibidas de la casa.
Sonrío
m u y d e s p a c i o
l e n t a m e n t e.
D e j a z m i n e s
d e m a r i p o s a s
d e c i r u e l a s
va poblándose el ahora.
Me asomo a tus ojos
y me devuelves la ciudad del arcoiris. (sic 157)

Es especialmente notorio que en los poemas panameños en apoyo a las revoluciones de los países hermanos, palpite como corazón generador una identificación sustancial con el pueblo y, al mismo, tiempo se marque una época nueva de la historia latinoamericana.

El destiempo de la Nación:

Muchos teóricos de Latinoamérica dicen que este es un continente avasallado por la Modernización, pero donde hay áreas que nunca han vivido la Modernidad. Fernando Calderón arguye que ésta nos llegó con las prácticas de la esclavitud y con las ideas libertarias de las "revoluciones" estadounidense y francesas ("Latin American Identity and Mixed Temporalities", 56-7). Si lo vemos apocalípticamente, tras estas afirmaciones hay un cuestionamiento en cuanto a qué es la Modernidad o cuál de sus versiones es aplicable a la diversidad del continente americano. Así mismo, la memoria histórica se ha ido desarrollando como en placas tectónicas que chocan o están en contrapunto, dependiendo del grado de acercamiento de la llamada Modernidad a los esquemas sociales y económicos originarios, los cuales fueron vulnerados desde la Conquista. [48]

La causa de que en Panamá, como en otros sitios de la América conquistada, la Modernidad no terminara de llegar, está en las prácticas traídas por los conquistadores. Lo explica Pedro Rivera en "Cultura, identidad y pobreza":

> Ese programa de vida, esa manera de vivir y de entender el mundo, entró en decadencia en la vieja Europa; pero se reinstaló y revitalizó en y desde América. Vino y regresó. Y en virtud de las fuentes de enriquecimiento fácil, por vía de los despojos, la cosmovisión feudal tomó nuevo aliento y convirtió el encuentro de tres culturas en una calamidad. La calamidad se fraguó no sólo por la magnitud del genocidio, y sus secuelas, sino porque excluyó a las potencias europeas de la época —España y Portugal— de los

[48] Tzvetan Todorov enfoca muy bien este menosprecio de la cultura conquistada en: "Understanding, Taking Possession, and Destroying" en el capítulo llamado *Love*, en: The Conquest of America. New York: Harper, 1984. En cuanto a la destrucción del mágico universo de las culturas indígenas, véase: Tristes tropiques, del antropólogo Claude Lévi-Strauss.

> insurgentes modelos de desarrollo industrial-capitalista, lo cual crearía en las colonias modelos de servidumbre a largo plazo. Y es lo que explica, en parte, la pobreza de la cultura y la cultura de la pobreza de nuestra América (Rivera 2).

Y ese esquema de *despojos* que explica Pedro Rivera, sería el caldo originario para el desarrollo de los espacios y modos de vida de las ciudades latinoamericanas, tal y como lo describe Néstor García Canclini en Imaginarios urbanos (1997). Es decir, propició la superposición y desencuentro de espacios que nunca se tocan, *hoy* separados por la estratificación de la pobreza impulsada por la economía global, pero productos del *ayer* de clases sociales antinacionalistas, las que iniciaron con el sistema clasista de "las manos muertas"[49] y desembocaron en la burguesía librecambista sin infraestructura industrial. El esquema de García Canclini que propone entender la cultura como un proceso de *producción, distribución* y *consumo* resulta útil como paralelo a la pauta histórica, ya que permite observar cómo las tres prácticas culturales se cumplieron en el Istmo, nación de tránsito, receptora de muchas etnias. Panamá en la memoria de los mares (Premio Miró en Poesía, 1983), de Manuel Orestes Nieto, describe y poetiza dicho proceso inicial en los albores de la conquista y el proceso colonizador:

> Tú supiste de aquella inigualable multitud
> atropellada y desigual
> que circunvaló los caminos de tu piel
> subió y bajó los velámenes
> erosionó el mar con el óxido de los renegados
> se emborrachó en los atracaderos

[49] Manos muertas se refiere al Clero. Ricaurte Soler explica el lastre que constituyeron ciertas clases para la conformación de los nuevos Estados latinoamericanos, en: "La cuestión nacional y el poder conservador", en: Clase y nación: Problemática latinoamericana. 2ª ed. Panamá: Tareas, 1985. 19-68.

y traficó a su antojo
en los inamovibles días
en que vi en tus ojos la tristeza. (4: 12)

Aquella "multitud atropellada y desigual" que se subió a los barcos de la conquista no estaba entrenada en ningún modelo de producción industrial. Antes bien, traía en su mente la mentalidad de encomenderos y señores feudales; algunos otros vinieron huyendo de la persecución religiosa o en búsqueda de aventura. ¿Cómo esperar que implantaran un sistema económico industrial independiente? Si la distribución de la economía era desigual y estaba basada en el comercio de indios, y luego de esclavos negros (gracias a la *misericordia* del Padre de Las Casas), es evidente que esto desembocara en un hecho cultural supeditado a limitaciones. La voz poética lo denuncia en el texto, al dirigirse a la Mujer / Casa / Territorio; porque esa multitud "circunvaló los caminos de [s]u piel ... y traficó a su antojo". (12)

En cada momento de la historia panameña, el modelo de producción, distribución y consumo se cumple con desplazamientos cuantitativos, que demostrarán, a su vez, cómo las prácticas de la (Post)Modernización [50] han erosionado no sólo las bases de la sociedad, sino también el entorno emocional de sus hombres y mujeres.

Quizás en pocos lugares de Latinoamérica se pueda comprobar tan matemática y dramáticamente la génesis de la cultura, entendida en relación con la economía, como en la nación-Estado panameño, puesto que el territorio cobró realidad como espacio de tránsito, *de paso* y no *de queda* –a los ojos de la llamada cultura occidental—, desde el

[50] Partimos del esquema de John Frow, sobre (Post) Modernismo, (Post) Modernidad, (Post) Modernización, "What was Postmodernism?", en: Past the Last Post. Ed. y Comp. Ian Adam y Helen Tiffin. Calgary: University of Calgary Press, 1990. 139-142.

instante en que el Imperio español se dio cuenta de que esta condición geográfica estratégica sería clave en la expansión.

De esto se desprende el hecho de que la *nación panameña* (es decir, el pueblo, la gente que por una u otra razón llegó a habitar esta franja geográfica), se aglutinara desde entonces en un tercer espacio en el que ese grupo de individuos iniciaría un proceso de negociaciones de poder e instauraría relaciones de producción móviles –en las que siempre existió un enfrentamiento entre la hegemonía y el subalterno. Los habitantes eran hijos del choque cultural y debían sobreponerse a la brecha inicial entre sus respectivos patrones de existencia, etnias originarias o lenguas. Un ejemplo de estas tensiones entre el subalterno y la hegemonía, con dramáticas consecuencias, es el caso del papel que jugó en nuestra historia el cholo liberal, general Victoriano Lorenzo, quien *"se alzó por sal y harina / ...tomó sus convicciones y se marchó a las montañas"*, cuando *"su herencia de corajes"* (12) fue avasallada por los poderes económicos que privaban en el espacio del territorio panameño –anexado al colombiano-- durante la Guerra de los Mil Días. [51]

Al final, la hegemonía terminó matando los sueños de justicia del caudillo, héroe de la *protonación* que se gestaba.[52] Su lucha desde las zonas periféricas (la montaña) hacia el centro fue coartada para eliminar la prevalencia de las aspiraciones populares.

Pero el trasfondo de este hecho tenía causas complejas. Lo que había estado planteándose, desde la construcción del Ferrocarril (1850-55), luego con el Canal Francés (1880-1889, 1893-1902) y ahora con la cesión a los Estados Unidos de los derechos

---

[51] José A. Carr. Estación de la sangre. Panamá: INAC, Editorial Mariano Arosemena 1995, "Primero"
[52] El concepto de *protonación* es planteado por Ileana Rodríguez en: House/Garden/Nation : Space, Gender, and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women. Trad. por Robert Carr e Ileana Rodríguez. Durham, NC ; London : Duke University Press, 1994. 223.

construcción (por 40 millones de dólares, en 1902), era la entrada de un Estado latinoamericano (el colombiano) al mercado internacional. En esta negociación (ya transnacional) de un territorio, la nación panameña quedaba atrapada en medio de intereses económicos que no la favorecían. Los propulsores de su independencia, los caudillos nacionalistas, vieron coartados sus proyectos. Así, Panamá se ve enfrentada al proceso conflictivo de incorporación a la Modernidad. Según explica Martín Barbero:

> De las luchas por la independencia hasta la reorganización del imperialismo en los comienzos del siglo XX, la dinámica básica fue la de la fragmentación y la dispersión; un estallido casi permanente de las precarias formaciones nacionales a partir de conflictos internos o de estratagemas de división promovidas desde las nuevas metrópolis... La posibilidad de "hacerse naciones" en el sentido moderno pasará por el establecimiento de mercados nacionales, y ellos a su vez serán posibles en función de su ajuste a las necesidades y exigencias del mercado internacional. Por ese modo dependiente de acceso a la modernidad va a ser visible no sólo el "desarrollo desigual", la desigualdad en que se apoya el desarrollo del capitalismo, sino la "discontinuidad simultánea" desde la que América Latina vive y lleva a cabo su modernización. (Martín Barbero, 1987: 164-5)

De los tres modos de "discontinuidad" que, según Martín Barbero, enfrentan los nacionalismos latinoamericanos, se cumple en Panamá un "destiempo entre Estado y Nación", pero por el hecho de que el conglomerado de la nación, ya existente al momento de la Independencia, fue encajado en un Estado que no había permitido (y he aquí otro de

los modos de discontinuidad) que "las clases populares se incorpora[ran] al sistema político" (165). En consecuencia, tampoco fueron partícipes de los beneficios económicos, pese a haber sido claves en la conformación ideológica y en la larga gestación de los vínculos, de todo tipo, en el territorio emocional de la nación. Es lo que ocurrió, por ejemplo, en 1903 con la gente del arrabal santanero,[53] liberales que participaron activamente en 1903 tratando de evitar una mayor intrusión de las tropas colombianas que buscaban impedir la independencia del Istmo.

Y decimos *territorio emocional*, en parangón con el término de Benedict Anderson de "comunidad imaginada", ya acuñado en la teoría sobre los nacionalismos.[54] Según este, la nación como tal, "... is an imagined political community –and imagined as both inherently limited and sovereign—. ... [It] has finite, if elastic boundaries, ... It is imagined as *sovereign*. Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship..." (5-7).

Las condiciones de *comunidad imaginada* se cumplen en la nación panameña, pues durante los tres intentos de emancipación como departamento colombiano (entre 1830 y 1840) –el Istmo había dejado de ser colonia española el 28 de noviembre de 1821—, el grupo multicultural y diverso que habitaba Panamá ya se había reconocido como nación. La soberanía política, tan difícil de obtener, ya había sido delineada en el Estado Federal de Panamá (1855) por Don Justo Arosemena. Uno de los argumentos que

[53] *El* barrio capitalino de Santa Ana, que se encontraba extramuros (en los arrabales) se erigió como cuna *de la* lucha política.
[54] Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition ed. London and New York: Verso, 1991, pp. 5-7.

él había presentado a la consideración del Estado colombiano fue el precepto de que los ciudadanos podían constituirse en la actividad pública. Este concepto sería clave para la ciudadanía según afirmó mucho después García Canclini (1997: 57). Al abrogarse el Estado Federal (1863), ya estaba hecho el nexo de los istmeños con el espacio que los había acogido. Muchas de las figuras más prominentes en la lucha por la conformación del sentido de "nacionalidad" fueron hombres de muy diversos estratos: *"Pedazos de corazón formaron [s]u suelo"*, como dice Blades (en: "Puente del mundo", original de Rómulo Castro (1987), según la adaptación en Tiempos, 1999). E igual como indica Benedict, eran capaces de cualquier sacrificio por esa nación imaginada que los había acogido.

Estos miembros de la nación, o bien habían arribado al Istmo como esclavos –como los negros cimarrones Felipillo y Bayano—o como comerciantes –Pedro Prestán, cartagenero, abogado, ahorcado por la Compañía del Ferrocarril—; o eran istmeños nacidos durante la anexión a Colombia, como el mismo Don Justo Arosemena.

Durante todo el período colombiano la nación tuvo que vivir en un tercer espacio: "the place of utterance... [the] enunciative split for cultural analysis" (Homi Bhabha 36), debido a las difíciles condiciones económicas y políticas –constantes guerras civiles entre los partidos liberal y conservador—y al abandono por parte del Estado colombiano, el que, pese a cobrar las cuotas del ferrocarril transístmico –el primer *"camino de acero"* del continente—(Blades) y todos los impuestos producidos por el comercio en Panamá, no se preocupaba por los servicios públicos del Istmo.

La situación de Panamá de entonces recuerda lo que Lévi-Strauss ha afirmado: "Certain European cities sink gently into a moribund torpor; those of the New World live

feverishly in the grip of a chronic disease; they are perpetually young, yet never healthy" (96). De allí que la repetida frase de Rufino J. Cuervo (pronunciada al amanecer del siglo XX), nos parezca familiar en el amanecer del XXI: "Quien quiera conocer a Panamá, que venga porque se acaba."[55]

Desde la colonia al periodo colombiano, la nación –aún sin su propio Estado independiente— había echado mano de estrategias de diferenciación y supervivencia, las cuales emergieron en esa especie de escisión enunciativa, ya que, como afirma Bhabha, la relación entre el sujeto de la enunciación y objeto no era directa: "The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language, and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy ..." (Bhabha 36). Este tercer espacio limen representaba una ambivalencia y una disrupción cósmica, política y social que se convirtió, a la postre en una forma de enunciación en resistencia. El período colombiano fue un espacio de tránsito sociológico, el *espacio de la gente*, donde la diversidad iba gestando una identidad. Parecía, como se dice en Tiempos, que nuestra nación siempre hubiera vivido en la "Encrucijada": *"lucha o retirada / O somos familia rota, o somos Nación salvada"* (Blades).

Al vivir en la disyuntiva, durante el período de intentos de emancipación, los istmeños fueron considerados extranjeros por los colombianos. Como respuesta, los

[55] Gasteazoro, Carlos Manuel, Celestino Andrés Araúz y Armando Muñoz Pinzón. La historia de Panamá en sus textos. Vol I. 2ª ed.. Panamá: Editorial Universitaria "Carlos Manuel Gasteazoro" de la Universidad de Panamá, 1999.

habitantes de esta franja ya tenían una conciencia clara de lo que era ser "panameños": un arraigo emocional nacido de nuestras presiones históricas.[56]

Lo que la poesía panameña propone, como espacio estético de denuncia, es esa "invención de una conciencia colectiva compartida por sus ciudadanos" (Renato Ortiz 57). Dichas "distinción" y "especificidad" que constituyen, según Renato Ortiz el "ser nacional" (58) se dieron en Panamá desde antes de la constitución del Estado. En consecuencia, a partir de 1903, a lo largo de la vida 'independiente' la lucha por la independencia total, liderada por representantes del pueblo y por las clases con conciencia nacionalista –como los escritores, artistas e intelectuales— será ardua e incluso cruenta. Las fechas claves de 1958, 1964, 1977 [57], 1989, 1999 [58] buscarán ajustar el reloj de la historia y resolver ese destiempo de la nación.

En todos los sentidos, el destiempo de la Nación deja claro que esa identidad fraguada tendrá que "reaccionar, resistir o someterse a lo global" (Ortiz 58). La poesía panameña opta por reaccionar y resistirse.

De intramuros a la "ciudad estallada":

A partir de la segunda mitad del siglo XX, Panamá, territorio de paso, comenzaría a convertirse en territorio de queda. El movimiento migratorio secular alcanzaría otros visos en la sociedad panameña. Hoy día, la migración interna de la masa campesina hacia las ciudades ha puesto de relieve la desesperante situación que se

[56] Es famosa la anécdota en el medio literario acerca de que el maestro Rogelio Sinán (considerado 'El Padre de la Literatura Panameña') cambiaba su fecha de nacimiento de 1902 para 1904, sólo para que lo consideraran "panameño".
[57] Firma de los Tratados Torrijos-Carter, el 7 de septiembre de 1977, acuerdo por el cual se estipula que el manejo del Canal de Panamá pasaría al gobierno panameño el 31 de diciembre de 1999.
[58] El 31 de diciembre de 1999 ocurrió la transferencia del Canal a administración del gobierno de Panamá.

produce cuando las estructuras de la *"ciudad ordenada"* de la colonia, la que fuera pensada, diseñada y hecha realidad primero en el papel, según explica Ángel Rama, [59] no son suficientes para albergar a los desplazados de la modernización.

En *"Evolución y retos del campesino en Panamá"* (Este país, un canal, 1999), Milcíades Pinzón Rodríguez establece que el trauma de la Guerra de los Mil Días y la separación de Colombia, así como la construcción del canal interoceánico propiciaron olas migratorias que no favorecieron las condiciones económicas del país y, especialmente, la situación de los campesinos inmigrantes. Desde el plano literario dicho problema está planteado en Con ardientes fulgores de gloria (1999), novela de Jorge Thomas, donde se alude a la política centralista colombiana que trataba como parias a los istmeños: "Bogotá no se gasta un real en el Istmo, hace más de 20 años que aquí no se construyen escuelas, ni hospitales, ni vías de comunicación, ni nada..." (406-7). Por tanto, al proclamarse la independencia, no había una ruta hacia el interior de la República por donde pudiera enviarse el anuncio. Esta alusión evidencia cómo el espacio urbano y el del campo se erigen como territorios conflictivos, donde centro y margen parecieran posiciones inamovibles. Sin embargo, la modernización desarticulará esas posiciones, creando al mismo tiempo tensiones entre poder y subalternidad.

Ahora bien: dentro de la voluntad totalizadora por captar la experiencia de identidad, nación e historia, los textos panameños exploran la vivencia en el campo y en la urbe como espacios transferibles y en contrapunto: las obras trazan viajes del campo a la ciudad y viceversa.

---

[59] Ángel Rama. La ciudad letrada. Hanover, N.H., U.S.A. : Ediciones del Norte, 1984, 7-10.

En consecuencia, se promueve un contra discurso postcolonial que pretende reapropiarse de una posición identitaria múltiple y diversa, y que se yergue en contra de la invisibilización que propicia la globalización.

A finales de los años 60 e inicios de los 70, con la instauración de las dictaduras militares en varios puntos del continente, se produjeron éxodos de población por motivos políticos.[60] México, país que había recibido a los exiliados de la República española, acogió a varios intelectuales panameños en el 68, tras el golpe que inició la dictadura militar. Entre ellos estuvieron Diana Morán, Ramón Oviero y Dimas Lidio Pitty, escritores y figuras comprometidas en varios frentes de la vida nacional, desde finales de la década de los 50.

Con el golpe militar que derrocó al presidente Arnulfo Arias, en 1968, por parte de Omar Torrijos, comenzó el período de las dictaduras militares, el cual se extendería hasta diciembre de 1989. Paradójicamente, el populismo y apertura política que con el tiempo decían propugnar, modificó las facetas del circuito de producción-distribución-consumo de la cultura. En el claroscuro del panorama de la nación se dio una participación mayor de los intelectuales y artistas. Entretanto, desde el exilio, la contracultura de resistencia favoreció un espíritu comunitario latinoamericano y una revisión de la literatura panameña.

Al mismo tiempo, comenzaron grandes cambios sociales, cuyas implicaciones de poder registró la literatura. Desde la *Ciudad Amurallada,* la ciudad que—según explica

[60] Ya existía el precedente de los emigrados republicanos de la Guerra Civil española, hacia Chile, ayudados por Neruda y su esposa Delia del Carril, y también el del establecimiento del gobierno republicano en México. Fue el fenómeno llamado la "España Peregrina". Del medio millón que se calcula salió a principios de 1939, unos 20.000 exiliados se afincaron en México. Según Gonzalo Torrente Ballester, el 90 por ciento de la inteligencia hispana se encontraba en exilio. Una vez más, varias zonas del continente americano (entre ellas, Panamá) fueron receptoras de los hombres y mujeres que, pese a su situación de desterrados, al asentarse en dichos puntos, contribuyeron con el panorama cultural del territorio que los acogía.

el sociólogo y escritor Raúl Leis[61] cerraba sus puertas al anochecer y no permitía construir a menos de un tiro de cañón del muro— se podía sentir cómo, más allá de lo que fue la puerta de tierra, crecían barrios (*"villorrios constelados"*) como "El barrio de La Fe",[62] espacio marginal, lugar casi mágico de los que suelen aparecer en unas horas gracias al procedimiento de invasión de terrenos. Este barrio de la "Fe" retrata una realidad social proveniente de las leyes laborales impuestas desde afuera para favorecer la inversión extranjera, lo que ocasiona desempleo y distribución desigual de las riquezas. En los años 70, el endeudamiento galopante fue creando imaginarios urbanos excluyentes entre sí en el panorama de la urbe.

Este barrio *imaginado* por Consuelo Tomás en Inauguración de la fe es un espacio apto para percibir los simulacros del poder ante los cuales el pueblo se rebela, ideando estrategias de supervivencia inverosímiles, similares al modo de vida al que están destinados a enfrentar, día a día.

Los antecedentes de esta situación socioeconómica estaban en la lucha histórica nacionalista. Como señala el libro de cuentos, antes de que en esta ciudad se construyeran *"grandes hoteles y edificios llenos de espejos tapando la bahía"* (Tomás 17), a la par que proliferaran las 'casas brujas' en las áreas periféricas,[63] la ciudad de Panamá vivió un período de expansión debido a la II Guerra Mundial. Las masas

---

[61] En "La ciudad imaginada: las aristas del poder". Panamá: Revista Cultural Lotería. No.427.

[62] Premio Ricardo Miró en Cuento, 1994.

[63] Las casas brujas son denominadas "tugurios", pero reciben nombres específicos en los diferentes países: así, en Chile este fenómeno social se conoce con el nombre de "Callampas"; en Costa Rica, "Covachas"; en Colombia, "Zonas Negras" o "Urbanizaciones Clandestinas"; en Perú, "Barriadas Marginales", "Barriadas Clandestinas" o "Barrios Hongos"; en Brasil, "Favelas"; en Puerto Rico, "Arrabales"; en Panamá, "Barriadas Brujas o de Emergencia"; en México, "Paracaidistas" y en Cuba "Barrios Indigentes" (Véase: Grupos Marginales en El Salvador: su Prevención, Rehabilitación y Erradicación, por: De Acevedo, María Dolores, Leonor Isabel Gutiérrez de Menjívar, Gladys Del Carmen Barrera, María Hortensia Rodas yCarlota Isabel Salazar. Tesis. Agos. 2003 < http://www.csj.gob.sv/BVirtual.nsf/0/f16cb0c339de7ed406256b3e00747a19?OpenDocument>

interioranas emigraron a la ciudad, pues oían decir que *"¡La guerra trae plata a montones!"* (Juan Dal Vera, "Contrastes", El libro de la inocencia, 27). Esos 'tristes contrastes' de los que habla la voz poética marcaron un ritmo de crecimiento que traería nefastas consecuencias.

La urbe de tránsito bullía con los extranjeros atraídos por el auge del dólar, y estos se sumaban a los que ya habían llegado desde la construcción del Canal, y antes. Mientras tanto, en las 'afueras' se iban asentando las masas migratorias provenientes del Interior de la República. Este contrapunto de imaginarios transferibles lo describe Dimas Lidio Pitty en Estación de navegantes, a través de la vivencia de un jovencito campesino que llega a la ciudad. Primero ocurre la sorpresa:

> Ahora frente a nosotros estaba el Cerro Ancón oscuro en las faldas, con luces rojas y blancas en la cima. El camión ascendía despacio por una ligera cuesta y al terminar ésta apareció súbitamente, como un destello múltiple brotado de la sombra, la ciudad de Panamá.
>
> --¿Qué te parece?-- preguntó mi tío.
>
> No respondí nada. Me mantuvo mudo la emoción de ver por primera vez esa ciudad de la que tantas cosas había oído (35).

Como una cámara cinematográfica, el narrador pasa del icónico cerro a describir el barrio que colindaba con la Zona del Canal y que era la entrada a la ciudad bajo jurisdicción panameña:

Viejas casas de madera oscura bordeaban las calles por las que pasábamos y en una esquina un bar seguía abierto, con foquitos verdes y rojos en la puerta, por la cual salían voces ebrias y la música de un porro. *Era el barrio del Chorrillo...* Yo seguía

mirándolo todo con asombro y todo me parecía maravilloso, hasta *esas casas de techos oxidados y paredes desconchadas, en las cuales, como sabría después, se hacinaban grandes y pequeñas miserias.* (35, énfasis)

El narrador se refiere al *modus vivendi* de los inmigrantes (los extranjeros o los del Istmo) que vinieron a construir el Canal o a trabajar en él. El patio de vecindad de las casas de madera, de reminiscencia francesa, se convirtió en sitio de encuentro de grupos étnicos, culturas e historias. Fue el espacio citadino en donde confluyeron experiencias personales desgarradas, las de aquellos que vienen a la ciudad con esperanzas que luego se malograrían.

Desde que se erigiera la cerca de la Zona del Canal, esta se convirtió en una línea divisoria no sólo política, sino económica, cuya materialidad influyó en la conformación de la subjetividad del ser panameño. Panamá estaba impedida para insertarse completamente en la modernización económica, porque la cerca dividía la zona comercial de tránsito del resto del país y excluía al sujeto panameño de un desarrollo humano total.

Pedro Rivera presenta el mismo contexto de una manera esperanzadora en Las huellas de mis pasos, mientras que Consuelo Tomás analiza los conflictos que allí se viven al denunciar, por ejemplo, la posición amenazada y subalterna de la mujer: "La cosa es que Fulgencio murió de un balconazo y dejó a la cholita preñada. *Una cholita de 19 años que se vino a la ciudad a buscar trabajo en alguna casa de familia porque allá en el pueblo todos los hombres ya tenían mujer* y su papá decía que ella no era plato de segunda mano" ("Igualito que su padre", Cuentos rotos, 30, énfasis). La doble subalternización queda de manifiesto: por ser indígena y por ser mujer... y pobre.

Además, el estado de subalternización socio-laboral se cumplía, desde 1914, con la inauguración del Canal de Panamá. El doble sistema económico, el del *Gold Roll* y el del *Silver Roll*, imperaba en la economía de la franja canalera. Del primero gozaban los estadounidenses, del segundo, los empleados negros afroantillenos y los panameños en general. Este sistema estaba conectado con la segregación racial. Ramón Oviero y Consuelo Tomás, especialmente, llevan el hecho al texto literario.

El discurso narrativo logra poner de manifiesto varias conductas que proliferan en situaciones de desempleo o de *actividad informal*. En el uso panameño, Fulgencio sobrevivía con 'camarones' –"trabajos eventuales o por cuenta propia".[64]

Y ya en el Panamá 'postmoderno' el hecho se repite, esta vez en la noticia televisiva. Si no fuera casi anecdótico para la población citadina panameña, sería trágico el caso de los habitantes de las casas condenadas que niegan a abandonarlas, porque no se les ofrece otra opción habitacional. Textos de otros autores, como Bertalicia Peralta y Pablo Menacho, mencionan esta situación de los desahucios, remontándose, inclusive, a la huelga inquilinaria de octubre de 1925.[65]

En aquella ocasión, el reclamo de los derechos y servicios más elementales, por parte del pueblo y sus dirigentes, provocó que el mandatario Rodolfo Chiari permitiera el intervencionismo militar norteamericano en asuntos meramente civiles. La voz del poeta presagia el futuro según el método precolombino de pronosticar los acontecimientos

---

[64] Descrito en un estudio detallado de la condición económica de la mujer, en los 80: La discriminación de la mujer en Panamá: Análisis diagnóstico, por Andrés Bolaños Herrera. Martha Rosales y Delia Cedeño, Eds. Panamá: Impretex, 1987. 169.

[65] En aquella ocasión, el gobierno nacional pidió la intervención del ejército norteamericano en la ciudad de Panamá. (Véase la explicación histórica en: Estudios sobre El Panamá Republicano, de Pizzurno y Araúz, 153-55).

mirando hacia el pasado,[66] y recrea así los males que sembró el imperialismo en: "La desazón de un siglo" (Menacho, Carta a Edmond Bertrand, 2004). El poema de Bertalicia es, en cambio, un recuento. La voz emplaza al análisis de ese acontecimiento histórico:

> A menos que el mar no nos devore en esta ciudad
> debe ocurrirnos algo *hubo antes asesinatos crímenes*
> *por desahucios* ***en casas malolientes*** *que se venían*
> *abajo con solo mirarlas*
> ....
> (Zona de silencio 47: 56, énfasis)

Fuera de la ciudad amurallada es posible entender la devastadora concepción postmoderna de la cultura, descrita por Fredric Jameson: "no es una sustancia o un fenómeno por derecho propio, es un espejismo objetivo que emerge al menos entre la relación de dos grupos" (Jameson, 1993: 104). La expansión de la ciudad de Panamá ha implicado, desde siempre, una lucha entre grupos marginales y hegemónicos.

El contrapunto 'naturaleza-urbe' no sólo se da por la migración, sino que se acentúa por el papel de los medios de comunicación de masas. Es lo que ocurre en el cuento "La antena", que aparece en Viaje alrededor del patio: (Cuentos del vecindario) (1987), de Raúl Leis. La llegada de la televisión (1964) pone en contacto el espacio público con el privado. Con el correr del tiempo y para la farandulización de la política a través de las campañas televisivas, en toda Latinoamérica (años 80), a la masa del pueblo no le queda otro remedio que *participar* de la política como espectador, desde el hogar, con la ilusión de que lo hace de facto. Hoy día, el medio se ha convertido en un espacio de negociación que abarca otros espacios de la cultura. La oferta es el mundo al instante,

---

[66] Este procedimiento fue popular entre los aztecas, mayas y otros. Véase: "Montezuma and Signs", en: The Conquest of America de Tzevetan Todorov. New York: Harper Perennial, 1982, 73-4: "Everything suggests that the omens were invented after the fact...".

y el ciudadano ha entrado en el juego. En esta jugada de la globalización, la literatura será uno de los contrapesos más fuertes .

En los años 70 y 60 se pasa de *la ciudad letrada* a *la ciudad modernizada.* Los muros caídos de la ciudad amurallada han ido dando paso a la ciudad cruzada por semáforos, puntos que albergan a los personajes marginales: los que piden, los que venden, los que esperan... los que no tienen un hogar. La ciudad del semáforo es un espacio geográfico cruzado por líneas multidireccionales, el cual recibe a los desarraigados de todo tipo, aquellos que la guerrilla, la confrontación política o el hacinamiento y la hambruna arrojaron de sus países de origen. También aquellos ignorados por las políticas neoliberales de su propio país. La literatura –y la canción popular—recrean esta problemática.

La canción atestigua cómo la música popular da una respuesta al cuestionamiento que actualmente plantean las ciencias sociales:

> How do we study the cleverness with which the city attempts to reconcile everything that arrives and proliferates, and tries to contain all the disorders –the peasant's exchange with the transnational corporation, the traffic jam in front of protest demonstrations, the expansion of consumption together with the demands of the unemployed, the duels between commodities and behaviors from all sides? (García Canclini, Hybrid Cultures, 3).

En el espacio de la ciudad, sólo los inmigrantes, marginales, vendedores, buhoneros y otras profesiones de la "economía informal" pueden reconciliar momentáneamente los imaginarios urbanos. Muchos de estos personajes del semáforo

fueron "profesionales transformados en proletarios de [las] multinacionales" (Camino Alternativo, Jun. 2004), ahora convertidos en "los comerciantes informales" de las encrucijadas.[67]

Lo que revela la espinosa trayectoria de esta relación de subalternidad es que el colonizador ha trocado un colonialismo por otro. Es decir, al momento de claudicar el dominio político (con la se/cesión independentista de las colonias), el imperio aún mantiene un control sobre la sociedad civil, tan avasallante como el otro, pero más sutil, porque se basa en el invasivo neocolonialismo del consumo. Y así, perdido el poder sobre las colonias, se recupera en las sociedades latinoamericanas actuales, las que, como ha explicado Álvaro Cuadra, tienen el consumismo como "un nuevo modo de socialización" ("La ciudad sin rostro, el consumismo: consumación de la mitología burguesa" 3). De la economía del *requerimiento* se ha caído en la de la transnacional, y de allí, a la globalización del mercado: *Nuestra América* ha resultado dividida en regiones y tratados de libre comercio. La soberanía ganada por las colonias en el siglo XIX es mediatizada ahora, en el siglo XXI, por los procesos del consumo.

Estos procesos se aceleraron cuando las dictaduras militares latinoamericanas dieron paso a un crecimiento urbano basado en la deuda con las instituciones financieras. El capitalismo instauró esta *función simbólica* en una sociedad estructurada en exclusiones y en figuras piramidales, como señala Pedro Rivera en "Panamá: cuatro

---

[67] Término empleado en La Prensa, 15 de mayo de 2004.

países, cuatro identidades". La que hemos llamado 'economía del dinero' se enquistará en la sociedad latinoamericana por dos razones:

1. El modo como funcionó la descolonización, lo que creó las naciones 'independientes' de América,

2. La influencia de los medios en la manera de percepción de la identidad personal, como parte de una 'masa'.

Estos dos factores poseen representatividad en la sociedad panameña y los textos literarios que la reflejan responden a la más pura función sausureana de ser "actos de habla", porque actualizan el corpus social de la lengua, al darle expresión a esta problemática. En ellos se ejemplifica tanto el plano histórico (1) como el pragmático (2).

En el primer plano, fue la manipulación llevada a cabo por las clases hegemónicas, en connubio con los imperios, la que determinó que el inicio de la nación fuera tan solo "uno de los momentos del mundo moderno/colonial; no el fin del colonialismo, sino la restructuración de la colonialidad del poder, de lo cual se deriva el concepto de colonialismo interno para caracterizar a los estados nacionales que emergieron de la descolonización. Desde la perspectiva de la colonialidad, *la formación de la nación es simplemente una nueva fase*" (Mignolo 169, énfasis), puesto que arrojó a los nacientes Estados a nuevas ataduras. [68]

Hacia final del siglo XX, este neocolonialismo por el consumo se insertará en las funciones del Estado, impidiendo su libre determinación. Y las presiones no serán

[68] Según Walter Mignolo, la descolonización sólo lleva a un continuismo de la colonialidad. Las colonias pasaron del poder español a una independencia que las llevaría a sucesivas /otras dependencias. Un ejemplo de esto es la declaración de los Zapatistas desde la selva Lacandona: "Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano, luego por promulgar nuestra Constitución y expulsar al Imperio francés..." (171).

únicamente económicas, sino que tendrán injerencia directa en el campo de la política. Ante un liderazgo militar promovido y aupado desde afuera, basado en el negocio internacional del narcotráfico, el Estado panameño se vacía de credibilidad y se manipula el verdadero espíritu nacionalista (finales de la década del 80). La larga lucha generacional por la real independencia se ve obstaculizada por las presiones políticas neocolonialistas y por el bloqueo comercial a la banca internacional y panameña. La Invasión en 1989 abre una herida aún no sanada, que ha propiciado, a su vez, un renacimiento de la preocupación identitaria y una búsqueda de opciones a las condiciones sociales resultantes de este trauma.

En la producción poética, el proyecto nacionalista de recuperación de la nación a través de la memoria histórica y la reescritura de los espacios geopoéticos de la patria, siempre corrió paralelo a lo íntimo, lo social y lo filosófico. Después de la transferencia del Canal a Panamá (1999), los retos globales de productividad siguen hermanando a Panamá con Latinoamérica. Los poetas, conscientes de su papel, proyectan la imagen de la patria que todos esperamos desde espacios de resistencia y territorios emocionales vividos.

CAPÍTULO II

LA IDENTIDAD: UN LEGADO, UNA MEMORIA, UN DESPLAZAMIENTO

La identidad: un legado y un constructo necesario:

No sólo para Panamá sino para los demás países de Latinoamérica, el largo y doloroso proceso de conformación de una identidad se inició mucho antes de la independencia. A partir de una temporalidad en disyunción, enfrentada al choque entre patrones culturales y a la subsiguiente desintegración del orden cosmogónico de los pueblos originarios de América, las estrategias de diferenciación y supervivencia de los pueblos después llamados hispanos, presentan una enunciación escindida. Para entender este proceso de reinscripción y de negociación que ocurrió en un lapso suspendido del devenir histórico y que ha llevado a la conformación de la identidad, podemos pensar, como Tzvetan Todorov en The Conquest of América (129) que *la brecha* (o el espacio) existente entre el Viejo Mundo que vivía el inicio renacentista y *el otro* mundo que de súbito se desplegaba ante los ojos del conquistador, implicó una mezcla de éxtasis ante las producciones de las civilizaciones indígenas, al tiempo que un desdén por el elemento humano que las había erigido. Esta dualidad conflictiva, *signo operacional* de la ruptura histórica, nos ha llevado a reconocer que la esencia de nuestras expresiones culturales está profundamente arraigada en tal intrínseca naturaleza, que es diversa, dialéctica y controversial, puesto que contiene los elementos indígenas y europeos tanto como otros elementos étnicos que introdujo el proceso de colonización. Es por ello por lo que aquí

entenderemos *identidad* (y *diferencia*) como *un doble movimiento*, porque se complementan una a la otra.

La identidad y el *espíritu de nacionalidad* están inextricablemente ligados a una atmósfera histórica especial que depende, precisamente, de las regiones a las que Panamá ha estado vinculada por ser *espacio de tránsito*, desde la época colonial. Panamá comparte razones y eventos históricos con la Gran Colombia o Centroamérica el Caribe. Con respecto a la relación con dicha zona, afirma Dimas Lidio Pitty en *"Las mareas del Caribe"*:

> ...[para nosotros es] más vivencia histórica que accidente geográfico. Por sus aguas arribaron los conquistadores, los esclavos africanos, los depredadores piratas y los emisarios o invasores imperiales. Por el Caribe vinieron la cruz y los arcabuces, los libros y los rebenques. Por esas aguas diáfanas, las bodegas de bergantines y galeones trajeron los espejitos y las cuentas de vidrio que trocamos por oro; y después han llegado los expolios y los préstamos, que pagamos con penurias y sangre. (96)

En el caso de nuestra literatura panameña, el mayor acicate para la conformación de la identidad del *ser panameño* ha sido el constante emplazamiento ante una entidad que ocupa el poder –las incesantes fuerzas económicas y políticas foráneas que enfocaron sus intereses en el estratégico territorio—y que pretende galvanizar esa esencia que nos salva de ser enajenados por la homogenización capitalista. En territorios como el panameño, esta "construcción simbólica" que es la identidad (Ortiz 1996), ha impedido que se borren *conciliatoriamente* los particularismos de la nación y que los mismos desaparezcan dentro de la globalización homogeneizante. El conglomerado de la nación,

desde sus inicios, ha tenido que resistirse al borramiento de su identidad por los intereses de los imperios. Y hoy, persiste en mostrar la identidad como un medio de evitar que "todo sea intercambiable con todo en un proceso continuo de desmaterialización histórica e ideológica" (Richard 99).

La literatura panameña de buena parte del siglo XX –y a cien años de República— presenta como constante un afán de identidad. La identidad es, como dice Renato Ortiz, "socialmente plausible" y "válida" y se trabaja en conexión con referentes múltiples: "una cultura, la nación, una etnia, el color o el género" (78). Pero además, deviene su problemática "de la historia de los hombres" (78) y resulta una construcción simbólica viva que permite la coexistencia y conflicto de grupos sociales lo cual no le resta legitimidad. Para que se constituya la nación como comunidad de intereses se necesita una identidad compartida, lo que no obsta su diversidad.

Pedro Rivera también aborda este tema, vinculado al de la nacionalidad y el nacionalismo, en el ámbito de las presiones históricas que ha sufrido Panamá. Estos términos han devenido conflictivos, precisamente por la desigualdad de los poderes en el panorama de la política mundial. Las naciones latinoamericanas han tenido que esgrimirlos, como una forma de lograr el respeto hacia sus principios políticos en el proceso de constituirse como Estados independientes. Pedro Rivera se aboca a ellos como categorías necesarias:

> Lo de la nacionalidad y nacionalismo, por supuesto, es discutible a la luz de otras categorías y otros contextos. Yo, personalmente, creo que la especie humana es una, única, con independencia de sus variables étnicas y opciones culturales. Pero la noción universal de "hombre", o de

"ciudadanos del mundo", no será viable mientras exista inequidad, mientras el desarrollo sea desigual y la política de los despojos regule la convivencia entre los seres humanos. *Mientras una comunidad tenga que defender la integridad de sus miembros, o se niegue a ser absorbida por otra, no tiene otra opción que cultivar y fortalecer su identidad.* Es un mecanismo defensivo y posesivo sin el cual sería muy difícil preservar la existencia y armonía colectivas. De esa manera y no de otra [con el concurso de las diversas identidades fortalecidas] es como se fraguará eventualmente, en el futuro, la conciencia humana universal. Pero, por ahora, eso no es posible.

El nacionalismo es, pues, un mal necesario mientras comunidades más desarrolladas y más brutales postulen el exterminio como fórmula de convivencia. (En "La Invasión de 1989 y el Panamá profundo" 7, énfasis)

Por ende, en Panamá, el canon artístico de la tradición occidental se fue matizando con una integración de elementos periféricos a lo eurocéntrico, emplazados por la emergencia de intereses económicos poderosos que pretendían allanar las diferencias. Ante esto, la literatura panameña presenta una *diversidad combativa*, no una *hibridez conciliatoria* y se niega a las totalizaciones del mercado transnacional. Debido a la especial posición geográfica, de la cual se desgranaron, a lo largo de los siglos, las condicionantes de lo que forjaría la nación panameña, la identidad ha sido en gran medida producto del contexto económico, el que a su vez ha determinado el político, y el social ha sido, entonces, una consecuencia directa de los anteriores.

Lo que pudiera ser tan sólo un *constructo* en otros espacios geográficos, aquí es además un elemento de distinción y de cohesión vital en la comunidad civil. Por lo tanto, las manifestaciones artísticas y literarias han confluido en un sitio siempre en fuga donde puede concretarse la protesta y donde se revela una historia que ha enfrentado al panameño a diversas potencias y a un proceso de cambios de desigual ritmo, en su propio territorio.

Panamá fue esa tierra *de paso*, cuyas peculiares condiciones de vida casi mágicas se ajustaban a lo que Carpentier después llamaría "lo real maravilloso".[69] Y sólo la literatura pudo reflejar esa especie de *mundo suspendido* que funcionaba con leyes propias. Dentro de este contexto de choques entre grupos de etnias distintas y con distintos intereses y cismas culturales que luego se reacomodaban, nuestra conciencia histórica y de pertenencia a un espacio llegó a crear una temática literaria en la que siempre se debatió la aspiración de identidad, como una forma de darle cohesión a la *peculiaridad de habitar* en el Istmo de Panamá. De suyo, la diversidad que nos conforma y nos traza un cauce se revela múltiple y paradójicamente unitaria.

En el espacio de la línea limítrofe y de la zanja –el Canal de Panamá—se crearon las cismáticas intersecciones de tiempo y espacio que constituyen la problemática moderna de la cultura occidental, en ese tipo de naciones de las que habla Homi Bhabha (en The Location of Culture). El país transitista y hegemónico del cual habla Pedro Rivera en "Panamá: cuatro países, cuatro identidades" se estructuró alrededor de la zona

[69] Las crónicas de viaje durante las Ferias de Portobelo revelan, según Tomás Gage, misionero inglés (1637), que se llegaron a descargar, durante las Ferias de Portobelo, "doscientas mulas cargadas de barras de plata [...] en la plaza del mercado como si fueran piedras..." (cit. por Miró, 1972: 13). El mismo ambiente se daría después para la fiebre del oro en California.

transístmica y se convirtió en hegemónico, con respecto a minorías excluidas. Esta confluencia-exclusión de identidades explica su desarrollo desde la época colonial:

> Es cosa ya sabida que los grupos asentados en la zona de tránsito, en el llamado "país transitista", desarrollan un modelo de convivencia basado en la actividad comercial, en la administración de bienes y servicios, en los negocios que se manejan a lo largo de lo que alguna vez se conoció como "zona de la ruta" [Recuerden: Panamá, Camino de Cruces, Chagres, Nombre de Dios, Portobelo].[70] Crean, desde aquellas fechas remotas, algo muy similar a lo que en la jerga de nuestro tiempo se denomina *sistema multimodal de industrias y de servicios*, mejor conocido como CEMIS.
>
> ... el país transitista es hegemónico con respecto a los demás. Lo fue y lo es. Y nada indica que no lo siga siendo en el futuro. Vinculado por distintas vías al Primer Mundo desde los inicios de la colonia, construye una estructura excluyente, egoísta y arrogante. Desde muy temprano establece un poder vinculado a las actividades extra-continentales, al comercio mundial, a la economía de mercado de corte liberal-capitalista, al dinero. ("Panamá: cuatro países, cuatro identidades" 2)

La brecha que se produjo inmediatamente después de la llegada europea a América cubrió todos los ámbitos de la vida, de allí que la *diferencia cultural* entre colonizadores y colonizados llegara a ser un crónico malentendido que iba de lo religioso

[70] Se refiere a los pueblos localizados en el Istmo, cruciales en la ruta del comercio colonial, hacia cualquier punto del mundo.

hasta lo económico y de allí a lo político. El problema emergente fue económico y sociocultural, según explica Pedro Rivera:

> En consecuencia, el encuentro de tres culturas instauró una relación de antagonismos y síntesis, una relación dialéctica generadora de diversos modelos culturales de supervivencia. En otras palabras, la suma de ideas, valores, conocimientos, jurisprudencia, tecnologías, patrones de productividad, así como sus expresiones de autoritarismo, resistencia, y organización, configuró la diversidad de las ofertas y estilos de vida adoptados por las descendencias coloniales. ("Cultura, identidad y pobreza" 6)

Y esta diversidad, parte de lo que llamamos nuestra necesaria identidad y nacionalismo, es la que refleja la poesía de este período de 1958-2004.

Agua, tierra sumergida y durmientes:

En la literatura panameña estos tres sintagmas nominales dejan de ser símbolos clásicos (agua y tierra) o el sustantivo para designar los maderos de la vía férrea (durmientes). Antes bien, constituyen espacios en el imaginario vivencial de los habitantes desde mediados del siglo XIX; lugares de la memoria colectiva en los que se tejieron historias y vidas; zona donde surgieron pueblos que luego se llamarían "perdidos", porque quedaron sepultados bajo las aguas del Canal.

Cuando el ecosistema de aguas y selvas fue impactado dramáticamente, comenzó a escribirse en el espacio de la memoria el del recuento de las etnias diversas que participaron en esta empresa. Dentro de la Literatura Postcolonial es clave el

cuestionamiento y la investigación sobre las vidas y experiencias de los grupos que se desarraigan, por diversas razones. La migración laboral siempre conlleva movimientos en el mapa sociológico y cultural del inmigrante. Y Panamá, como *lugar* de llegada y encuentros, recibe estas historias: "Place [does not] simply mean landscape...Rather, 'place' in postcolonial societies is a complex interaction of language, history, and environment. It is.. a gap between the 'experienced' environment and descriptions the language provides, and... a sense of the immense investment of culture in the construction of place" (Ascrofth et al, 391).

Esta adopción de un nuevo territorio –o la dificultad de adaptación al mismo—se trasunta en la Carta a Edmond Bertrand, de Pablo Menacho, donde se recrea el ambiente del *Matachina*, establecimiento en la ruta del Canal Francés, en cuyas puertas de madera se grababan las historias de estas etnias diversas:

> Acaso alguien escriba sobre sus puertas
> las trágicas historias de los chinos
> y los ferrocarriles.
> --El opio se arrastraba y hacía estragos
> en el ángel de la bruma--.
>
> (Pablo Menacho, "El agua y la derrota, 4")

Este poemario, que representa un diálogo entre la voz poética actual y otra, la del poeta Blaise Cendrars, autor del poema Panamá o las aventuras de mis siete tíos (escrito en 1914),[71] es una continuidad de las historias que se vivieron a lo largo de la ruta,

---

[71] Libros
Ciertos libros hablan del Canal de Panamá
Ignoro qué dicen los catálogos de las bibliotecas
Y no escucho los periódicos financieros
Aunque los boletines de la Bolsa sean nuestra plegaria cotidiana

El Canal de Panamá se halla íntimamente vinculado a mi

cuando la construcción del canal francés y el llamado "crac de Panamá". El escándalo representó la ruina del pueblo francés, ya que se habían vendido acciones entre la población, entre gente común que invirtió en la empresa no sólo dinero sino esperanzas. En el poema original se alude a los trabajos iniciados por el imperio francés y el impacto en la vida cotidiana de ese país. La dedicatoria, hecha a Edmond Bertrand "barman del Matachina" es el punto de despegue del poeta panameño:

> Matachín
> Es hoy una sepultura subacuática.
> Un recuerdo ahogado por las aguas del Canal.
>
> Algo extraño e inexistente
> clavado ya en el fondo de los tiempos.
>
> También Emperador, Obispo, Tabernilla,
> Cruces
> --con su iglesia aún visible
> a través de la inmensa transparencia del verano--.
>
> ("Los pueblos ahogados" 45).

La Carta a Edmond Bertrand establece un diálogo a través de los tiempos y los territorios, entre un hablante actual, istmeño sorprendido ante la historia que produjo esta multiculturalidad, y un personaje que atestigua la odisea. El poemario habla de las relaciones de los que fueron llegando sucesivamente para convertirse en los hijos de este

---

infancia...
Yo jugaba bajo la mesa
Disecaba moscas
Mi madre me narraba las aventuras de sus siete hermanos
De mis siete tíos
Y cuando recibía alguna carta
¡Qué deslumbramiento!
Aquellas cartas de hermosas estampillas exóticas con versos
de Rimbaud como leyenda
Ese día no me contó nada
Y me quedé muy triste debajo de mi mesa
...
Mi padre perdió las tres cuartas partes de su fortuna

espacio liminal de convivencia, de los que han vivido entre dos mundos, de los que llegaron para después partir. Todos son partícipes de la diversidad cultural, signo de esta tierra.

Sin embargo, este y otros poemarios plantean un hecho aún más complejo: el de la tensión entre los centros / periferias. Cabe preguntarse qué posición adoptan los llegados al Istmo –que era, de todos modos, periferia colonial y el centro del circuito comercial del Atlántico, desde la Conquista. En el sustrato étnico del Istmo se asentaron, sucesivamente, tanto amos como colonizados, provenientes de los centros de poder imperial, o de los territorios 'periféricos' del Caribe.

En Panamá en la memoria de los mares (1983), Manuel Orestes Nieto elabora la alegoría del origen de esta nación diversa, a través de la feminización del Istmo, como mujer-madre que recibe las oleadas migratorias:

> 4
>
> Tu les viste llegar y partir.
>
> Tú mejor que nadie conoces la profundidad
> de sus huellas
> su impresión de bajo relieve incandescente.
>
> tú supiste de aquella inigualable multitud
> atropellada y desigual que circunvaló los caminos de tu piel
> ...
> 6
> Esta sangre como la suma de muchas sangres.
>
> Estos ojos tuyos
> como el color de muchos ojos.
>
> Estas manos nuestras
> como las manos de los múltiples hombres
> que acariciaron tu cintura
> justo en el sitio donde nacen los vientos.

Esta piel
sobre tantas pieles.

(Rendición de cuentas (Antología personal), 66-7)

Y en esta situación, el 'desplazamiento' toca a todos. Esas "manos de los múltiples hombres" llegados de los confines del mundo inscribieron una subjetividad en desplazamiento, cuyos valores serían difíciles de localizar en uno u otro mundo. Entonces, el vivir entre dos mundos se convierte en un modo de vivir especial, la subjetividad en desplazamiento no puede prescindir de un lugar ni del otro: "Displacement involves the invention of new forms of subjectivities, of pleasures, of intensities, of relationships, which also implies the continous renewal of a critical work that looks carefully and intensively at the very system of values to which one refers in fabrication the tools of resistance" (Trinh T. Minh-Ha 215).

Los sujetos en desplazamiento venían de áreas marginales o de metrópolis y, en esta tensión (siempre móvil) entre centro / margen, la posición marginal se definió como actitud de resistencia. Manuel Orestes Nieto también advierte las consecuencias negativas: en los tiempos de la colonia esa diversidad étnica se organizó según una estructura escalonada de forma piramidal, porque la desigualdad social era aupada por La Corona española y por la misma Iglesia. En el poema "Lectura de archivos", Dar la cara (Premio Casa de las Américas 1975), el poeta alude al hecho de que tras la destrucción y saqueo de la ciudad de Panamá, y cuando el "enemigo pirata" embarcó 300 esclavos como botín de guerra hacia la Isla de Jamaica, "los Nobles holgazanes / de esta ciudad" (126) pidieron a la Corte el rescate por mar de dichos esclavos antes de que "prevaricaran de la fe" (126). La voz poética ironiza sobre la razón verdadera: la ciudad quedó

"desprovista / de quienes hiciesen el trabajo de carga / y todas las demás obligaciones inherentes *a una esclavitud / perfectamente concebida / y aceptada como una necesidad connatural a la conquista / y a la colonia posterior*" (126, énfasis). En este caso, los *sujetos en desplazamiento* son quitados del servicio de un centro de poder y llevados por la fuerza a otro, como mercancía o botín. La ironía revela la condición del ser marginal, pero más que nada la del colonizador, quien lleva consigo sus vicios e injusticias, inherentes al sistema feudal que implantó forzadamente en tierras de América.

La denuncia a la discriminación y explotación de todo tipo existentes en el sistema colonial, se va matizando a lo largo de las épocas. La situación de los inmigrantes –no ya los colonizadores originales, sino de los otros grupos que después llegaron a habitar el Istmo— es uno de los temas de la poesía panameña de este período. En la revisión de la historia, los poetas van enlazando las propias historias personales de sus ancestros con la macrohistoria.[72] Manuel Orestes explora cómo la nostalgia va construyendo nuevas realidades en el nuevo territorio: "fue suficiente la soledad de los inmigrantes / las canciones primitivas de la nostalgia / la orden de ...hacer de cada virreinato un motivo de gloria" ("Colonización del sitio", 182). En Reconstrucción de los hechos, esta misma voz poética habla desde la experiencia propia:

...

porque es difícil ser extranjero en este país
y mi pobre padre no sabrá aceptarlo
y uno entenderá que a los extranjeros
se les nota la patria en los ojos
y sobre todo la nostalgia. (186, énfasis)

[72] Tanto Manuel Orestes Nieto como Pedro Rivera presentan poemas sobre los ancestros y la difícil adaptación al nuevo suelo.

Así mismo, este vivir "*in between*" y en "*displacement*" ha generado cuasi *leit-motifs* en el imaginario de la literatura panameña, en diversos tipos de discursos. Es el caso de la escena de suicidios que describe a los chinos que durante la construcción del primer ferrocarril transcontinental, se colgaban a lo largo de la vía férrea (como en "El jardín de Fuyang", cuento de Rosa María Britton) usando sus propios moños.[73] O también el de las fiebres amarillas de los constructores de la vía férrea –y el opio usado como paliativo– o el de las tierras sumergidas para hacer el Lago Gatún (la novela Pueblos perdidos, de Gil Blas Tejeira, es un clásico ejemplo). Estos hechos no son gratuitos, sino que revelan la lucha entre los trabajadores y la selva "[c]on una lluvia interminable / con esos atardeceres deslavados" (Menacho, Carta...); la lucha entre sus fuerzas y las condiciones de adversidad que se enfrentaron para unir los dos mundos, --la fiebre amarilla y la malaria, entre otras penurias.[74] En Carta a Edmond Bertrand se recrea la atmósfera de muerte que se cernía siempre sobre la ruta, tanto para la construcción del ferrocarril como para la del Canal: "Y la viejas locomotoras arrastraban los vagones / como un desfile interminable de pardos ataúdes..." (Pablo Menacho, "3. Los colores de la piel", 25). Es casi un lugar común el decir que por cada durmiente de la línea del ferrocarril había un chino muerto e incluso hay grabados que representan esta escena.

Con posterioridad, el simbolismo de los durmientes adquirirá matices de vida, de medio para el progreso en las áreas del Istmo que permanecieron excluidas por largo

---

[73] Rosa María Britton. "El jardín de Fuyang" en: Travesía Literaria por el canal de Panamá, p. 54. Se consigna en la exposición permanente del Museo del Canal Interoceánico que "en 1854 llegaron al Istmo más de 700 chinos para trabajar en el ferrocarril". No sólo se colgaban, sino que dejaban que el mar se los llevara, como una forma de claudicación, ante las condiciones paupérrimas en las que vivían.

[74] Según cifras "oficiales" perecieron 5,609 trabajadores, el 80% antillanos, 350 norteamericanos, los que sumados a los muertos del canal francés, pudieran elevar la cifra a 25,000 (Exposición permanente del Museo del Canal Interoceánico).

tiempo de la actividad comercial de la franja transitista. Dimas Lidio Pitty logra dibujar en su obra narrativa ese contrapunto ciudad / campo a través de una imagen de progreso del tren, en Una vida es una vida, al referirse a las plantaciones de la compañía Cítricos de Chiriquí.

Desde los espacios vivos de la memoria colectiva (plena de leyendas), y de los registros de la historia oficial, con sus claroscuros, los textos literarios panameños delinean un imaginario globalizado que abarca la zona de la zanja y de la línea férrea. Desde antes de que las teorías de la globalización del mercado fueran aplicadas a las economías de los Estados latinoamericanos, el Istmo ya era un espacio globalizado por ser ruta comercial entre continentes. [75] A su vez, aparte de la cuestión económica, en los textos panameños se advierte como constante temática una globalización cultural que revela preocupación por los problemas acuciantes del mundo. Este interés abarcador de la cultura es advertible en la antología Poesía joven de Panamá, de Oviero, Morán, Peralta, Pitty y Del Rosario y en poemarios posteriores, como La mirada de Ícaro (2000), de Pedro Rivera. Diana Brydon llama "globalism", a esta globalización de los temas de la cultura en vez de globalización: [76] "This new globalism simultaneously asserts local independence and global interdependencies. It seeks a way to cooperate without cooption, a way to define differences that do not depend on myths of cultural purity or authenticity but that thrive on an interaction that 'contaminates' without homogenizing..." (141).

---

[75] No sólo por el dinero que circulaba durante las ferias de Portobelo y los costos de vivienda y alimentación que registran los historiadores, sino porque ya en el siglo XIX , el trayecto por el ferrocarril interoceánico, como un punto obligado de paso cuando la fiebre del oro en California, costaba más de 200 dólares de la época.

[76] Recuérdese la diferenciación establecida por Frow entre Postmodernidad /ismo / ción. El sufijo implica una distinción en cuanto a campo de estudio. El sufijo ismo /ism revela más bien una tendencia a lo literario y cultural y no a lo económico.

De esta aserción nos interesan los conceptos de "interdependencia" e "interacción" que recrean un sentido comunitario en la poesía del mundo. Más aún: los poetas panameños se reclaman hermanados con Walt Whitman, por ejemplo, justo en el período en el que la guerra fría envolvía a Panamá en la política de los Estados Unidos, como un conducto para sus propósitos. Se trata de un globalismo cultural, no económico. En la literatura panameña, ese *globalismo* se mueve desde la clásica posición humanista hasta la apertura hacia la heterogeneidad que son propias de la cultura popular hoy, pero sin caer en la hibridez transcultural de la que habla García Canclini en Culturas híbridas (1997), por la cual –vía reconversión—se "reinsertar[ía] un patrimonio... en nuevas condiciones de producción y de mercado" (1997: 44). En este sentido, la música popular se apropia de los recursos del mercado, sin dejar de abocarse a la resistencia a la invisibilización; mientras la poesía panameña de este período pareciera responder combativamente a una de las interrogantes de los estudios culturales: "¿hasta dónde la hibridez transcultural y su correlato epistemológico –la hibridación del conocimiento (paradigma transdisciplinario de un cierto modo de estudios culturales)—no les resultan, ambos, demasiado cómodas al 'mercado flexible de la diversidad' que promueve la máquina neocapitalista?" (Richard 97).

Por lo mismo, la posición de los poetas es crítica en cuanto a la posición de enunciación. Incluso en los del grupo inicial del 58, lo que a primera vista podría parecer un maniqueísmo producto de la lucha de la izquierda tradicional latinoamericana, desde la égida de Neruda o Vallejo, no es sino la reposición del papel del subalterno, del *otro*, en esa "dimensión de *conflicto* y *pugna* que oponen ciertas identidades o memorias

histórico-sociales a la síntesis falsamente integradora de la globalización capitalista" (Richard 99).

Y no es que los poetas sean localistas, porque incluso en lo autóctono muestran un alcance 'global'. Es que la diversidad cultural producto de este desplazamiento entre dos mundos implica la caída de los etnocentrismos y la dinámica discusión, histórica y literaria, de las xenofobias y xenofilias de las que han sido víctimas los habitantes del Istmo. No obstante, en el panorama del Istmo, el vivir en desplazamiento devendrá frecuentemente una actitud de conciliación del habitante con el espacio. El Istmo de Panamá se convertirá así, por la acción conjunta de las clases subalternas que lo habitan, en el territorio que acoja la diversidad de la nación.

Los ancestros:

Panamá ha sido llamada mosaico de razas, y, como era tierra de paso obligado hacia las grandes empresas comerciales del continente, desde la época colonial recibió visitantes de todas partes. Esos "pedazos de corazón que formaron [el] suelo" panameño (Rubén Blades) presentan una diversidad enriquecedora. El inmigrante es temática central en "Necrología paterna", poema de Los pájaros regresan de la niebla (1969) de Pedro Rivera y, posteriormente, en Reconstrucción de los hechos (1970-72), de Manuel Orestes Nieto (182, 187-9).

Manuel Orestes analiza el sentimiento de enajenación y desarraigo del inmigrante en el nuevo continente, en el poema "Colonización del sitio". La voz poética se apropia de una ironía que nace de la conciencia de ser el producto de dos mundos:

> Entonces bastó un cargamento de pañuelos
> ...

...para hacer de estos lugares sitio de promisión
y orgullo de España
gloria de nuestros antepasados
...
entonces bastó permanecer
mantener el miedo y el asombro
declarar la catequización de los peces
en nombre de la cristiandad

pero también fue suficiente la soledad de los inmigrantes
las canciones primitivas de la nostalgia
la orden de sostener la plaza
de izar todas las banderas
y hacer de cada virreinato un motivo de gloria
...
esta tierra tomada por asalto
esta tierra invadida tantas veces
y este amor que te guardo cada día más triste
cuanto más descubrimos que nos amamos
en un sitio que no nos pertenece. (181-2)

El desarraigo del conquistador se convierte en el dolor del emigrado, un dolor que percibe la nueva generación, en el poema "Reconstrucción de los hechos": [77]

porque es difícil ser extranjero en este país
y mi pobre padre no sabrá aceptarlo
    y uno entenderá que a los extranjeros
se les nota la patria en los ojos
y sobre todo en la nostalgia
    y por eso inaugurará aquella serie de sesiones
    recordatorias
contará con precisión cómo eran las casas
y los árboles de su pueblo
donde los mangos crecen descomunalmente
como él los comió en las vías ferroviarias a plena tarde
mi padre
se inventará un país de recuerdos para hacer menos duros
sus fracasos
sus impotencias
su irremediable cancelación de proyectos
... (énfasis,186)

[77] En el poemario del mismo nombre.

El inmigrante pareciera convertirse en una figura en *desplazamiento* emocional continuo a través de los recuerdos. A caballo entre dos mundos, vive de imágenes idealizadas, mirando con prismas magnificados lo que quedó atrás, pero tratando de adaptarse a una vida que al parecer no será completamente suya. Y es la segunda generación la que mejor percibe ese desplazamiento. Este es, precisamente, el tono de la mayor parte de las historias de Travesías: historias emigrantes de ayer y hoy (2002-2), libro de testimonios editado por María Ángeles Sallé:

> Nosotros, los hijos, aprendemos ya de pequeños, a pertenecer de alguna manera a ese paraíso cuyos símbolos, imágenes, rituales, sonidos, sabores y olores nos resultan ajenos y que, no estando asociados a nuestro pasado, forjarán inexorablemete nuestro futuro. Un objeto de amor, de gran amor, heredado, desconocido. Un reino al que estás obligado a rendir tributo. Se lo debes a tus padres ("En dirección contraria" 90).

Como en un efecto de espejo, los hijos de los inmigrantes se miran en sus padres, pero a la vez son capaces de establecer una distancia, en búsqueda de una identidad que pareciera estar "río arriba" (Sallé 89). La Patria aquella es lejana o exterior, "[l]a segunda patria, en la que se crece, es, por lo habitual, la de la libertad y la de la propia elección. El espacio de la niñez, los amigos, la escuela, los planes que surgen corazón adentro, las primeras caricias" (89).

La alusión a los ancestros –la que incluye los temas de la migración y la diversidad, así como la adaptación a un nuevo mundo—está presente muy temprano en la poesía de este período (en Los pájaros regresan de la niebla, Premio Miró en Poesía 1969) y en algunas narraciones del libro de cuentos Las huellas de mis pasos (Premio

Miró 1993) de Pedro Rivera. También lo aborda Manuel Orestes Nieto en He vuelto a la madera (1980-1982).

"Necrología paterna" (Los pájaros regresan...) es el tributo de amor a la figura del padre, un inmigrante, que, como otros, se arraigó, casi sin planearlo, en esta tierra:

> Ansiaba caminar muy lejos, posar
> su planta en el horizonte
> y los peces del viaje
> y no pensó quedarse sino seguir
> andando
> en un siempre sin tregua
> y un andar infinito. (1. 61-2)

Sin idealizaciones, pero con un toque de realidad de lo cotidiano, el poemario alude a situaciones que enfrentaron en su momento los muchos hombres y mujeres que llegaron persiguiendo sueños, de paso a otros puntos del continente o para participar en las empresas ístmicas, e hicieron una vida:

> Mi padre era un argonauta natural
> ...
> viajando en una charca de dolores objetivos
> y vivió muchos años y vivió con la
> esperanza
> de ver sus hijos grandes, sin vicios, amando
> las pequeñas cosas con uñas y dientes
> como él las amó y dejó en el olvido. (2. 62-3)

Y de nuevo se reitera que las experiencias de la segunda generación resultan más complejas, porque se nutren con la nostalgia y el dolor heredados de los padres. En una labor de intratextos reveladora de consistencia temática, en Las huellas de mis pasos, (de Pedro Rivera) el foco de luz se desplaza hacia las experiencias del hijo. Los mismos hechos se desarrollan ahora en el patio de vecindad, en un cuarto de El Chorrillo, donde el hijo del inmigrante, en medio de las carencias de la época (probablemente los años 40), teje una niñez de vivencias que luego se pulirán con los recuerdos. La figura del padre,

aparece escueta, sin juicios de valor:

> A los cuarenta y tantos años de su vida, cuando llegó a la calle 26 de El Chorrillo, tenía una vida vivida y empezaba otra de regreso. Venía de recorrer países, oficios y mujeres. Era autor de un libro: Cien preguntas y respuestas sobre los ferrocarriles, que pretendía ser un manual...Los hijos, para su sed de horizontes, eran una calamidad. (14)[78]

Las historias emocionales no son aquí "de ida y vuelta" (Sallé), sino que conforman un pasado que debe obviarse para iniciar un futuro. Pero además, Pedro Rivera nos muestra en este tributo al padre emigrante el panorama histórico cultural de toda una época. La voz lírica delinea un perfil reconocible emocionalmente para cualquier inmigrante de otro entorno del continente: "Mi padre / era un hombre del siglo pasado / común y corriente / mirado desde lejos, ...Mi padre presenció el nacimiento / del primer aeroplano y luego / la caminata espacial en la noche celeste... Condujo viejas locomotoras de vapor, / yuntas / de bueyes, tractores sobre los campos / agrestes de tabaco" (63-5). Y no sólo describe una época a nivel mundial, sino la historia panameña, cuando, en la entreguerra, el Istmo mostró un auge económico en la zona canalera, debido a la economía de tránsito: "Se hizo / maestro carpintero en la Zona del Canal / durante la guerra con Hitler." (64)

Partiendo de las pequeñas historias de la persona común, dibuja una cotidianidad reconocible a todos, por tanto, universal: "Mi padre construyó casas humildes, sin /

[78] Este libro Travesías es parte de un proyecto cultural conjunto con Rómulo Castro y el Grupo Tuira. Las canciones del CD están basadas en dichas narraciones testimoniales –e incluso musicalizan líneas tomadas de los textos (como en el caso de "Lúcuma en Lavapiés", basado en la historia de Marta Zein, peruana en Madrid).

tiempo / habitaciones de claridad empozada" (64); esos espacios donde la alegría florece en lo pequeño: "Fabricó mantequilla y caballos de juguete / y distribuyó alegría de galope / en la Navidad de los pobres" (64). El 'modus vivendi' del día a día es el que sustenta a un nuevo tipo de héroe, falible, y por lo tanto, más humano. Esta poeticidad se erige independiente de los esquemas que las escuelas literarias de la Modernidad trazaran para la figura protagónica, la cual debía enfrentar misiones que trascendían –casi—el plano de la mortalidad. Ahora, no hay un héroe trágico, sino un sujeto fragmentado, el cual, pese a su humana condición, construye un mundo nuevo. Lo mismo ocurrirá en los textos que retratan a la mujer, quien participa constructivamente en la conformación y protección de lo social, recuperando de esta manera la fuerza que tuvo en la estructura matriarcal, pero con los papeles políticos al mismo nivel del de los hombres.

Si bien el poema rinde un tributo al trabajo del padre y a la tierra de origen, retrata un sistema de vida que se entiende es de la sociedad entera: "Extrajo del mar el alimento marino, la / abundancia / pegajosa en los panales de abeja, / el pan suculento de las panaderías / y la dulzura del azúcar / en los ingenios de Cuba." (65). Y en el que se entiende la fragilidad de la condición humana, ávida de asideros, los que, quizás escéptico, este héroe humanizado apuntala, por pura solidaridad con los congéneres, más que por dogma: "En Colombia / reparó un Cristo que sudaba aceite / para conservar la fe de los fieles / y la esperanza / de la eternidad después de la vida" (65).

El tono final más que una elegía es un canto a un modo de vida:

> Cuando llegó al término de su viaje
> sufriendo dolores injustos
> vi derrumbarse una montaña de amor a
> la vida
> de trabajo y soberbia humana
> y descubrí en sus ojos

una instintiva manera de sobrevivencia
y también de abrazarse a la edad
con brazos y piernas.

Mi padre navegó a la muerte
como montado en el viento. (66)

Al poetizar a los ancestros, la labor de esta generación de poetas que parte de 1958, pareciera empezar por el análisis de todo el sistema falogocéntrico que hasta entonces había imperado. Cuando irrumpen, su cuestionamiento se debe a una "responsabilidad adquirida con respecto a sus congéneres, ...por su humanismo militante, incluyente, solidario y a veces radical" (Pedro Rivera, 2004: 1); de modo que lo estético sugiere rupturas, una de las cuales es el examen de la metáfora del poder: el del hombre dentro de la sociedad y el de las estructuras sociales, económicas, religiosas y de toda índole creadas por él. Es el tema central de "Necrología paterna", de Pedro Rivera, y también del poemario de Bertalicia Peralta Cuando seas mayor, padre. En ambas obras se percibe un reajuste de valores, una conciliación de herencias y, finalmente, una comprensión del hijo hacia el padre, en vez de un simple ajuste de cuentas.

Bertalicia presenta al padre como figura que se cuestiona o ante la que se problematiza todo el *establishment*, con sus injusticias e incoherencias, así como el modelo de educación. La crítica irónica a la atmósfera protegida de un hogar ideal que se resquebraja, de repente, se encierra en la frase *"cuando seas mayor, padre"* que es reiterativa en la etapa de formación:

Cuando seas mayor, padre
y entiendas
que las cosas son así de sencillas:
uno nace lleno de alegría
y vive
hasta los siete años con ella
luego le presentan la familia

...
el lugar donde vivió el abuelo
le enseñan qué es un hogar
le tienen la comida caliente
y le dan hasta una cama y sábanas
navidades con juguetes
niño-dios
y uno conoce el nombre que eso tiene:
dicha
entonces se cumplen los quince años
y uno sigue creciendo
la madre es buena
la casa es buena
el silencio que va cubriendo los actos
cotidianos es bueno
uno lo cree así
se está seguro de algo
hasta se es capaz de reír a carcajadas
pero, padre, cuando seas mayor
comprenderás cuando llega la época de la desnudez
cuando no se tiene con qué cubrirse
y uno se da cuenta que las lecciones
de la escuela no le han servido de mucho
y que uno es más triste que un caracol abandonado
por el mar
que uno es más solitario que el árbol
primero que quedó sin hojas
que se ha estado tanto tiempo como un tonto
preguntando por un sitio increíble
que no existe, que no ha sido creado
se está definitivamente
como el pichón de golondrina
queriendo entrar al huevo nuevamente. (1-2)

Bajo otra luz, pero en la complejidad histórico social de las luchas reivindicativas durante las dictaduras continentales de los años 70, Diana Morán retrata la figura del padre, ahora solidaria ante el dolor de la partida. Esta actitud del padre propicia un reconciliarse consigo misma, en el poema "¡Este amarte, padre!" (Reflexiones junto a tu piel, 1972-79). Contextualizado en el momento en que la poetisa es enviada al exilio por

los militares, presenta el drama del destierro.[79] En la despedida, se produce ese reconocimiento mutuo de ideales distintos, por lo que el poema es un canto que borra las incomprensiones y distanciamientos y logra una solidaridad en el amor. Al mismo tiempo, es un tributo al antihéroe que se crece al comprender la lucha social emprendida por la hija:

> ahora que comprendes lo que pasa en Cuba
>
> y no te confunden los palmolives de la
> (televisión
> ni te da gato por liebre la prensa amarilla
> me escribes un mandamiento extra
> (lacónico / como toda expresión
> de nuestros sentimientos)
> muchacha,
> no transijas...
> *Cuando tú te hayas ido*
> *Con tu dolor a solas...*
> Ahora
> viejo velador de San Antonio
> ahora
> que ya nos entendemos
> ...
> es un amarte padre
> que te está gritando:
> espera,
> tienes que enseñarme de regreso
> a cruzar las nuevas avenidas. (Poesía, 154-5)

Los escritores del grupo estudiado reflejan simultáneamente la visión del padre en los distintos ámbitos geográficos de la patria: en el campo, Dimas Lidio Pitty en la obra Una vida es una vida (Agenda del Centenario, 2000); en la ciudad, Manuel Orestes Nieto, en He vuelto a la madera. El primero escoge la figura patriarcal; el segundo enaltece la figura de la matriarca, la que ha visto desarrollarse el siglo ante sus ojos. En ambos

[79] Diana Morán (1929-1986) fue dirigente magisterial. Arrancada de sus labores en el aula, fue llevada a la cárcel y luego al exilio, en México, donde murió. Allá estrechó vínculos con otros exiliados de las dictaduras del Continente durante los años 70.

poetas, se trata de una corriente de revisión que busca en los ancestros el ejemplo positivo que contrarreste el desmoronamiento de las costumbres en esta sociedad de la imagen sexualizada y de la complacencia lograda por medios como la droga. La figura del padre, se muestra como un paradigma de valores y actitudes de una época, en el ambiente de las campiñas y los pueblos. En este caso, en lugar de una voz poética, hay un entrevistador que novela la visión sacada del testimonio. El despliegue anecdótico y el uso de un discurso que se posiciona por debajo del entrevistado (es sintomático el uso de la segunda persona de respeto –usted—) pretende, quizás, un revalorización de ciertos patrones de la vida campesina, al tiempo que una reapropiación de la identidad a través de un modo de vida premoderno que prevalecía en ciertas áreas de la nación. Como ha dicho la autora cubana Bárbara Fierro Chong, en "El silencio de las quebradas: el tiempo de una vida", en ese contar la historia del padre "[e]s interesante la integración que se logra [...] de los elementos identitarios[;] es posible descubrir a través de la progresión temática lo nacional panameño en lo particular chiricano, en la captación de interioridades y paisajes. [...] es la conciencia de identidad como sentido de pertenencia a una localidad y que revela la filosofía de la nación" (No. 264. Feb. 2004).

Para Manuel Orestes Nieto, la abuela Baldomera es una mujer fuerte, de actitud proactiva, cuya voluntad de cambio corría paralela a la del padre-fundador. También este poema recrea ante nuestros ojos una forma de vivir y un pasado de detalles y añoranzas, pero en un ambiente más urbano:

> Hay una anciana inconmensurable
> más allá de las ruinas
> de los demolidos caserones
> que cuida sus flores
> y a solas canta
> no una canción

sino un himno a la era
que cruelmente
la abandona.
[...]
Baldomera murió de pie
entera
[...]
y hablando hasta la saciedad
de su siglo
locamente atormentada
por transmitir a sus nietos
todo cuanto ocurrió a su alrededor
juntando hechos
nombres anécdotas mentiras asesinatos
verdades presidentes héroes aguas
villanos canales franceses fusilamientos
inmigraciones
y hambres
en coherentes historias
desempolvadas por su lucidez
[...]

("Baldomera murió de pie", 2: 80).

Baldomera es, al mismo tiempo, la figura ancestral que lucha por la recuperación de la verdad histórica, la que no esté signada por "la distorsión ... y el tropel de millares de búfalos destruyéndolo todo" (80) y la que trata de transmitir los valores familiares. En este sentido, la figura matriarcal representa la conservación de la memoria histórica de la nación, a través de una cotidianidad plena de vivencias, pero también de una conciencia sociohistórica muy alerta. La frase "Baldomera murió de pie" implica esa actitud de valentía, desde el propio título del poema.

Esta línea de tratamiento de los ancestros a través de la mujer fundadora y transmisora de valores posee un corolario en la canción "Aguaceros", del disco Tiempos (1999, Premio Grammy), composición de Rubén Blades que recupera *la ciudad de la esperanza* a través de los refranes y enseñanzas de la abuela. Este mismo personaje de la

abuela aparece en la obra Mundo (Sony Music, 2002), cuando Blades inicia la canción "Como nosotros" con esta especie *de invocación*:

> Tiempo:
>
> Llévame de vuelta a los días cuando corría con mi perro,
> A la tienda del Chino,
> A comprar diez centavos de pan y cinco de queso blanco!
> Devuélveme las tardes *cuando la mano de mi abuela*
> *Me llevaba hasta el final de la Calle 13 Oeste, en Santa Ana,*
> *A ver el Mar del Sur!*
> .... (énfasis)

En la mente del hombre que recuerda su niñez, la abuela se erige como guía, aun en el recuerdo. Otro aspecto importante es que la mujer representa en todo este disco (Mundo), gracias a esta invocación inicial, un espíritu comunitario de barrio, de cohesión, que hoy día se considera tan importante en las identidades de inmigrantes en las grandes urbes.

Por su lado, con la figura de la abuela Baldomera, Manuel Orestes pareciera restituir para nosotros los signos positivos de una época en la que la formación individual y la social se correlacionaban para fortalecer el aprecio del individuo como un miembro de la comunidad. No sólo recoge hechos de la historia, sino que los aclara desde la luz de la memoria colectiva, porque de este modo integra en esta visión los rasgos identitarios de la vena del pueblo. Libro postmoderno el de Manuel Orestes, hilvanado de recuerdos, une la experiencia individual a la social, a través de sutiles alusiones, al mostrarnos piezas de la historia en la que nos reconocemos: "villanos canales franceses fusilamientos". Es un libro que nos conmina a la activa reflexión sobre la memoria histórica, incluso desafiándola desde el plano de la experiencia.

Entre tanto Blades, con la figura de la abuela, nos presenta la célula social del

'barrio' latinoamericano, el de los sabores prehispánicos de sus balcones, enlazados en la cadencia de los ritmos de la calle, pero fortalecido por el espíritu de trabajo de los distintos grupos étnicos que lo fueron conformando. Para el niño, el paseo de la mano de la abuela es un recorrido por la memoria personal del latinoamericano promedio. La fuerza de la familia y el contexto del barrio, como elementos de cohesión de grupo, marcan la historia de nuestras ciudades.

Y si ubicáramos ambos textos dentro de las corrientes del feminismo, *la abuela* prenuncia la imagen de la mujer actual, la que por el avasallamiento de la violencia urbana y la globalización de las *ciudades estalladas* (Martín Barbero), rescata espacios de seguridad para todos.

La madera y el origen:

En el plano del lenguaje, el vocablo *madera* se relaciona con los ancestros tanto en la obra de Manuel Orestes Nieto como en la de Pedro Rivera, pues conlleva ese mismo significado tradicional del agua como materia orgánica primigenia. No sólo caldo vital, sino materia cálida, entrañable, que pareciera vibrar y enaltecerse con la energía de las manos que la moldean.

Este simbolismo representa, muy especialmente, la vuelta a los ancestros, al origen material de los seres y de las cosas. "He vuelto a la madera", en el poemario del mismo nombre (1980-82), es una composición en prosa donde la conciencia poética recoge los pasos y eleva la historia individual a la social, y, de allí, a la de la nación panameña:

> Me otorgo el derecho de volver –o más bien de llegar—*a la madera.*
> ...

> Cargo los nombres y señales de seres incontables y eternos. ...He aquí una ciudad...que creció costeando el mar, a lo largo de un pasadizo, con el ruido de dos mareas distintas martirizando los árboles y las piedras.
>
> Declaro que es posible que nuestras naves se hayan construido con *pedazos de un tronco* que empezó a morir de afuera hacia dentro y su corazón estalló en silencio sin que nadie lo notara...Pero también es posible que ahora, con *la madera restante*, se construya el reducto inexpugnable de nuestra primera verdad.... (87, énfasis)

La voz poética deja entrever que *esa madera* es la de las naves que llegaron a imponer una historia que fue conflictiva, pero esta madera también encierra una herencia de "nombres y....señales de seres incontables y eternos" (87). La connotación histórica va aunada a la genealogía individual, por lo que el poema es una especie de reclamo de identidad.

En el círculo más íntimo, Despedida del hombre (1960), de Pedro Rivera, presenta connotaciones varias para la madera, cálidas en medio de la aparente desolación, pero vinculadas a la materia de la que está hecho el ser humano: "Dentro de lo que somos y seremos (a veces corazón y a veces piedra) / ...se mojan los recuerdos como tejas / y los insectos de la soledad / trabajan con amor a la madera" ("Los caminos escolares" 9).

De allí que la madera sea la materia entrañable que se relaciona con el padre y con el origen de la especie. Pero además, en "Necrología paterna", al hablar de los bosques, por sinécdoque, la voz poética establece un nexo vital entre el hombre y la materia moldeada por sus manos; entre la madera y la mujer, y entre ésta y el acto que crea la vida:

> Entraba a los bosques como entraba en su
> casa.
> Entre un árbol y su hacha hubo amor
> a primera vista, íntimo contacto

y dulzura.
Sin cámara turística colgada al cuello
con los ojos y las manos trabajó la madera,
la embelleció en los aserríos, la tomó
de la tierra como a una mujer desnuda
a mitad de la entrega. (63-4)

En El cristal entre la luz de Manuel Orestes Nieto (1988) el contexto va de la recreación de momentos fundantes ("En ti vivió siempre un caballo de madera. Los dioses / que inventamos tuvieron miedo a perder / el sentido, como faros que a nadie guían", 9), al misterio ("Permíteme reconstruir el instante en que un sol anaranjado / se inclinó ante ti... La esquina de madera de tantos viajes a tu centro", 9).

Para este poeta, la madera es, asimismo, la sustancia que conforma realidades imprescindibles, como la de la palabra, Y se relaciona con la imagen de las personas amadas, con recuerdos entrañables. Así la imagen de la abuela:

> Todavía te recuerdo envuelta en el aroma de los
> armarios, parecida a *la madera* de los santos y las
> cruces, con tus centavos de cobre y tus aceites,
> con tus barajas y tus hojas de tabaco.

("Dueña de la estrella", Poeta de utilidad pública: 1985: 82).

A partir de la memoria de los ancestros y del origen de la identidad diversa, los poetas panameños muestran una conciencia clara de la historia de migraciones y movimientos poblacionales que componen no sólo el Istmo, sino Nuestra América toda. Y en esta comprensión profunda se cuestiona, a la vez, la sujeción colonizadora y se rescata, decantada, la diversidad de la nación.

La identidad en desplazamiento:

Estas narraciones datan de una época de la historia de la nación panameña, cuando el enclave colonial originó una coexistencia que dio como resultado una diversidad étnica y un vivir 'entre dos culturas'. Desde antes de que la globalización golpeara a Latinoamérica, el Istmo ya era un espacio globalizado por ser un paso comercial conveniente. Esta condición de vivir en *displacement* (desplazamiento entre culturas) hoy se revisa a la luz histórica, desde más de un punto de vista. Uno de ellos es el del panameño-estadounidense nacido en la Zona del Canal: ciudadanos híbridos, hijos de una panameña y un militar de los Estados Unidos, cuya identidad era conflictiva. Además, hay todo un problema sociológico en el que se incluye no solo la aculturación obligada de la mujer que se acostumbraba al "confort" de su apartamento refrigerado, sino a la pose de exotismo que debía mantener, amén de la sumisión, para sostenerse en el estatus de *la Zona.*[80] El poeta Manuel Orestes Nieto parte del análisis de esta conducta histórica y aborda la xenofilia forzada del istmeño en "Nilka Smith" (de Enemigo común):

> Ya te habías acostumbrado
> ...
> a decir: please John
>
> y a reírte con esa risita muy latina
> que tanto le gustaba a tu marido
>
> a tu marido acantonado
> de Michigan o Dallas o Arkansas.

[80] Aculturación, entendida tal como la explica Gonzalo Aguirre Beltrán, diferenciándola del término *transculturación,* acuñado por Fernando Ortiz en 1940. Lo aclara de esta manera: "...la aculturación significa, sencillamente, contacto de culturas. En consecuencia, la introducción de la nueva voz no aclaró el concepto, sino que, por el contrario, condujo a una mayor confusión. La partícula **trans** no expresa la idea, como quieren algunos, de interacción o acción recíproca, denota, exclusivamente, paso de un lugar a otro" (11).

(Rendición de cuentas 147)

En el texto se evidencia que la situación más dramática la viven los hijos, generación que perdía su identidad, porque no podía amoldarse plenamente a ninguna de la de sus progenitores y parecía condenada a vivir "in between", en los intersticios de ambas culturas.

> Y al final de cuentas te quedó una tristeza
> una pensión
> dos hijos *casi rubios que nada tienen que ver con esto*
> ...
> y tus dos hijos que ahora andan preguntando
> por su *father* ausente
> por el héroe que te tocó inventarles
> *por su forma de haber venido al mundo*
> *entre dos mundos*. (énfasis, 148)

El discurso pone en el tapete el problema de la discriminación racial, pero también el de la crianza y socialización de individuos que no logran ni *asimilarse* ni participar en la integración nacional. En los hijos de los matrimonios entre ciudadanos de ambos países se daba un verdadero trauma de adaptación y pertenencia, que no se resolvía fácilmente.

La complejidad extrema de este tipo de identidad está en la subjetividad de los *zonians*, quienes eran los estadounidenses nacidos en La Zona del Canal. Esta paradoja identitaria en desplazamiento presenta problemas múltiples e implica la dificultad de adaptación al territorio panameño, que a menudo rechazan. Los zonians vivían encapsulados en la Zona del Canal, con las facilidades y servicios provistos gratuitamente por el Comando Sur, e incluso en mejores condiciones que los ciudadanos estadounidenses en los Estados Unidos. No necesitaban salir de área, ni siquiera para recibir educación. Aunque hubieran nacido en el Istmo de Panamá, no se consideraban

panameños, pero también veían lejanos los usos de la metrópoli. Como explica José Carr:

> El 'zonian', al igual que el francés nacido en Argelia, en Siria o en el Líbano, es un individuo atrapado entre dos culturas (en algunos casos), en otros casos es un individuo con una cultura (la de la potencia ocupante) que sólo puede realizarse en el reducido espacio del enclave de ocupación, pero que fuera de él se demuestra como absurda (por irrealizable), como hostil y hostilizada o como violencia contra los ocupados. (Carr, 2005: 1)

Por otro lado, la tensión resultante de la situación política entre ambos países no favorecía ese sentido de 'pertenecer a dos mundos', puesto que el enclave colonial creaba violencia. Como explica José Carr:

> El enclave siempre es un espacio ficcionado. Su condición es transitoria, aunque sus ocupantes y la metrópoli que lo diseña ignoren ese hecho. Por eso el enclave no crea individuos que respondan al *momentum* concreto de la ocupación desde ninguno de los polos críticos de la contradicción (nación ocupada vs. potencia ocupante), sino un hibridaje cultural que se blinda a favor de la ocupación, que se aliena de la realidad que se debate o que se radicaliza y va más allá de los reclamos específicos de los ocupados. (Carr, 2005: 1).

Por todo lo anterior, no todas las "culturas híbridas" tal como lo propugna García Canclini, se encauzan hacia una adaptación en el mundo global, vía reconversión. Esta hibridez negativa de los zonians produjo por parte de los panameños una reacción

nacionalista de resistencia, en la coyuntura histórica del 9 de Enero de 1964. Y el arte lo recreó.

Probablemente en pocos lugares de América Latina se haya dado la amenaza de la *hibridación,* en cuanto a lo ideológico, desde tan temprano en la historia y con tanta resistencia, como en Panamá. Esto se debe a la presencia del imperio en la vida y decisiones de la comunidad del Istmo, y ya en la segunda parte del siglo XX, al neocolonialismo por el consumo. Nestor García Canclini define el término hibridación como "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" ("Noticias recientes sobre la hibridación". 2000: 2). Y aclara que el concepto se ha usado en diferentes disciplinas para describir procesos interétnicos y de descolonización, globalizadores, viajes y de cruce de fronteras, entrecruzamientos artísticos, literarios y de comunicación. Por esa misma huella de hibridez cultural, ínsita al devenir de la nación panameña, el lenguaje de la Postmodernidad está investido de los coloquialismos que denuncian, por oposición, los prejuicios lingüísticos resultantes de la hibridación. En la novela Loma ardiente y vestida de sol (Rafael Pernett y Morales, Premio Miró 1980), aparece como referente el proceso de expansión de los núcleos urbanos a través de las villas miseria –llamadas en Panamá *casas brujas*, porque invaden ilegalmente un terreno, de la noche a la mañana–. La presencia de la hibridación en este texto se erige como una forma de resistencia ante la norma purista en el uso del lenguaje. El texto rechaza el binarismo de 'bueno o malo' para referirse al inglés estándar frente a las variantes del inglés habladas en diferentes partes del Istmo, desde la época de construcción del Canal.

Este 'desfase' de términos, por el contrario, es un logro en el análisis sociológico porque recoge esos cruces de frontera de las comunidades afroantillanas y, además, los procesos globalizadores en la moda:

> La noche cayó, y Macorina volvió del monte con Pito, justo a tiempo, just-a-time, para subir al autobús latino que volvía a la ciudad... En el autobús latino se cantaba en español. En los autobuses chombos se cantaban calipsos con ukeleles y las mujeres decían que iban a los stiets to bai som clots bicos ai jav notin to put uen ai got to a pic mi buai. Y la vecina le decía que di las taim ai uen to di stiets ai brot a lot of fanci suts and den dei tel mi ai uas a licu yonga, yu si, and di buais on di strit chout mi a lat, you si? (Pernett y Morales 69)

En la misma línea crítica de la adopción de usos y formas de habla por el contacto entre lenguas, el poeta Juan Dal Vera en Poemas en blanco (Miró 1976) alude a ese proceso de adopción de otra identidad por el lenguaje, y a la subsiguiente hibridación, pero cuando ésta resulta negativa:

> ¡Ay, la criolla que inventamos
> llora
> con esos ojos de guirnalda boca abajo!
>
> Su tez invisible y ausente
> como los grandes pobladores
> de caracoles ante el hombre.
> Allí en ese invento
> la criolla bebió un lenguaje
> que le sumergió la boca
> para siempre
> en una ruptura de cuchillos. (53)

Y además, con "su tez invisible y ausente" implica el peligro de *anomia* para aquellos individuos a los cuales no se les reconoce una integración total en el proyecto de

nación. En ciertas etapas históricas, diferentes grupos étnicos tendieron a adoptar una especie de 'transparencia cultural' propia del emigrante que teme ser rechazado: "...the borders between nations, classes, and cultures were endowed with a curious kind of hybrid invisibility" (Rosaldo 209).[81] De este modo *"la criolla"*, con sus ojos de *"guirnalda boca abajo"*, "seemed to be a little of this and a little of that, and not quite one or the other" (209).

Posteriormente veremos cómo, a partir de mediados del siglo XX panameño, con las generaciones de intelectuales que despertaron a la lucha por la soberanía nacional, la identidad desplazada se convertirá en identidad diversa y el análisis de los problemas sociales tomará en cuenta todos los estratos de la nación, en el contexto global. Esta actitud continúa hoy, en los albores del nuevo milenio, con la exploración y el reforzamiento de la imagen de nación, frente al avasallamiento de los imperios sucesivos –los políticos y los económicos–. [82]

En la zona centroamericana existe una conexión entre la experiencia de la migración y la globalización. En El Salvador, por ejemplo, el destierro de los años 80 a causa de la guerra, cuando un gran porcentaje de la población salvadoreña huyó a Estados Unidos, produjo con el paso de los años un corredor directo de ayuda económica y un desarrollo de empresas comunitarias que se enfilan hoy hacia la globalización de los productos, y cuyo principal motor es la migración laboral.

---

[81] En el capítulo llamado "Border Crossings" Renato Rosaldo discute ese carácter de invisibilidad que en algunos estados se exige a los nuevos ciudadanos. En Panamá, en la década del 40, muchos inmigrantes se vieron obligados a *castellanizar* sus nombres para ser considerados miembros de la nación. En: Culture & Truth: The Remarking of Social Analysis. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1993.

[82] El contrapunto de este juego de intereses se estudia claramente en obras como La cultura de la pobreza: lo que todo el mundo sabe pero insiste en olvidar, de Pedro Rivera Ortega (2000) y en Panamá: Desafíos de la seguridad democrática, de Raúl Leis R. (2003).

En el caso de Panamá, considerado desde siempre "país de tránsito", se ha producido una variante del movimiento migratorio, lo que 'preocupa' a las autoridades, las cuales piensan que la ley de migración–creada en los años 60—, no responde a las necesidades actuales. Por otro lado, la reciente inversión colombiana en nuestro país, según informes de Contraloría, "supera los 600 millones de dólares en los últimos tres años y medio", nos lleva a meditar en las múltiples variantes que produce la situación global. Para cualquier panameño, es un asunto sensible la situación en la frontera con Colombia. Probablemente lo tiñamos de visos románticos al percatarnos de que las galletas Pascual (empresa que fundaron exiliados españoles, luego nacionalizados), ya no serán panameñas, sino colombianas; pero esta es una realidad del comercio que engloba regiones enteras. Lejos está el día en que las tropas colombianas intentaron recuperar el control del Istmo –tras la independencia en 1903– entrando por la selva darienita, tal como lo consigna el dato literario en la novela Con ardientes fulgores de gloria (III parte, Jorge Thomas, 1999); cercanas, la guerrilla y las noticias sobre la FARC, amenazando la frontera panameña con Colombia, otra vez, en la selva darienita. Lo que vivimos es el empuje comercial global que probablemente tenga las mismas motivaciones de fondo que las de algunos países centroamericanos: una movilización de personas y de recursos en búsqueda de nuevos horizontes, ya que el propio territorio no es seguro. Panamá, tierra *de paso*, se afianza hoy como tierra *de queda*. Aparte de la globalización de las economías comunitarias (debido al corredor de ayuda centroamericano) y del producto cultural (por la interacción de artistas), el desplazamiento de grandes masas permite una captación múltiple de la idea de nación, la que se desarrolla como un tercer espacio, siempre móvil.

El alma del inmigrante en la música

Las confluencias entre el *espacio privado* y el *espacio social*, entendido éste en la sociología como "a basic prerrequisite for all social events and processes" (Pries 10), han moldeado la cultura de la nación panameña como una manifestación de diversidad en la que "las relaciones territoriales con lo propio están habitadas por los vínculos con los que residen en otros territorios, [quienes] nos hablan y envían mensajes que dejan de ser ajenos en la medida en que muchos de los nuestros viven allá, muchos de ellos llegan hasta aquí" (García Canclini, La globalización imaginada, 2000: 62).

Por lo mismo, desde antes de los albores del nacimiento de la República, los inmigrantes han conformado la diversidad del espacio de la nación, convertido así en espacio geográfico receptor de *migraciones transnacionales*, reconocidas como "[h]uman movements across (tribal, urban, and nation-state) borders [that] must be seen as a sociohistorical constant" (Pries 1) [83]

Entre estas manifestaciones de la cultura, la música, según explicaGeorge Yúdice [84] es una propuesta de interacción entre etnias, que así manifiestan su voz y presencia ante los grupos hegemónicos. Asevera que "[l]as industrias culturales han jugado un papel importante en la historia de la consolidación de la identidad nacional de los países latinoamericanos" ("Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social" 1). Yúdice se refiere al fenómeno musical en Río de Janeiro

[83] En: "New Migration in Transnational Spaces", de Ludger Pries en: Migration and Transnational Social Spaces. England: Ashgate Publishing Ltd.: 1999. Research in Ethnic Relations Series, 1.
[84] En: "Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social." Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura 1 (2002). 25 Abril 2004 < http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric01a02.htm>."

y la manera como esta manifestación marginal propugna una lucha contra "la pobreza, la violencia y el racismo" (1). En el caso del proyecto musical de Rómulo Castro –y del mismo Rubén Blades— lo que se persigue es una recuperación de la identidad, desde el barrio hasta el amplio mundo, a través de los ritmos diversos, que construyen el proyecto nacional, partiendo del hombre. Pero hay algo más, esta música recobra la fuerza que siempre han tenido la oralidad y la anécdota, pues al partir de la experiencia subjetiva y personal, las canciones se conectan con la vivencia de la colectividad.

La obra musical de Rómulo Castro refleja esta experiencia. Nacido en Panamá, fue llevado a Cuba cuando tenía un año. De ascendencia mexicana y del exilio republicano, según cuenta: "[Mis padres] eran refugiados españoles de la guerra del '36. Eran comunistas, republicanos, provenientes de Valencia. Mi abuelo tenía un gran sentido de lo musical y del ritmo. Cantaba muy bien flamenco y era de Valencia. Mi mamá heredó esa musicalidad" (Entrevista con José Carr 11). Esta doble herencia es un ejemplo de cómo el *espacio cotidiano* [85] y el *espacio social* se insertan en un amplio *espacio geográfico*, que está en constante desplazamiento y que fluye en el tiempo. Otros elementos coinciden también en su obra: 1) la vivencia del exilio político, cumplida en la generación de su abuelo materno y 2) la del desarraigo forzado, en la generación de su padre. Ambas producen ese vivir *"in between"*, condición que la teoría postcolonial de Homi Bhabha define como el vivir en los intersticios, en los límites entre mundos. Para el artista, paradójicamente, esto produjo un acto de enunciación enriquecido, porque le permitió atestiguar cómo el individuo se escindía

[85] Según Pries, "in an everyday sense, "space" is viewed as relating to objects, as an expansion of material things. Through the perceiving individual's ability to change its point of view, a concrete space is organized in perspective and structurally perceived and experienced (direction, distance, emotional embeddeness)" (7).

entre dos culturas y aprehendía los referentes de ambas.[86] El primer elemento, el exilio, genera una recreación en la nostalgia: "Pero recuerdo a mi padre, desde que tengo uso de razón, hablándome de Panamá [...]: "este árbol que ves aquí en Cuba, esta ceiba,[87] que te parece grande, es *chicha de piña* al lado de un árbol bien desarrollado de Panamá. En Panamá, un árbol grande, puede ser abrazado por cinco hombres y no alcanzan a rodearle el tronco" (11, énfasis). A través de un complejo proceso de socialización, el segundo elemento, el desarraigo, se transforma en una reafirmación que, en este artista, convoca una aceptación de la identidad panameña, aunque sin olvidar sus otras raíces.

En la conciencia del sujeto 'desplazado' se privilegian los elementos cotidianos del espacio en el cual se reclama una pertenencia. El uso del panameñismo "chicha de piña" para referirse al árbol sagrado (la ceiba), frente a los árboles de la selva panameña, connota una selección emocional identitaria. En aquel territorio se encuentra, para el padre, el sitio verdadero de arribo. Como inmigrante, Rómulo vive esta disyuntiva:

> Yo estoy en Cuba y debo regresar a Panamá, pero me duele dejar a Cuba y me cuesta no volver a mi patria. Entonces, estando en Panamá, recuerdo a Cuba y me duele haberla dejado. En esa situación, Panamá y Cuba se me figuran como mujeres a las que amo pero con las que no puedo estar a la vez y de esa sensación de estar escindido, partido entre dos amores, nace ese son ["Retorno"]. Un poco hecho con recuerdos, deseos, nostalgias y desgarramientos por mis dos amores. Si ahora, en el 2000, me preguntas quién es ese amor al que quiero estar unido siempre te contesto sin vacilar

[86] Véase Homi Bhabha. The Location of Culture. London: Routledge, 1997, 135-8.
[87] Árbol sagrado bajo cuya fronda los creyentes del culto posan las ofrendas.

que Panamá. Ya Panamá es Panamá y Cuba una etapa de mi vida, muy querida, pero una etapa. Panamá es mi todo. (14)

Finalmente, la conciencia escindida toma decisiones. Tanto es así que Rómulo ha compuesto, ya desde los años 80 y hacia el filo del milenio –en un momento coincidente con la transferencia del Canal de Panamá, en 1999–varias de las canciones más representativas que muestran esa identidad: "La rosa de los vientos" (Panamá, 1990), "El puente del mundo" (La Habana, 1987). Otras composiciones –como "Encrucijada"–[88] hablan de la lucha por una nacionalidad en conflicto en este mundo *sin líneas*; y, finalmente, "Parte de la historia" se suma al momento culmen de la lucha nacionalista, el año 1999. Este texto puede ser decodificado por dos receptores: la patria, como una joven que renace a una nueva etapa de su desarrollo histórico, y la prometedora generación de panameños a partir del año 2000:

> Navega tu propio barco, enfrenta tu temporal
> sortea pirata y riscos a buen puerto has de llegar
> de ti depende mi raza y nadie te va a ayudar
> serás parte de la historia o serás historia y no más (bis).
>
> Bueno pues,
> Si hasta ahora solo has visto, las cosas pasar,
> ya tienes cinco siglos y unos años más
> y ya eres suficientemente, mayor de edad
>
> Navega tu propio barco, enfrenta tu temporal
> .... (bis)
>
> ("Parte de la historia, Herencia)

La sola mención de los "cinco siglos y unos años más" evidencia la certidumbre de que el conglomerado de la nación panameña fue afincándose en el espacio del Istmo mucho antes de la Independencia, de lo contrario, se desestimaría el papel de los héroes

[88] La rosa de los vientos da nombre al álbum de Rubén Blades que ganara el Grammy en 1996; "Puente del Mundo" y "Encrucijada" aparecen en Tiempos, Grammy 1999, de Rubén Blades.

populares que sucesivamente se sumaron a la lucha nacionalista, al desafiar a las potencias (España, Estados Unidos). La voz también alude a la culminación de la larga lucha por la soberanía nacional e implica una superación de la teoría de la dependencia que ha signado a toda Latinoamérica:

> Si hasta ahora solo has visto, las cosas pasar,
> ya tienes cinco siglos y unos años más
> y ya eres suficientemente, mayor de edad
> ...
> ("Parte de la historia, Herencia)

El lenguaje metafórico resulta sociolingüísticamente marcado al interpretarse como alusión al surgimiento del Estado mediatizado ("tutela") bajo la cobertura de la potencia del Norte, aquel 3 de noviembre de 1903. Ahora, el Estado panameño debía "navegar su propio barco", sin la injerencia política de los Estados Unidos en los asuntos del Canal de Panamá.

En este álbum (Herencia, 2000), el tono emplazatorio y los usos de la norma coloquial panameña (*"que no te tiren la toalla", "ver las cosas pasar", "y tú no quieres ni rosca ni revulú"*) son muestras de la fuertes relaciones entre lenguaje-cultura que se habían detectado desde los estudios lingüísticos de Edward Sapir.[89] Lo más importante es el valor pragmático de estas expresiones, que aluden a un emplazamiento de la voz a *no dejarse vencer*, a *no adoptar una actitud leseferista* ante los problemas sociales y a *desechar la corrupción del panorama político*, respectivamente. Son frases que testimonian los fuertes vínculos entre lenguaje y política, al criticar los usos de las burguesías hegemónicas, que no permitieron la participación real de todos en la conformación del Estado.

---

[89] Language: An Introduction to the Study of Speech. New York: Harcourt, Brace, 1921. Trad. por Margit y Antonio Alatorre: El lenguaje: Introducción al estudio del habla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Compositor y arreglista, Rómulo ha puesto música a poemas de algunos de los autores claves de la literatura panameña (Chuchú Martínez, Cosuelo Tomás, Manuel Orestes Nieto). La literariedad de sus textos va de la mano de una exploración estética del habla panameña, con cuyos coloquialismos refleja la querencia de todo el mapa de la patria. En "La herencia del pela'o", por ejemplo, su voz, recorre todos los espacios geográficos, partiendo de la capital del país, y le muestra al *pela'o*,[90] las tradiciones, las vestimentas, las lenguas y la multiplicidad étnica y cultural que nos caracteriza, en todos los sentidos, a través de los bailes y ritmos costeños (congos), de las tradiciones religiosas católicas (peregrinaciones al Cristo Negro) y hasta de los rituales de socialización, como los carnavales. Es una visión integral que recoge la *herencia* diversa de lo que es un panameño:

> Rumbo a Colombia, en Darién / bullen Chucunaque y Tuira.
> rugen bunde y bullerengue / Abya Yala que me inspira.
> Costa Arriba, hasta Colón
> a ritmo de congo / fufú y burgao
> El Cristo Negro refuerza / la fe del necesita'o
> ...
> Saliendo de La Pintada, el cholito de Coclé
> Lleva su preciosa carga por donde penó Nomé
> Saluda cortés Veraguas a los viajeros:
> "Ñatore May", Urracá vuelve por sus fueros
>
> Sigue Azuero y su campiña / basquiña y mejoranera
> los sentimientos del alma / Canajagua y bailadera,
> al ritmo de Gelo y Fito
> de La Villa hasta Chitré / la berraquera, el donaire
> del Manito a Pedasí / Panamá flota en el aire
> ...
> De Bastimentos hasta Changuinola, plátano eterno
> Bocas del Toro, de azul, de verde y de negro
> calypso, palo de mayo, guari-guari,
> Teribe, Ngobe Buglé, Patuá y Bri-bri.
>
> ¿Has visto el vuelo orgulloso / del quetzal en Bajo Mono,

[90] Muchacho, jovencito, chiquillo, en lenguaje coloquial panameño.

Allá por donde Renán / tiene un lugar pa' nosotros?
David y Goliat,
Altivo Valle de Luna / que vio nacer a tu abuelo,
Puerto Armuelles, Chiriquí / canción levanta tu vuelo.
(Tragaluz, No. 78, 2000: 7)

El texto nos hace conscientes del peligro que representa el que las nuevas generaciones desconozcan sus orígenes, que no sepan de la compleja conformación étnica de Abya-Yala el continente, *nuestra América* india, negra y española:

Pela'o que naciste en la Capital, lejos de la arcilla
donde se forjó la luz de mi derrotero
te ayudaré a descubrir tanta maravilla
si tú te adentras conmigo por sus senderos
[...]

Por eso también trae a colación la historia del choque de mundos y sus consecuencias: "Lleva su preciosa carga por donde penó Nomé".[91] En el texto musical se unen el pasado y el presente, al punto que cuando metaforiza el paisaje de la provincia atlántica de Bocas del Toro, pareciera hasta inocua la omnipresencia de las transnacionales bananeras:

De Bastimentos hasta Changuinola, *plátano eterno*
Bocas del Toro, de azul, *de verde* y de negro (énfasis) [92]

La voz matiza este destino económico históricamente conflictivo—en toda la región centroamericana—con la riqueza étnica y lingüística de la región, pues no sólo es la presencia del negro, sino de los grupos indígenas, sus lenguas y costumbres:

Bocas del Toro, de azul, de verde y *de negro*
calypso, palo de mayo, *guari-guari,*
Teribe, Ngobe Buglé, Patuá y Bri-bri. (énfasis)

[91] Cacique indígena de la región de la Provincia de Coclé que murió a manos de los españoles. El nombre de la capital de la provincia (Penonomé) se debe a la composición de la frase, según la tradición popular: "Aquí penó Nomé".

[92] La Provincia de Bocas del Toro es hoy la principal región donde se ubica la transnacional bananera "Chiriquí Land Company". El verde alude a las plantaciones interminables de banano, el azul al mar y el negro, a la población de ascendencia afroantillana que se radicó mayormente en esta zona de la costa atlántica.

Como obra, "La herencia del pela'o" –y Herencia, en general– ejemplifica la nueva corriente de los estudios sociológicos que están a favor de la *reconversión* de las tradiciones culturales (García Canclini, 1992).[93] Esto no quiere decir que los componentes populares de la cultura tradicional, en la obra de Rómulo Castro, entren al mercado de la música actual y pierdan las esencias de sus respectivas tradiciones; sino que su música aprovecha los conductos de distribución que permiten llegar a la masa (la grabación en CD) y así propicia el consumo de la cultura, cuyos límites entre "high" y "pop" se han desvanecido. No sólo en el libre movimiento entre los niveles de lenguaje, sino en la mezcla de ritmos y tradiciones musicales, la obra de Rómulo se abre a otras corrientes musicales y alcanza este cometido. Sus composiciones y arreglos incluyen la saloma, la percusión de la música típica (de Azuero, región central de Panamá, de sustrato colonial español), los ritmos negroides (de los negros congos de la zona de Colón, en la vertiente atlántica), así como, la Nueva Trova, el Bossa Nova, el flamenco los arreglos clásicos para cuerdas, el ritmo de la salsa, el hip hop entre otros. Esta hibridación cultural también es reflejo de las etnias del Istmo, que no aparecen hibridizadas en el texto, sino diversas, pero en convivencia.

Travesías (2002-3) el último disco de *Rómulo Castro y el Grupo Tuira*, es un proyecto conjunto, bajo la producción musical de Luis Thomas y la producción ejecutiva de María Ángeles Sallé. En la "Presentación" del trabajo, esta dice:

> España, Portugal y Latinoamérica somos travesía. [...]

[93] Véase: "Cultural Reconversion", de Néstor García Canclini, en: On Edge: The crisis of contemporary Latin American Culture. George Yúdice, Juan Flores y Jean Franco, Ed. University of Minnesota Press, 1992, 29-43.

> Vamos y venimos, partimos y regresamos, sobrevivimos y naufragamos...y la música es la más fiel compañera de ruta en este trasiego infinito. Porque la música es el único sello que satura, y que sutura, el pasaporte herido de nuestras nostalgias.
>
> Rómulo Castro y yo somos panameños ambos, españoles ambos, y un día nos reconocimos –aún más allá—como miembros de la misma patria mestiza, cuya alma permanece siempre en vuelo entre el allá y el acá. Por eso decidimos hacer juntos 'Travesías': para contar y cantar vivencias que forman parte de un patrimonio íntimo, pero que sabemos también compartido por otros muchos pasajeros de los dos mundos. (Sallé 2003)

Esta producción musical viene acompañada de un libro de testimonios, "catorce relatos y un poema...escritos por autores de nueve países y publicado por Metáfora Ediciones" (Sallé, "Presentación"). Travesías, como producto que recoge una experiencia transnacional, aborda historias de exilio y destierro y penetra así la esencia de los espacios privados, de la cotidianidad peculiar, de la gente que cruza el Atlántico en búsqueda de nuevas oportunidades, por eso es el alma del emigrante en su música. Y en cuanto al libro, las historias trazan las huellas de ida y vuelta de Europa a América y viceversa, hasta llegar a un punto en el que las identidades son múltiples y se desarrollan tomando algo de aquí y de allá. El inmigrante tiene dos alternativas y un camino: "[percibir que] siempre andaré a trasmano, [94] colándome en todas las fiestas, sudaca en España, hispana racial en América, eternamente extranjera" (Sallé, "En dirección

[94] Según la RAE, loc. adv. fuera de los caminos frecuentados o desviado del trato corriente de las gentes. En el texto implica vivir entre dos mundos.

contraria", 96) o adoptar una identidad "in between", enriquecida por las experiencias de dos mundos: "Me gusta, eso sí, volver a casa, a mis casas, de nieve y de ríos caudalosos. De piedra, madera y caña. De coches y carros. De aspereza y sinuosidades. Me gusta pensar en nuestro privilegio, el de los hijos de emigrantes, de poseer una identidad paradójica que, con el actual empequeñecimiento del planeta, probablemente se esté perdiendo ya para siempre en el recuerdo" (Sallé, 96).

De este modo, el proyecto testimonial Travesías enfatiza una resistencia a la homogenización provocada por el "empequeñecimiento del planeta". Esta identidad desea mantener su doble subjetividad, no dejarse absorber por la hibridación; abogar por la diversidad que enriquece el mundo.

El CD introduce las varias connotaciones del tema de la migración transnacional y sus causas, que oscilan entre el ideal y la lucha política ("El tío José") o la nostalgia y la esperanza y, también, la desterritorialización, como en "Mi tierra y tú". [95] El concepto de *"dseterritorialización"*, tal como lo explica García Canclini en On Edge: The crisis of contemporary Latin American Culture implica la separación y la nostalgia que se alberga en cada inmigrante. Se correlacionan amor erótico y amor a la tierra:

> Amor de besos ausentes,
> dame la luz para andar.
> Vine hasta aquí por quererte,
> mi tierra y tú son mi paz.

Desde la primera tonada, queda en la conciencia el hecho de que todas las composiciones testimonian la experiencia de la emigración y la desterritorialización: "Migration today is not limited to writers, artists, and political exiles as in the past; it now includes people of all social strata and moves in many different directions...

---

[95] Esta canción aparece bajo el título "Tú y mi ciudad" en el álbum Tiempos, de Blades.

Deterritorialization thus cuts across class lines..." (García Canclini 38). Travesías surge de la experiencia de *"La España Peregrina"* que comienza masivamente en el '39, pero alcanza a describir los tipos de migración que ocurren hoy día, principalmente por razones económicas. Es lo que evidencia "Vaya usted a saber" y que hace pensar en las oleadas de latinoamericanos que emigran por toda América (lo vemos en nuestra tierra) y que, al llegar al nuevo país, se integran a la llamada *economía informal*, como única alternativa. El tono es el desencanto: "Cómo quisiera, en mi propia tierra, / mis propios sueños alimentar". Y la desesperanza nace, precisamente, por la paradoja de la distribución de las riquezas: "Tanta riqueza mi suelo encierra, / tanta alegría, tanto penar".

Y así, Travesías nos lleva, hacia atrás, a la historia de España, resaltando el orgullo del Campeador, como símbolo de gloria, pero más como un homenaje íntimo a los abuelos maternos de Rómulo (en el texto en lengua valenciana "El art de les teues mans"); y nos desplaza a varios puntos de América, entre ellos, hasta la dolorosa experiencia del destierro político argentino, narrada con el acompañamiento del bandoneón en "Entremares".

El texto que quizás captura mejor este sentido de la migración moderna –es decir, la de los movimientos transnacionales en la época de la globalización—es "Lúcuma en Lavapiés", que fue compuesto "en base a un relato especialmente escrito por [la peruana] Martha Zein ...que narra una probable expedición en búsqueda de "lúcuma", un fruto andino con el que también se preparan diversos postres" (Castro y Sallé. *Booklet.* Introducción a Travesías).

Otra vez, la mezcla de ritmos lleva al receptor a esferas sensibles que se desencadenan en la conciencia a partir del llanto de una guitarra que desgarra dulcemente la memoria. Aquí "memoria" no sólo alude al recurso nemotécnico que la protagonista del testimonio (Marta Zein) decide emplear: canta para recordar, como un juego. En esta composición, cantar por falta de memoria / "melodías de ida y vuelta" implica el bagaje cultural que acompaña a esta latinoamericana en Madrid. Las canciones que lleva en la memoria pertenecen a una tradición musical de "ida y vuelta" entre los dos continentes, España y América.

> "Canto por falta de memoria,
> componiendo sin querer
> melodías de ida y vuelta
> que acompañan mi emprender
> caminos..."

... Las imágenes que emplea sorprenden por lo diversas. Aparecen escenas vívidas en la conciencia colectiva de un latinoamericano y de un español: los movimientos enervantes que fusionan la sensualidad ritual de ritmos africanos con la *cultura joven,* presente en cualquier discoteca de una gran ciudad dominada por los *'mass-media'*. Allí están el *reggae* y el *rap*, los efectos técnicos de la sorda estridencia a través del *'scratch'* al frotar el disco, onomatopeya que remite a otras escenas, donde los grupos callejeros se retan a bailar (de cabeza) en la acera.

Engarzado en esa compleja línea sonora, hay, además, una definitiva vuelta de las carabelas de la conquista, pues la experiencia retrata al latinoamericano que vuelve a 'la Madre Patria', en un retorno del colonizado al Imperio en búsqueda de oportunidades económicas. [96] El otrora imperio, a su vez, se ha convertido en una megalópolis europea

[96] Esta vuelta de las carabelas es un hecho sociológico documentado incluso por la cinematografía. Véase: Flores de otro mundo (Iciar Bollaín, España,1999) que trata del éxodo arreglado de las dominicanas y otras

donde convergen las más diversas etnias. Lavapiés ya no solamente será el barrio marginal que se dibuja en el viejo centro histórico urbano de Madrid, sino la nueva "judería", que ahora es infinitamente más diversa:

> El barrio no está tan lejos:
> en tres paradas de metro se plantó en Lavapiés
> ¿Cómo lo ves?
> Del Primer Mundo al Tercero en un dos por tres.
> ...
> Rostros que mezclan esperanza y fe,
> celta, gitana de Los Andes y del Magreb,
> el nuevo rostro de Lavapiés.

Los conceptos de otredad y exotismo se desvelan allí ("tanto de exótico para quien por primera vez lo ve, / tanto de propio para quien creció con él") en un panorama que ofrece una "surrealidad" de lo diverso y que da fe de los constantes desplazamientos de población:

> Telas de Pakistán,
> juguetes imposibles y mecheros de la China,
> maracuyá,
> papaya, plátano macho y té de Ceilán,
> pero no encuentra su lúcuma.

También se expresa la diversidad tecnológica en yuxtaposición con los elementos de la cotidianidad:

> Se mezclan flores, colores y televisores,
> "uve hache eses" en SECAM Y PAL,
> subtitulados o en original.

Este despliegue corrobora el perfil de imaginarios urbanos cruzados, enriquecido, en gran parte, por los inmigrantes: "The migrants cross the city in many directions and, precisely at the intersections, install their baroque stands of regional candies and

---

caribeñas a un perdido pueblo español, para casarse con los varones del pueblo, ya que, a lo largo y ancho de España, la migración hacia las ciudades ha puesto al campo en proceso de consunción. Otra película que trata el tema es: Cosas que dejé en La Habana, de Tomás Gutiérrez Aragón (España, Cuba, 1997).

contraband radios, medicinal herbs and videocassettes" (García Canclini, Hybrid Cultures, 3). Pareciera que sólo ellos saben interactuar con la estructura neoliberal de las grandes ciudades porque se sumergen en la ciudad y se la apropian, la hacen accesible con sus prácticas de la economía informal, y con ello ponen en contacto a la gente de todas las esferas sociales. Ellos pasan a ser los puentes entre los imaginarios. Así mismo, "Lúcuma en Lavapiés" refleja los intentos de asimilación que hacen todos los inmigrantes por integrarse a la vida de la nación que los acoge: "clases de español", "asesoría laboral". Y así como la canción alude al valor de la comunicación y del lenguaje o a la resolución de problemas legales para los inmigrantes, también es un ejemplo de multiculturalismo en los usos lingüísticos diversos. El usuario panameño siente como suyos usos del habla general coloquial como "cruzar el charco" e identifica como reconocibles, pero propios de otros lugares del mundo hispanohablante, algunos como "plátano macho", "chaval". Escenas similares a las de los barrios populares de la capital de Panamá pasan ante sus ojos: "Una partida interminable se juega al fondo, en / una mesa".

Es así como entendemos que la vida en cada punto del mundo tiene similitudes que hermanan a los grupos y a las etnicidades y sentimos la empatía en la nostalgia. Y la conciencia auditiva sinestésicamente se solidariza con la protagonista de la búsqueda ("pero no encuentra su lúcuma"), quien "prometió sorprender...con el sabor, / la sutileza" a "esos amigos". Y no sabemos si lo logra, porque la canción termina en medio de la búsqueda, en el recorrido de Lavapiés, cuya diversidad es un referente importante para entender el texto. El final abierto es un fiel reflejo de la añoranza de todo emigrante ante

la lejanía de sus espacios geográficos y sociales, con toda la interacción de elementos que los constituyen y del futuro abierto en su nuevo horizonte.

Travesías como trabajo conjunto, musical y testimonial, encierra la nostalgia de vivir entre dos mundos y de añorar siempre lo que se ha dejado atrás. Pero también muestra el surgimiento de identidades complejas que se conforman en constantes desplazamientos trasatlánticos. "Desde mi punto de vista, siempre estaremos yendo y viniendo" (Covarrubias, "Desde mi punto de vista", Travesías, 127). Como discurso, ambos textos hermanan la experiencia panameña con la de escritores de otros confines. Herencia y Travesías inscriben lo multicultural panameño en los estudios culturales de hoy.

En definitiva, esos "hijos del Minotauro" que parecieran ser "allá extranjeros / y aquí... extraños" (Castro, "Los hijos del minotauro", Panamá 2002), han sabido conciliar, finalmente esa identidad paradójica "[y] vivir en una época en la que nos es dado, maravilloso regalo, romper la escisión entre dos amores y lealtades, cambiando el sentido de un viaje en dirección contraria por otro a favor de la corriente" (Sallé, 96).

Y en este "Puente del Mundo" que es Panamá, con "El arte de [sus] manos", Rómulo Castro nos hace vivir la rica Herencia multicultural que se resiste a la anomia y al borramiento globalizador, gracias al orgullo de pertenecer a este espacio donde caben todas las memorias.

CAPÍTULO III

FRENTE AL IMPERIO Y SU PODER ECONÓMICO

1. La imagen del imperio y su poder económico:

El peligro de un imperio intervencionista, fue atisbado por los pensadores latinoamericanos del siglo XIX, principalmente por José Martí, cuando la joven y pujante nación del Norte convocó en 1888 a un Congreso realizado en 1889 y 1890, del cual "saldría la política del panamericanismo" y su continuidad en la futura Organización de Estados Americanos, confirmación del coto natural del imperio yanqui" (Magallón 15) . Tanto en Madre América como en Nuestra América (1891) –el manifiesto de la identidad mestiza latinoamericana— Martí advierte sobre la entonces incipiente imagen de imperio. La intolerancia hacia la diversidad de opiniones y creencias, la unilateral apropiación del derecho de determinación de los pueblos y la explotación de los recursos ajenos, es una denuncia temprana en sus escritos.

> Jamás hubo en América, de la independencia acá, asunto que requiriera más sensatez, ni obligue a más vigilancia, ni pida examen más claro y minucioso, que el convite que los Estados Unidos potentes, repletos de productos invendibles, y determinados a extender sus dominios en América, hacen a las naciones americanas de menos poder, ligadas por el comercio libre y útil con los pueblos europeos, para ajustar una liga contra Europa y cerrar tratos con el resto del mundo. (Magallón 17)

La política de intervencionismo ya había sido trazada por *La Doctrina Monroe* (1823), cuando los "hermanos mayores del Norte" se arrogaron el derecho unilateral de

proteger a los "hermanos del Sur" de cualquier recolonización o intervención europea por parte de la Santa Alianza, para recuperar las recién emancipadas colonias. Pero era también una declaración de la intolerancia paternalista que estableció a América Latina como *el patio de atrás* de los Estados Unidos. Lo ha lamentado América Latina entera, agobiada por las instituciones prestatarias, cada vez que se presenta una crisis económica.

La injusta explotación de las otras naciones con el subsiguiente daño al medio ambiente, se ha convertido en uno de los factores detonantes de esta creciente actitud cautelosa de otras naciones hacia el imperio norteamericano. La expansión de los mercados de los grandes imperios, atrajo a nuestra tierra las *'doctrinas'*, *'alianzas'* y sistemas de segregación (llamados en Panamá "*gold*" y "*silver*") que harían que los ojos del mundo nos vieran como un protectorado. Jorge Thomas, en Con ardientes fulgores de gloria (1999), describe el momento en el que este juicio cayó, como un velo de oprobio, sobre la naciente república, el día de la firma del tratado Hay Bunau –Varilla, en noviembre de 1903:

> La alternativa era apoderarnos del Istmo por la fuerza, guerrear con Colombia y construir el canal. ...
>
> --No me refería solamente a eso, John –insistió Root—sino a que hemos aprovechado al máximo las circunstancias para imponer a un país en pañales un pacto injusto, completamente favorable a nosotros. Ni siquiera estamos permitiendo que ningún panameño lo revise.
>
> *--Panamá no es realmente un país –dijo Hay despectivamente-. Es un protectorado de los Estados Unidos* porque ellos así lo

> han querido para protegerse de Colombia, y me temo que lo seguirán siendo para siempre. (énfasis , 475)

Esta injusta manipulación histórica en pro de los intereses económicos de "El Norte", marcó para siempre la percepción de los estadounidenses, por parte de los istmeños. El poeta Juan Dal Vera lo plasma en Poemas en blanco, donde las alusiones económicas a la política de las bananeras –transnacionales en constante conflicto con los sindicatos de obreros de Centroamérica— alcanzan la inhumana explotación e incluso a la discriminación: "el ángel blanco / *que nunca se ensució las manos / con la leche del guineo*" ("Ahora que en estos días la tierra", 59):

> Esos ojos de todos
> ahora rendidos
> al demonio blanco;
> los mismos
> deletrean
> pronunciado
> G U E R R A
> y nosotros,
> que entonces
> nos amábamos
> distintamente,
> éramos frases
> dichas a voz de día,
> la terrible y tenue
> claridad del unicornio.
>
> (Poemas en blanco 39)

Contradictoriamente, el caos económico de las periferias contrasta con la visión del imperio, como paraíso. En la poesía panameña, la Zona del Canal es descrita como un sitio de tranquilidad y belleza aparente, "por la epidermis", pero que encierra los mecanismos de la represión y la injusticia. Manuel Orestes Nieto lo plasma en "Estas calles que nadie habita":

porque por dentro es la casa del lobo
las juventudes zonians con droga en las manos
el bastión estratégico
los pasabarcos produce que produce
para las arcas imperiales
el bombardeo cultural
de una cultura arrogante y deforme
desde sus collares hasta sus cohetes espaciales.
...
(Rendición de cuentas 146)

Ante esto, la protesta textual presenta, a la vez, ese sentido apocalíptico que es marca de la postmodernidad global, aunada a la propuesta hispanoamericana de revisión de la historia. Es lo que se reúne en "Telegrama para U.S.A.", de Dimas Lidio Pitty. El mensaje se maneja en tres tiempos, desde un futuro en el que la nueva sociedad habrá florecido, dejando lecciones a las potencias, hasta un presente en el que sobrevive, en medio del horror, la imagen pura de la patria:

Cuando un viajero, exhausto
Por el sol y la llanura desolada,
Se siente a la sombra de un arbusto
Y descubra, entre la hierba, un trozo de mármol agrietado,
Con la inscripción U. S. CAPITOL
En oro,
¿Qué habrá quedado de tu gloria,
Del poderío con que amedrentas a los
débiles?
You will always remember Vietnam, my
dear.
Recordarás y el llanto será tu único consuelo.
Mientras yo,
Hoy
Al terminar el día en mi patria
--Este puro lugar de América
Invoco tu nombre y te maldigo.

(Crónica prohibida 45)

La personificación del Imperio se concreta en una terminología que revela una estructura de poder avasallante, pero que sólo muestra su mejor cara. Los simbolismos

son similares y reiterativos en varios poetas. Presentados con una ironía arrasadora, tienden a dibujar una imagen de monstruosidad y animalización, no solo en la literatura, sino en la música. Uno de los epítetos más comunes es el de "tiburón". Lo emplea Ramón Oviero en Hoy poesía (1965) "mil tentáculos rubios y malignos /..y un turbio tiburón con piel de oveja" ("A dentelladas"); y también Rubén Blades, en: "Tiburón". En todos los textos el epíteto implica codicia, pero también monstruosidad, como en el poema "De monstruos y palomas" (1973-4), de Manuel Orestes Nieto:

> monstruos que toman al pie de la letra
> las Sagradas Escrituras:
> "Ayer, hoy y por todos los siglos"
> y que acantonan a miles de autómatas
> en un espacio reducido... (165)

El discurso bíblico esconde los manejos políticos e intereses personales, del inicio de la vida republicana. Asimismo, los poetas califican la actitud imperial como la de "un depredador insaciable del siglo XX" o la de "una jauría tejiendo la emboscada / de un destino manifiesto" (Pablo Menacho, Carta a Edmond Bertrand, 71).

De lo anterior pudiera colegirse que la visión del Imperio del Norte y de las guerras que este ha propiciado es unilateral y que se refiere solamente al problema panameño, pero no es así. La complejidad de los textos panameños estriba en que existe un análisis de las concomitancias entre las guerras y el hecho económico que las provoca. Y el resultado de estas es la destrucción del ser natural, del individuo común, que es igual, en esencia, en cualquier parte del planeta. Este es el tipo de denuncia solidaria que rezuma la poesía del grupo entero.

Un paso más allá de la denuncia de las guerras, los textos aprehenden el fenómeno de la violencia por la carrera del poder, pero no desde la contienda en sí, sino

desde el punto de vista del individuo, cualquiera que sea su nacionalidad. El caso de Vietnam es icónico en la literatura panameña, porque su revisión como fenómeno global se hace desde el individuo como miembro de una comunidad sin fronteras. El ejemplo más logrado de este tema está en la novela Estación de navegantes (1975), con el caso de Billy Jones, un soldado estadounidense que ha estado en Vietnam y se suicida arrojándose desde el Puente de Las Américas, traumado por una lucha que no entiende y de la cual no quiere formar parte. En las horas previas a su muerte, Billy comparte la historia de su vida con un panameño que encuentra en un bar limítrofe. En esa zona liminal del tiempo y la geografía política creada por la narración, el lector conoce la historia mundial, durante la Guerra Fría, desde los ojos de sus protagonistas, los anónimos; los que 'ejecutan' la guerra que otros 'hacen'. La visión que se desprende está llena de claroscuros.

En la misma tónica, el poemario Las preguntas indeseables (1985) de Consuelo Tomás, se adentra en ese *Otro* subalterno y su desgracia: "Amputado / incrédulo / anónimo. / *Dudando de la palabra honor / y de su propia patria.* / Las balas no le hicieron el favor de incendiarle / las entrañas / y cada noche la pregunta se le entierra entre las cejas / ¿quiénes son los que están equivocados?" ("El soldado que regresó de Vietnam" 45, énfasis). Es como si la poesía y la novela retomaran la figura de ese soldado anónimo, sin la aureola del héroe, pero desde la conmiseración hacia el individuo.

A lo largo de este período, desde los años 60, los textos poéticos van descubriendo, poco a poco, los móviles verdaderos de la guerra, que no son más que los intereses económicos. Juan Dal Vera (1940-2002) denuncia la sofisticación del poder en

una era de destrucción: "..el odio de los hombres / se mesura con misiles / (post-moderna palabra esotérica...)" (El libro de la inocencia, 1986: 61). Hay un fuerte sentido sardónico entre el título y el texto, lo que muestra las contradicciones de la época *post-moderna*:

LA NUOVA VITA

¡Qué lástima que el tiempo se mida
con el vocablo de post-guerra,
post-sangre,
post-muerte...
con el post-nunca-más de otros!

Cosas
de
la nuova vita. La dolce (31)

Lo "post" en el texto se refiere al fin de la historia y al movimiento pendular postmoderno, pero además, el uso del guión resulta irónico porque resalta la paradoja de la civilización, que nunca termina de estar más allá de las catátrofes La Guerra Fría, su auge y su posterior caída representa, en toda su acrimonia, una "Nuova Vita".

Por otro lado, sin eufemismos, pero con una claridad cortante, Bertalicia Peralta revela otra arista: el entramado ideológico que utiliza las creencias y se apoya en la tradición religiosa escrita, para justificar los destinos maniqueos de los habitantes del planeta. Y no sólo eso, sino para decidir los hijos de quiénes irán a la guerra. En este poemario del año 1999, pareciera haber una confluencia entre la premonición del arte, la parábola religiosa y la repetición de los hechos históricos:

Cuando llegó la guerra los hijos de los ricos
no estaban aquí el infierno con su dolor inédito
con sus burbujas de sangre con sus alaridos de
terror cayendo en llamas preparadas
desde los aviones iluminados por esas mismas
llamas *tenía destinatario con nombre y apellido:*

los pobres son miserables los que entraron al reino
de los cielos porque fueron expulsados -
destrozados – del reino de la tierra

(Leit-motiv 26, énfasis)

Hay una clara conciencia de que el causante de las hecatombes es el "demonio blanco", en su carrera de apropiación de los recursos y de las riquezas. En el afán de encontrar una identidad propia para el ser, en un mundo plagado por guerras y dirigido por economías invasoras, el hombre se da denominaciones, que a veces lo superan. Dice Juan Dal Vera: "Teníamos quince años apenas. / Todos éramos / *la generación del disparo.* / Y se sonreía / como si nada hubiera pasado y marcando vilmente / la historia. / Porque lo que encontré era / que así era la vida." ("Porque así era la vida", El libro de la inocencia, 34, énfasis).

En la poética de Dal Vera, la guerra se describe como un hecho localizado o específico. El sujeto lírico sabe que es posible quedar capturado por esa imagen majestuosa del imperio porque uno suele acercarse a él por el encantamiento que produce la publicidad consumista y por la propaganda mediática: *"La búsqueda comenzaba / por las tierras del norte / de los bellos y valerosos gigantes / con ojos celestes..."* ("Primera búsqueda en la razón del síntoma", El libro de la inocencia, 45). Pero luego, en una revisión postmoderna de la historia --desde "la bala" que hiere "el pecho maya"--, el sujeto se percata de la impunidad de los imperios, que se han apropiado de la tierra de los 'excluidos' para plantar transnacionales bananeras: "después de quinientos años / ...el ángel blanco / que nunca se ensució las manos / con la leche del guineo[97] / se cambia vestimentas / y quiere dejarnos rotos / luego de tanto hamaqueo" ("Ahora que en estos

[97] Banana.

días de la tierra" 59). Se percibe en la composición una alusión de la política regional centroamericana, desde el choque de la Conquista. A la vez, la mirada crítica revela un idealismo poético, ya que contempla las consecuencias de la postmodernización y la globalización en el aspecto económico y cómo "ahora" el desprotegido reacciona y *"recorre sus propios campos / sin tener que pagar por ello"* (Dal Vera 59). La propuesta en este poema es que la conciencia lírica plantea una liberación de las sujeciones de la figura del imperio, a través de las más simples tradiciones de la tierra, comunes a toda nuestra América mestiza, cuando "la casa otra vez comienza / a oler a tortilla frita / y a café de desayuno" (Dal Vera 60).

En general, la poesía panameña trata sobre las implicaciones históricas que ha tenido esta política de dominio para Panamá y el mundo. La poetización de una categoría que hoy pretende ser negada –el imperio—, pero que se yergue sobre el panorama internacional, es el aporte de la literatura para fortalecer la conciencia de la humanidad en guerra.

Napalm: los rostros de la guerra

En la utilización estética de la historia, estos autores muestran un afán de encuentro y solidaridad, que no es mirada impasible o compasiva, sino caminar paralelo en los avatares que han enfrentado otros pueblos del continente. Son voces desde adentro, entraña rota no exenta de ternura, donde vibra una poesía atenta a la denuncia de la injusticia social del exterminio de la especie humana, en cualquier sitio del mundo.

Este período de la historia panameña debe lidiar en el espacio de la estética con diferentes tipos de memoria, como un modo de ir contra la homogenización que, como

apuntan Rowe y Schelling "suppresses the differences between the different groups of human beings" (228). Por un lado, la memoria histórica "... is a vital cultural action in the making and preservation of those differences" (228); por otro, con la memoria social –"[which] is also memory of destruction and discontinuity" (228)—, los poetas de este período mantienen la dialéctica de la historia y se enfrentan a la dominación. Este grupo, además, instaura tempranamente el uso de la autoridad estética como espacio de "reclamo de justicia y solidaridad", papel que hoy trata de rescatarse, según apunta Julio Ramos, (86).

En la dialéctica de los textos del grupo del 58, los recursos e innovaciones del lenguaje no entran en pugna con la herencia latinoamericana de lucha por las reivindicaciones sociales, antes bien, el valor poético favorece una mayor recepción de la denuncia de las inequidades e iniquidades de las potencias. Un libro donde se nota de manera particular esta tendencia es la colección Poesía joven de Panamá (1971), antología donde participan Morán, Oviero, Pitty, Peralta y del Rosario. Denuncian el avasallamiento de los desprotegidos, los que, desde la marginalidad sufren las consecuencias de la carrera por el dominio mundial. En el contexto de la Guerra Fría el mundo se rige por una pugna que no admite bandos intermedios. Así, en Diana Morán, el efecto visual de las dos columnas imita las dos voces hegemónicas en pugna y polariza, en la recepción lectora, los símbolos del exterminio, la compleja maquinaria del terror, frente a una alusión a la naturaleza:

II

Pájaros agresivos
--películas de Hitchcock--
Pájaros B-52.
Pájaros hueycobra

¿Qué nido?
¿Qué árbol?
¿Qué alpiste les dio
¿Qué alpiste les dio
vuelo?

("Viet-Nam: cinco cuadros", 20-1)

Una de las más mortíferas armas de destrucción, *el napalm,* se convierte en un símbolo en los textos de este grupo, porque implica la desintegración de la especie. Creado originalmente en la Universidad de Harvard y luego utilizado en Viet Cong y Viet-Nam, el napalm muestra la paradoja de la civilización de Occidente y su negación de la vida, no sólo porque los imperios convierten los laboratorios científicos en fábricas de muerte, sino que, durante cada conflagración, la ciencia avanza... para masacrar a la humanidad.

En este caso, el napalm arde y es capaz de provocar muertes en masa. En los poetas panameños el vocablo aparece en poemas que van de la resistencia a la esperanza. Diana Morán enfatiza el papel de creación y recuperación de la madre, así como la confianza en la resistencia en medio de la masacre:

> Madre a prueba
> del *napalm,*
> aldea fecunda.
> (V, Vietnam en cinco cuadros, 22, énfasis)

En "Carta a un niño de Vietnam", Dimas Lidio Pitty, establece una conexión solidaria entre el dolor de un niño de Vietnam, que sufre el avasallamiento del Imperio, y este otro ser humano que se solidariza con él, desde el otro lado del mundo. Corre el año 1964 en Panamá, cuando los jóvenes institutores se enfrentaron al Imperio, e igual que el niño de Vietnam, sin armas:

> Es cierto que en Viet Nam la ceniza ha vuelto
> lodo las aguas de los ríos
> y los llanos son cementerios sin sepulcros
> y los bosques espectros desteñidos?
> ...
> Ah mi pequeño hermano de Viet Nam!

Ah mi lejano camarada!
También aquí hemos visto las caras y la muerte
y las ametralladoras enemigas
También aquí hemos llorado a los difuntos

Ah mi cercano camarada!
Es mundial el dolor
Es nuestro el llanto
...
No lloremos otra vez la misma muerte
...
Mañana te ayudaré a plantar una magnolia. (73-4, énfasis)

De esta forma, la poesía panameña que continúa tras el grupo del 58, también establece una conexión natural con los desprotegidos del mundo. En el discurso poético, Hiroshima, Nagasaki, Vietnam y luego Chile, Nicaragua y El Salvador se convierten en núcleos generadores de significados de solidaridad ante el dolor universal. En "Las lágrimas no hacen ruido", de Consuelo Tomás, Las preguntas indeseables, 1985, 69), la conciencia poética critica la guerra de Hiroshima, a partir de la canción de Pacho Alonso que da título al poema. El uso de la música popular como desencadenante de la protesta a un hecho global de tal magnitud es una forma de valerse de la actitud melodramática de los seres cotidianos, para tratar de entender –con lógica paradójica— lo que no tiene sentido alguno: "las víctimas de Hiroshima también lloraron / lágrimas que perforaron los legajos de la / historia" (Las preguntas indeseables 69).

Otra de las premisas de este período de la poesía es la crítica a la indiferencia del juicio histórico cuando está de por medio el progreso tecnológico. "El lugar del hombre" (Rumor de multitud), de Dimas Lidio Pitty da cuenta de la relación de la historia oficial y *progreso* tecnológico, que no aúpa la vida sino que trae la muerte:

...
porque en cada anuncio comercial veo multitudes hambrientas
Y detrás de cada triunfo tecnológico, montones de cadáveres

Y en cada voto de paz washingtoniano, matanzas como las de My Lai
y Santiago.
...
Sigo pensando que en este mundo de *big business*
-Territorios calcinados con napalm
-Robots y amores de probeta
-Dictaduras y armas de neutrones
Urge crear un tiempo más humano para el hombre.

(41, énfasis)

Los acercamientos de ambos poetas (Dimas Lidio y Consuelo Tomás) con ser de momentos distintos, se dan desde una misma raíz ideológica que clama por los más desprotegidos –los niños en la guerra—. Ambos son voces que se solidarizan, porque "[e]s mundial el dolor" (Dimas Lidio Pitty, "Carta a un niño de Vietnam", 73). Ambas voces poéticas convierten sitios como Vietnam e Hiroshima en símbolos de la insania de la guerra. En "Las lágrimas no hacen ruido", Consuelo Tomás también se duele de los niños. El poema se basa en una noticia de prensa:

la cara de los niños en las fotos
es una oscura pregunta que nos duele
parecen decir: "¿qué culpa tengo? o
"¿acaso la vida no me pertenece?" (69)

Ramón Oviero también plantea la denuncia de los métodos de exterminio, con la utilización de la tecnología para la guerra. Enfatiza con ironía los principios de la supuesta superioridad de la *civilización* de Occidente –y sus avances– en la "mayoría de edad" del siglo XX:

tu siglo XX llegando a mayoría de edad
llegando a la luna / poniendo a la general motors
a rodar por las colinas selenitas
ahora nuestras huellas
están hasta en la luna
este tu siglo de inmolaciones de desfoliadores de napalm
de genocidios / de bombas blu-3 / de gases tordon 101 /
...

también ha dado un rostro / ha dado varios rostros
lapidarios / de granito seco /

("Llega un rostro", Cuerpo en exilio, 91, énfasis en el original) [98]

La obra de Manuel Orestes Nieto presenta otra arista del problema, la que cuestiona las justificaciones que suelen dar los 'prohombres', los líderes, para ordenar dicho exterminio. En el poema "Hice lo que había que hacer" casi prenuncia una conducta de poder, aún vigente entre los gobernantes poderosos. En Enemigo común, (1973-4), la voz parte de esta declaración de un mandatario estadounidense para ripostar con ironía:

Claro –Harry—hiciste lo que había que hacer
...
para decirse vencedor
el genocidio y un par de bombas atómicas bastan
...
para fingir que no hubo alternativas
era necesario que hongos radioactivos
dibujaran multitudes muertas en el cielo de Hiroshima...
(Rendición de cuentas 160)

Con aparente ludismo, la poesía desmantela las razones de Estado, cualesquiera que estas sean. En "Canción de guerra", Los pájaros regresan de la niebla, Pedro Rivera visualiza la guerra ("la matanza transformada en silogismo", 30) como un hecho global de resortes ocultos ("la mesa de los buitres", 29). El dolor se esparce en diferentes contextos: en los campos campesinos calcinados por el napalm, en las zonas urbanas, donde también se siembra el terror:

El napalm en mangas de camisa

Suscribe

[98] Publicado en México, 1972. La mayoría de los poemarios citados de Ramón Oviero están recogidos en la antología Inventariando, 1985. También citamos varios de los libros de Manuel Orestes Nieto a partir de Rendición de cuentas (Antología personal).

Autógrafos en las plantaciones de arroz
Pétalos bacteriológicos aroman
Las verduras y los pájaros
El amor desposa al atentado
En cines y embajadas
La pólvora
Esparce su desnudez invicta
En los barrios pobres
...
(30, énfasis)

La región centroamericana también ha sido escenario de presiones comunes y de hechos históricos que hermanan a los países. Todos los poetas del grupo aluden a las revoluciones e invasiones dentro de la región. Diana Morán, en Reflexiones junto a tu piel: (Poemas del exilio) (1982), se solidariza desde el exilio con las otras luchas, porque, "los dolores pequeños / solitarios / nada significan / en esta suma cotidiana / de los guerrilleros dolores inmensos / que en El Salvador y Guatemala / construyen barricadas con los huesos" ("¡Nada rechazamos!", Poesía, 163). En Panamá se organizaron expediciones de apoyo y recitales de poesía para apoyar las causas de Nicaragua y El Salvador. Tanto los del 58 como Bertalicia Peralta, Moravia Ochoa López, Manuel Orestes Nieto, Consuelo Tomás y José Carr dedicaron composiciones, y hasta libros completos, en torno a las revoluciones del área centroamericana. Bertalicia Peralta en "Comandante dos" (1979) hace una apología no sólo a la mujer sandinista sino a la juventud que es la que da la cara en la batalla: "se habla de la fuerza de un pueblo / -- casi escolares que aprenden en la guerra-- / y la gran determinación de escalar / muerte a muerte a muerte / la liberación" (Casa flotante 19).

Estos libros representan, además, una revaloración del papel de las clases subalternas dentro de los proyectos de la nación. En Zona de silencio (1986) Bertalicia Peralta cantará a la "campesina guatemalteca" (50), resaltará los valores de la mujer

indígena, su fortaleza y participación en todos los ámbitos de la vida. En general, Bertalicia delinea la figura de la mujer revolucionaria, como la de la mujer total, "más suave que el rocío" (18), pero además, la que "puede ... vivir / y convertirse en la antorcha más cercana / en el camino de su pueblo" ("Una mujer puede morir como Tamara Bunker" , Libro de las fábulas, 104).

Otro libro aparecido al momento de la Revolución Sandinista es Los muertos dolerán de otra manera (1979), de Manuel Orestes Nieto. Las distintas "Estampas de guerra" en las que está dividido, llevan fechas de los momentos de la contienda. En estas se analiza la figura del dictador, con mofa e ironía ("el Coronelísimo", el "tristísimo comandante", el "excelso militar", 97-9). En estos poemarios queda claro el contraste entre el perfil del dictador y la valentía del pueblo, un pueblo donde "Hasta los muertos / se han pasado a la insurrección" (Manuel Orestes Nieto 100). Así se desarticula no sólo el sistema, sino el mito del dictador. Así mismo, en Hacer la guerra es ir con todo (1979) Moravia Ochoa López lo describe como el depredador: "demente / demonio / odio / asesino / chacal / cínico / genocida" (16). Somoza es, en la conciencia colectiva y por evolución histórica, "en verdad un adjetivo de horror" (17).

La Revolución Sandinista, por ejemplo, provocó en la comunidad internacional un apoyo que se tradujo no sólo en la participación de combatientes de muchas partes del mundo en Nicaragua –como ocurriera para la Guerra Civil Española—, sino en un movimiento literario de corte también internacional. Los poetas panameños participaron de diversas maneras, pues, como decía Moravia Ochoa López, "no con poesía tumbaremos a Somoza / no con poesía / pero qué gusto reventar / montones de poesía /

contra Somoza" (Hacer la guerra es ir con todo 35).[99]

La poesía rezuma una actualidad estremecedora. A comienzos del tercer milenio se vuelven a ventilar en juicios la culpabilidad de los que ordenaron las masacres del siglo XX. Chile vuelve a estar en el tapete de la discusión mundial. En "Aprendiendo a cantar", Ganas de estar un poco vivos (1975), la voz de Moravia Ochoa López no solo recogía la decepción del pueblo chileno, desde aquel 11 de septiembre de 1973 en Chile, sino el dolor de todos:

> Aprendiendo a cantar mirando el mundo
> leyendo guerras exterminios viejos
> como el humor del hombre sobre la tierrra
> viendo retratos de asesinos
> medallas para el orangután rabioso
> nobeles para kissinger
> razones dice upi para pinochet
> resulta que se canta no con la voz
> sino con huesos dolorosos
> por donde lo que sale es alarido (53)

El tema de la intrusión del los Estados Unidos en la política internacional del resto del continente se visualiza desde la memoria colectiva y la cotidianidad con la grandeza que esta conlleva. En un tono que recuerda El Canto General del mismo Neruda, en "Chile, corazón" Dimas Lidio Pitty también representa en Chile, por sinécdoque, las cualidades de la América mestiza y el amor por la vida:

> Sonriente dulce pueblo de las uvas
> transparentes días de nieve
> luminoso canto de Neruda

[99] Uno de los epígrafes de Hacer la guerra es ir con todo (La nación, 1979) consigna palabras de Raúl Leis, escritor panameño, en el recital "Poesía contra Somoza", celebrado en La Chorrera el 30 de junio de 1979: "Sabemos que no es suficiente, pero si las palabras sirven de algo es precisamente para enrostrarlas duramente en el rostro de los tiranos o es para llegar al oído del sandinista heroico y ayudarle a afinar la puntería" (ii).

C H I L E
Cuando las muchachas salen de la luna
o de los lagos
el minero entra a la tierra
los niños juegan
y el vino enciende las bocas
... (ts. 1)

Las implicaciones históricas de estos poemas oscilan desde la mención del líder combatiente, Allende, el "guerrero que levanta los brazos, / como un candil que alumbra / desde hoy, desde mañana mismo / la senda de la revolución exacta" (Ramón Oviero, Contrapoema 259), hasta la sublimación del dolor como una forma de elevar voces de protesta que creen conciencia en el mundo. Por ello, Moravia Ochoa nos comunica la certidumbre de que no "[e]s completamente cierta la negrura / Están por todos lados los revolucionarios" (Aprendiendo a cantar 53). Una opción a la esperanza, mediante la fuerza liberadora de todos, es el sentimiento que se resalta, al final de "Chile, corazón":

La respuesta está en el tiempo
en este barro que ahora somos
porque estas manos acostumbradas al sudor
nos darán el pan y la victoria (ts. 1)

Una de las conexiones más penetrantes que produce la poesía de las guerras, invasiones e intervencionismos en la recepción lectora es la de remitir, por igual, al contexto político de la incipientes naciones o bien, de las naciones de la "Madre América". Estos nacientes estados fueron atrapados en los esquemas económicos de las transnacionales, que desde los albores de la independencia actuaron en connubio con las clases dominantes. Franz Fanon explica este fenómeno, relacionándolo con las clases dirigentes del momento independentista: eran una débil burguesía nacional "subdesarrollada" y que "descubre como misión histórica la de servir de intermediario"

del capitalismo (Fanon 139-40). En el poema "Chile Corazón", se alude a las consecuencias de dichas alianzas:

> Un hombre solo
> un pueblo solo
> *un continente que aún no encuentra su destino*
> *Contra ellos*
> todos
> *ancianos con dinero*
> *mujeres con vicios y joyas*
> *gorilas con armas*
> *frailes sin sotana*
> *y dólares y odio rubios*
> todo contra ese hombre y ese pueblo
> en este continente que ahora nace
> que no muere aunque lo matan cada día
>
> (1, ts. énfasis)

En estos poetas, el hablante lírico remite constantemente a "[l]a historia de nuestros países" (Rivera 73) desde el origen de las naciones; así se poetiza en "Parábola de los despojos", Libro de parábolas (1983), de Pedro Rivera, donde se advierte la ironía que desmembra la mentira histórica, *porque* "es un cuento de hadas sin el beso final de las películas" (73). El papel del imperio lo desempeña ese "contralmirante cojo / un capitán de la U.S.A. Air Force / o un simple soldado de la infantería aerotransportada / veterano de la guerra del Pacífico" (73). La cenicienta, por supuesto, es la patria violada, que no se ha percatado de su sino:

> A nuestras cenicientas, también es bueno que se diga
> al final las violan el contralmirante, el capitán
> el sargento y también los miembros de la orquesta
> --le dan el redoblón y además se filma—
> luego toman sus alhajas de oro
> o su cinturón geográfico, su sal, su cobre
> *y la gozan*
> *unilateralmente*
> *bajo la mirada cómplice de la abuelita burguesa*

que en una mecedora, enferma
cuenta dólares con los pies y las manos. (73, énfasis)

El tono aparentemente lúdico, pero muy sarcástico, habla de la corrupción, el usufructo de los recursos naturales en el inicio de las naciones independientes 'enfermas', en manos de una clase burguesa carente de infraestructuras industriales que permitieran el desarrollo, por lo que creó naciones de servicio, 'paraísos de recreo' y campos de cultivo para las transnacionales y los países desarrollados. En un tono que recuerda los procedimientos de Miguel Ángel Asturias en la novela Mulata de tal (1963), Pedro Rivera muestra la monstruosidad de la nación, la caída de los esquemas románticos de la Modernidad en cuanto a la visión idealista del pueblo, pues esa doncella-pueblo es violada y 'despojada' de todo cuanto es valioso. Lo que se muestra es que las estructuras del poder (imperios / transnacionales y burguesía dependiente) intentan abortar el proyecto independentista, desde el inicio.

Entre mártires y héroes: la nación construye su identidad:

El revolucionario tiene estos dos caminos para enfrentar la hegemonía: el fortalecimiento de las opciones culturales y la lucha política. Los poetas panameños trazan un perfil del revolucionario y la revolucionaria que implica un idealismo moral nacido de fuertes presiones históricas, provienentes de la desigualdad y la injusticia, en medio de la secular lucha entre la hegemonía y el desprotegido.

El revolucionario es inicialmente el estudiante, el poeta enamorado, el hombre o la mujer de la calle. Este persona común une en su vida dos líneas fundamentales: el amor a la pareja y el amor a la humanidad, tal como aparece en Los golpes y las horas (1959-1961) de Ramón Oviero o Despedida del hombre (1960), de Pedro Rivera. En la

poesía panameña, el perfil del revolucionario, el que finalmente se convierte en héroe en la lucha nacionalista, aparece descrito desde la sencillez de la cotidianidad, en el heroísmo que significa sobrevivir con misérrimos salarios mínimos y enfrentando deshaucios. Su medio es el barrio, el patio de vecindad, la casa pobre, el cuarto de alquiler, espacios amenzados frecuentemente por las economía globales y, en un macrotexto, por las políticas económicas de las instituciones prestatarias. Su papel individual está indisolublemente unido al destino 'en destiempo' de la nación.

Bertalicia Peralta lo traza en "Bendito sea el inconforme", del poemario Himno a la alegría (1973) y Diana Morán lo describe en "Marcial o Salvador Rifle Florido" en el libro El Salvador Intrépido (1982). En la narrativa, Moravia Ochoa López lo caracteriza en varios cuentos de Juan Garzón se va a la guerra (1992). Diana Morán vincula al revolucionario con "un machete, / un surco / un grano de café / una sindical biografía panadera /... una olla vacía / un estómago seco / apaleado" ("Marcial rifle florido" 183). Bertalicia Peralta "deambula[ndo] en busca de empleos" ("Bendito sea el inconforme", 33). Al pintarlo como un hombre común, su estatura acrece ante los ojos del lector, porque este hombre "roba horas al sueño y sueña" (33). Es una persona cercana, tangible, que nos puede comprender.

El revolucionario también vive en el indígena y en el campesino y puede convertirse en un mito, si muere como mártir. Así ocurrió con la figura de Victoriano Lorenzo, la que casi ha generado un 'ciclo' literario que incluye poesía y prosa, así como una vasta investigación histórica. Desde el poema de Amelia Denis de Icaza, cuyo valor es testimonial ("A la muerte de Victoriano Lorenzo"), pasando por la novela de Carlos Francisco Changmarín El guerrillero transparente (1981), hasta el corolario que

representa el libro Estación de la sangre de José A. Carr (1995), la estetización de un hecho histórico marca esta lucha por la nación y la independencia de los hombres y mujeres dentro de ella. El fusilamiento del cholo coclesano ha seguido dos caminos en la historia de Panamá: 1) una continua revisión del juicio y la documentación existente, con el fin de aclarar un hecho que se vincula estrechamente al nacimiento del Estado panameño, en condiciones mediatizadas y oscuras; y 2) el surgimiento de un mito literario; pero además, de "aquel pecho de luz abierto a balas" (Carr 28) surgió el espírtu de lucha por la nacionalidad.

Un antecedente poético directo sobre esta revisión de la figura de Victoriano Lorenzo es el poema de Amelia Denis de Icaza publicado en Hojas secas (1927). Allí la poetisa romántica resalta la valentía del hombre frente a la injusticia y la cobardía de sus acusadores:

> Atado! y ¿para qué? si es una víctima
> que paso a paso a su calvario va
> lo lleva hasta el banquillo la república
> y con ella en el alma a morir va.
>
> Atado! y ¿para qué? frente al suplicio
> los soldados esperan la señal,
> el plomo romperá su pecho heroico
> que ostentaba la enseña liberal. (3)

Desde la literatura de inicios de la era republicana (1903 en adelante) empieza la mitificación del campesino, del indígena, pero también una valoración del subalterno como miembro dirigente de la nación. Desde 1902, este fusilamiento, poetizado en retrospectiva, coartó el proceso de inserción de dicha nación en el panorama de Estados independientes de América:

> El sigue su camino siempre impávido
> sin el hondo sufrir del criminal

libre nació bajo sus grandes árboles
y en ruda lucha defendió su ideal.
...
De hombres nacidos en las selvas vírgenes
en grupos de invencibles lo siguió
que allá en nuestras montañas, el indígena
puede morir pero rendirse no.

... (3)

Poe su parte, el poema de Carr deja claro que el sacrificio del héroe fue uno de los más significativos en esta trayectoria de la nacionalidad:

Victoriano no quiso la venda
al momento de encarar la muerte.
Sus ojos eran brasas que acusaban
y los verdugos no lo soportaron.
(Por eso lleva un trapo sobre el rostro
la foto que lo muestra destrozado.)

Sentado en una silla
de espaldar alto,
recibió cinco descargas en el pecho.

(De frente al mar murió aquella mañana.)
Y sus ojos ya no miraban al mar
con desconfianza: abiertos al asombro de la muerte.
Pero un rugido enorme, como de olas en agonía,
prestó sonido al torrente enmudecido
que nacía de su pecho acribillado.

Hoy toda nuestra sangre derramada,
con todas nuestras muertes apagadas,
son riachuelos que nacen de la fuente
de aquel pecho de luz abierto a balas. (28)

Otro enfoque es el del respeto de la vivencia histórica, actuante en la memoria colectiva de la sociedad panameña como ese modelo de conducta que personifica Victoriano Lorenzo: "guayacán florecido redoble intermitente / ahora abro los ojos y descubro / no un discurso / sino un sombrero ancho una mano ardorosa / una voraz inclinación por verte" (Bertalicia Peralta, "Victoriano Lorenzo", Libro de las fábulas,

1976: 87). El sombrero blanco con el que aparece en la fotos de la época, ha sido trasladado a la poesía como indicio de honestidad y rectitud. La imagen visual "mano ardorosa" representa la voluntad encendida de cambio, encarnada en Victoriano, en medio de una guerra colombiana en la que el territorio istmeño se usó como un gran campo de batalla. Era la lucha por un sector de la nación panameña, supeditado a la voluntad de poderes mayores.

Sin embargo, la concepción del héroe a menudo va unida a la de una cotidianidad que todos comparten: "Mientras la lluvia inquieta asiste al monte, /...me gozo de esta infancia toda mía: / plena de magos, ríos y caimitos" (Carr, "Uno", Segundo Tiempo 37). Se inscribe el mito, sí, pero los poemas dejan claro que es la altura moral del hombre y de la mujer comunes, lo que fructifica en una condición de heroicidad, que sólo puede surgir de principios y valores bien definidos, cuando estos se prueban en las crisis de la historia. Dimas Lidio Pitty delinea este perfil en "Historia del héroe", Crónica Prohibida (1978): el héroe es aquél que "nació como todos /...y vivió / de igual modo que el vecino" 33), pero que "[u]n día / todos lo notaron diferente / y porque no comprendían sus palabras / dijeron que era un alucinado" (33). Es el hombre común que ve un sueño y un día provoca la sorpresa en su entorno...y paga el precio. Pablo Menacho resalta esto en Futuros ejércitos del mundo (1979): "Dicen que se llevaron al vecino / con su tiempo de libertad / recuperada / ...Solo dejó la ausencia / de su frase cristalina" (16). El idealismo moral del revolucionario acrece, en medio de la incomprensión del entorno social.

La imagen de la revolucionaria –como la de su compañero— es integral. Con la coyuntura de la Revolución Sandinista, todas las poetisas del grupo estudiado ensalzan la figura de la heroína. Bertalicia Peralta traza una nueva era en la comprensión de la mujer

y su papel en las luchas sociales. Es la mujer que sin perder sus atributos femeninos arrostra con valentía el futuro: "Ana tú eres la muchacha más hermosa / no ...por esa piel que Dios te ha dado / [porque] eres *la que / abre el pecho la que empuña / el arma segura del mañana / a cada instante*" ("Ana tú eres la muchacha más hermosa", Himno..., énfasis, 67).

Así mismo, todo el grupo está consciente de que el poeta es una especie de revolucionario porque, a fin de cuentas, la palabra posee una connatural relación con la vida. La paradoja de esta condición dual es que el poeta hace una revolución dirigida a las conciencias, en la autenticidad de sus palabras. Lo expresa Consuelo Tomás en "Panfleto" (Las preguntas indeseables, 1984):

> Tendría que hablar del pueblo
> y sólo me sale sangre
> ...
> Tendría que decir yo acuso
> mencionar imperialismo guerra justicia
> única salida esperanza
> y sólo me salen dudas y conceptos.
>
> Tendría que decir futuro
> y sólo me salen hombres
> fuertes claros hondos amorosos.
>
> Tendría que decir hombres fuertes
> claros hondos amorosos
> y solo me salen versos. (57)

Y por esta razón el poeta al dirigirse a los otros grandes revolucionarios de la historia les confirma su decisión de "creer en ti / en lo que hacemos / tirar líneas de amor / para que no vivamos incomunicados / indiferentes" (Moravia Ochoa López en Hacer la guerra es ir con todo, 1979, 13).

Definitivamente, el revolucionario no es comprendido por la sociedad; es rechazado por el "establishment" y, a veces, hasta por la gente más cercana a sí mismo. Este grupo de poetas consigna las causas –de todo tipo—que corren bajo la superficie de la sociedad. La ironía de la voz poética pone en evidencia las contradicciones sociales, porque el reconocimiento llega a los opresores del pueblo y no a los que dan su vida por las causas de todos. Es el señalamiento presente en "El revolucionario muere" de Bertalicia Peralta (Himno a la alegría, 1973):

El revolucionario muere
de lucha en el combate
o de tortura
o de traición
y nadie le hace un homenaje
la bandera patria no abraza su cuerpo
su nombre está proscrito en los labios del pueblo

muere el explotador el que
abusa el que para colmo
ejerce cargo diplomático
el que jamás entendió el amor entre los hombres
y se decreta duelo nacional (21)

Por su parte, Consuelo Tomás puntualiza que el guerrillero sufre la ingratitud de la historia y el anonimato:

Sin memoria ni señal de movimiento
yace en el centro del monte.

Rojas son las hormigas
repartiéndose su cuerpo equitativamente
como carne de socialismo diminutivo.

("El guerrillero", Las preguntas indeseables, 49)

Y ni siquiera lo entiende su gente, aquella con la que comparte las duras condiciones de vida. Es la actitud social de sumisión y conformismo contra la cual deben

luchar los revolucionarios y revolucionarias. Consuelo Tomás muestra cuán difícil es el cambio social en "Descalabro de auroras" (Confieso estas ternuras y estas rabias, 1983):

> Una toca la puerta de tu casa
> para hablar de tu poder gigante
> de los derechos del tiempo que te deben
>
> una pide un minuto
> para llegar a tiempo a la mitad de tu vida
>
> una pide que abras escuches veas
> ...
> una toca la puerta de tu casa
> porque afuera
> seres como tú yo nosotros
> también te necesitan
> para llenar estas oquedades
> para abrir un puente en medio de este fango
>
> una toca la puerta de tu casa
> después de recorrer las calles
> y tú dices desde adentro
> que no puedes
> que se te quema la comida. (57)

La ironía sobre el contraste entre el ímpetu de los revolucionarios y la manipulación mental del oprimido resalta aún más el efecto heroico de esta lucha sin fin. Por eso acrece el valor de su muerte, porque tuvo que luchar hasta con los de su clase para sembrar la semilla del cambio: "A la hora de su muerte / murió como todos. / Pero tras de sí dejó algo / que crece con los días / y que acabará explotando / en luz" (Dimas Lidio Pitty, "Historia del héroe", 33).

En el corpus de la poesía panameña es evidente que la imagen del revolucionario es un ejemplo digno de seguir y que ocasiona cambios en la sociedad. La solidaridad con las causas de otros países se da en el ámbito de las ideas de la época y enfatiza lo social,

como proyecto. El grupo es consciente de que la vía política es un camino para lograr la justicia en la condición humana. En Poemas en blanco, Juan Dal Vera nos muestra cuántas barreras sociales y emocionales deben afrontar los revolucionarios, pues se salen de lo estatuido, para entrar en una zona limen, prohibida, y sin embargo, solo así, ganan un espacio de enunciación, para todos. La calle como espacio de la lucha resulta un sitio de rebelión a los ojos del establisment:

> Cuando decidimos salir
> la calle
> de pronto
> era herejía. (21)

Pero esto no detiene al revolucionario. De hecho, no sólo en publicaciones colectivas como Tres cantos para la paz (Dimas Lidio, Ramón Oviero y Bayard Lerma, 1975) y Poesía joven de Panamá, (1971), sino en sus poemarios individuales, los poetas del grupo del 58 hacen mención de los héroes reales de distintas causas, en todas las áreas del mundo: Dimas Lidio Pitty, en "Mis héroes" (Camino de las cosas); Ramón Oviero, "Llega un rostro", "De lo que se trata", "Advertencia", "Carta sin final a George Jackson" en Cuerpo en exilio (1972); Diana Morán, en "El Che: superlativo soñador de lo impensado" (1972).

El Che es un símbolo en el discurso de resistencia y de lucha social: "Todo el amor terrestre te habitaba la sangre / y en cálculo preciso por la casa del hombre / (Diana Morán (Poesía, 128). Figuras como esta del Che y la de Angela Davis, y otros personajes históricos revolucionarios son abordadas desde distintos ángulos. Por ejemplo, en Bertalicia Peralta, oscila desde la actitud iconoclasta –en Himno a la alegría (60)— hasta la admiración y la nostalgia, en poemas del libro Casa flotante (1979), dedicados a

Tamara Bunker y a Lolita Lebrón.[100] En este libro, considerado como obra total, no se desafía el sistema patriarcal atacándolo, sino planteando la imagen de una mujer autosuficiente, dinámica, libre de sujeciones. A veces, la voz emplaza a la mujer y hasta la arenga, como una forma de liberarla de los complejos que la acucian. Este libro de Bertalicia Peralta muestra a la heroína, en todas sus facetas. No es fortuito el hecho de que la exaltación de la figura femenina de la revolucionaria surja en la coyuntura de la Revolución Sandinista, ya que en este *'momentum'* se canaliza un nuevo modo de ver los roles de la mujer:

> En el principio dios era mujer
> el centro de la fuerza
> la energía
>
> tenía cabellos negros
> dulces labios
> ojos de mar abierto
> y una resolución como huracán
> entre sus pechos
> ...
> ("Lolita Lebrón" 25)

A partir de esta generalización, la voz se centra en la mujer que se atrevió a desafiar al Congreso estadounidense:

> en el principio
> en Puerto Rico

---

[100] **Tamara Bunker**, conocida como "Tania, La Guerrillera", fue una argentina de padres alemanes emigrados, que participó en la guerrilla en Bolivia, junto al Che Guevara. Tania conoció al Ché en 1960, cuando el jefe rebelde visitó la entonces República Democrática Alemana. Un año después, Tania llegó a Cuba donde trabajó en varias organizaciones de la naciente revolución caribeña. A finales de 1964 viajó a Bolivia, con la misión de crear condiciones al frente guerrillero que el Ché quería implantar en ese país para extender el movimiento revolucionario a toda la región. –
Véase además: < http://www.rose-hulman.edu/~delacova/guerrilla/restos.htm> y < http://64.21.33.164/CNews/y98/sep98/21o5.htm>

Lolita Lebrón, líder nacionalista puertorriqueña junto a varios nacionalistas boricuas, cumplió 25 años de cárcel por un ataque al Congreso de Estados Unidos en 1954, con el que pretendían concitar la atención sobre el caso colonial de su tierra. El 4 de mayo del 2000 ella fue una de las personas detenidas en el portón de entrada del Campamento García, de la Armada yanki en Vieques, donde estuvo junto a un centenar de personas como escudos humanos en oposición a los bombardeos. Además, véase:
< http://www.rose-hulman.edu/~delacova/puertorico/lebron-vieques.htm>

morosa isla de azúcar caribeña
dios tomó otra vez la forma
el nombre de mujer
instó a la justicia reclamó
la posesión de sus árboles y frutos
se llamó Lolita
y desde entonces su sonrisa
está pegada a cada pulgada de su celda
de prisionera ejemplar

se sigue llamando Lolita
la llamamos Lolita
ya sabemos que su vida
está de nuestra parte
acogotada por el KKK (25)

También Diana Morán, atenta a las luchas revolucionarias en otras partes del mundo desde su exilio en México, canta a la mujer revolucionaria salvadoreña: "Abril de la ternura atrincherada" (Poesía 188). Con el procedimiento de parasíntesis y composición, crea nombres que juntan los de varias combatientes: "ANAELVIRAFELICIANA" y, definitivamente, logra capturar la imagen de una nueva mujer:

Rojiamarillo afiche farabunda
una bota en el monte
otra en la leyenda
torrencial el corazón de sueños
infatigable caza estrellas la camisa
polvorín el pantalón guerrero
lanzallamas el dedo ayerolivos
de Izalco el puño girasol en huelga
y el cartel de la frente
morir para vivir naciendo,
en "los nuevos gritos de guerra y de victoria."
Estás allí
delfinamente terca
aniexplosiva (sic) (189)

En la poesía panameña se inscribe el papel enaltecido de la mujer "total", muy temprano en la corriente de la poesía revolucionaria, acorde con las inquietudes de la

región centroamericana. El libro de Diana Morán, El Salvador intrépido es de 1982, pero sus poemas aluden a la historia de ese país (la masacre de 1932) y, en la conciencia receptora, recordamos la obra de Claribel Alegría, Cenizas de Izalco (1966). El mensaje que nos deja el cruce de textos es el de una mujer que toma decisiones cruciales y se atreve a salir del esquema estrecho de las costumbres establecidas.

Ya en el espacio de la lucha patriótica, se convierte en casi *leit-motiv* la exaltación de los obreros y los estudiantes, pues históricamente han sido los primeros en defender las causas sociales y la soberanía nacional, problemas conectados soterrañamente por intereses económicos. Dos de las figuras que han pasado a la historia como mártires han sido Floyd Britton (dirigente) y Ascanio Arosemena (estudiante y dirigente de la Federación de Estudiantes de Panamá). Oviero les dedica poemas a ambos. El que se dedica a Floyd Britton es un libro publicado en México, desde el exilio, llamado "Tú en una isla como una brasa ardiendo" (1973), poemario compuesto de fragmentos de noticias sobre la muerte del "fundador y dirigente del Movimiento de Unidad Revolucionaria".[101] El poema tiene estructura dramática, como si esta selección permitiera compendiar en el espacio textual las protestas de todo un pueblo.[102]

El contrapunto de voces desgrana, desde la oscuridad de la celda, el patrón de agonías y torturas que diariamente sufrían los presos de la dictadura militar. Las voces surgen de las paredes, en panorama dantesco, y se intercalan con los reportes oficiales del partido y con la noticia. El manejo de los diferentes tipos de discurso posee un valor

---

[101] Se refiere a la Isla penal de Coiba, localizada en el Océano Pacífico.

[102] Dentro del grupo es una constante el empleo de la estructura dramática para describir las escenas de muerte que tenían lugar en los enfrentamientos con el ejército estadounidense. El poeta multiplica su voz y la encarna en múltiples interlocutores. Un libro icónico de esta tendencia es Gaviotas de cruz abierta (Premio Miró en poesía 1965-66, el cual no fue publicado sino hasta1992, aparentemente por razones políticas). Allí Diana Morán compone poemas para los niños-mártires del 9 de Enero de 1964. El otro es Invasión U.S.A., 1989: crónicas de una memoria , de Bertalicia Peralta

testimonial y estético. De esta manera se analiza el horror, desde la intimidad de la conciencia poética, pero se confronta con la manipulación de la historia 'oficial':

> **VOZ PRIMERA**
> Cuántas fueron las violáceas uñas arrancadas?
> Cuántos los que pasaron hambre por semanas
> ...
> Cuántos fueron los quebrados como tallos de heliotropo?
> Cuántas fueron las pupilas boquiabiertas por el susto y el espanto?
> Cuántas las lluvias que lavaron los huesos
> De los extraviados por la muerte?
> ...
> (114)
>
> **TERCERA VOZ**
> "Sabemos que nuestra lucha es dura y llena de sacrificios. Pero estamos dispuestos a darlo todo en aras de nuestra total independencia y con ello nuestro aporte, a la lucha del mundo por su liberación".
>
> (114)
>
> **VOZ CUARTA**
> "Radio Habana, Cuba, Ciudad de Panamá, 3 de diciembre de 1969. El dirigente revolucionario Floyd Britton murió en la cárcel el pasado 29 de noviembre, pero el régimen militar sólo comunicó la noticia ayer. Según la versión oficial, Britton murió de un "infarto del miocardio". A los periodistas no se les permitió ver el cadáver".
> (116).
> ...
>
> **VOZ PRIMERA**
> Hay ojos que no cierran la bóveda del cielo
> y conocen por ello la claridad más ancha.
> Sé que ahora levantas la mirada
> desde el más hondo océano de voces que te siguen.
> Y hemos de seguir nosotros con los puños cerrados
> como una bala ardiente,
> esperando en silencio el corazón preciso.
> (118).

En el plano estético, hay un logro en el manejo de las imágenes emotivo-sensoriales, muy sintéticas, con el uso de la adjetivación, que revela la tortura ("Cuántas fueron las *pupilas boquiabiertas* por el susto y el espanto?") o el desmadejamiento final de los que caen "como tallos de heliotropo". Este plano sugerido conduce a los otros dos

textos en prosa, literales y sentenciosos; y al final, la voz primera, la del observador-narrador, enarbola los símbolos clásicos de la época para designar la lucha unánime: el *puño cerrado*, el *corazón* y la *bala*. En Oviero se entretejen para crear una nueva visión del cosmos, aquella donde las 'voces' que siguen al mártir articulan, en silencio, la esperanza.

Este tema del revolucionario-mártir es tratado también en la coedición de cuentos Recuentos (1988), obra de Dimas Lidio Pitty y Pedro Rivera, donde la muerte de Floyd (a quien Dimas Lidio Pitty le dedica el cuento "Como en un viejo grabado"), se convierte en metonimia de todas las muertes similares. El grabado del que habla el protagonista es la clave final para la resolución de toda la trama, y pareciera remitirnos a la famosa pintura del 2 de Mayo, de Goya, aunque en nuestro contexto geográfico asumimos que está inspirado en el período de las batallas entre liberales y conservadores, durante la época de anexión a Colombia. El cuento, hecho de silencios, avances y retrocesos en el tiempo, descubre al lector uno de los destinos del revolucionario –o del hombre que el régimen totalitario clasifique como tal. El protagonista, es arrojado en una celda oscura y maloliente y se debate por no saber la razón de su encierro:

> -- Pero quiero que me saquen de aquí. No he hecho nada.
>
> Por lo menos deben decirme por qué me han traído.
>
> --Uh, paisano, últimamente han agarrado a mucha gente por gusto. – [...]
>
> A ellos no les importa un carajo nada. Cuando les dé la gana, si lo creen necesario o les sale de los forros te dirán por qué te han traído. ¿Entiendes? Siempre es así.
>
> -- Pero yo quiero saberlo ahora. Tengo mis derechos.

-- Olvídate de esa vaina, hermano, y toma las cosas con calma _ insiste. tus palabras te parecen gastadas. Suenan (¿huelen?) a moho, a metal herrumbrado, como si durante mucho tiempo hubieran estado a la intemperie, sin uso, abandonadas por su dueño. – A lo mejor ni te conviene saberlo. A veces es mejor no saber las cosas: así se conserva una esperancita, pero si te dicen por qué te han traído, te jodiste: ya no hay que hacer. ¿Comprendes?

[...] (41)

Cuando los policías llegan finalmente a sacarlo, siente un júbilo contenido y dice adiós a los bultos de los cuerpos en el piso de la celda: "Sabías (¿cómo pudiste dudar?) que era un error" (46). Sin embargo, después de un recorrido por pasillos y patios el prisionero se hace más consciente de la realidad:

_ ¿Adónde vamos? _ (sic) preguntas súbitamente inquieto.

No responden y uno de los vigilantes te agarra por un brazo.

De pronto (alguien ha encendido las luces), alineados frente al muro y de espaldas a ti, ves al oficial y a los soldados. Son los del viejo grabado que había en el cuarto del abuelo, arriba de la cabecera de la cama, al lado de la banderita roja, de la espada y de un triángulo masónico que él llamaba de los sabios de Oriente. Te gustaba contemplarlos cuando ibas a darle las buenas noches. Parecía que no tuvieran ojos. [...] Y un día quisiste sabe por qué el hombre parado frente a ellos estaba vendado con un pañuelo negro y tenía las manos atadas a la espalda. No recuerdas qué respondió

el abuelo, aunque te parece que masculló algo sobre los infames conservadores.

Ahora, en forma vaga, como si estuvieras dentro de una pesadilla o como si tus nervios fueran de trapo o tu cuerpo fuese ajeno [...] adviertes que los guardias –a tirones , casi a rastras—te conducen hasta el muro. Brúscamente la luz de un reflector te baña y pierdes de vista a los soldados. Quisieras gritar que no, carajo, que no, cabrones, que se han equivocado; pero ningún sonido sale de tu boca. Entonces el oficial se acerca con un pañuelo. Mientras lo oyes regresar a su puesto, piensas que deberías preguntarle que por lo menos ahora... Pero no. ¿Para qué? Como decía el fumador –y por fin has comprendido—, algunas veces, en ciertos momentos, una respuesta no tiene la menor importancia. (48)[103]

La dedicatoria a Britton no sólo es un tributo al revolucionario, sino que recoge situaciones repetidas en la literatura latinoamericana: los desaparecidos, las muchas formas de tortura, los fusilamientos.

En conjunto, las obras describen, modélicamente, la parábola del sacrificio de hombres y mujeres que arrostran cualquier peligro o que son avasallados, sin que haya razón aparente. Sólo el ansia de poder. Sólo la muerte de las ideas. El tono y uso de estos iconos de la historia –nacional o mundial contemporánea—no son una pose estética, sino una posibilidad de entender las razones de la esclavitud, la discriminación, la tortura o la revolución.

[103] Según el autor, el cuento fue compuesto antes de la muerte de Britton, pero recoge la situación típica de los encarcelados políticos y de los desaparecidos. La historia alude al ambiente del presidio, las torturas y la forma cómo la conciencia sobrelleva el encierro.

Un ejemplo de este recorrido histórico, se da en Cuerpo en exilio (1972) y en Las cartas sobre la mesa (Premio Nacional de Poesía Ricardo Miró, 1977), de Ramón Oviero. Por un lado, la voz poética se remonta a los tiempos de la colonia y a las luchas de los indígenas contra el español: Quibián, 'Urrakká', Bayano, Felipillo, Antón Mandinga. Por otro, Oviero alude no solo a los revolucionarios, sino a los escritores, hombres y mujeres que también se comprometen y tratan de cambiar situaciones en el mundo, o al menos crear conciencia: Vallejo, Blas de Otero, García Márquez [en "Paréntesis obligado (I)"]. Por eso en el poema "Advertencia", de Cuerpo en exilio, la aposición y enumeración de los personajes contemporáneos, sin aparente concierto, es reflejo de una tensión de poderes. Además, a través de estos nombres, el poema marca los hitos ideológicos de una época de complejas transiciones.

queda proscrito leer a los monosilábicos
chou
marx
che
mao
así como a sus correligionarios y engavillados pandilleros
lenin fanon
trotsky engels
debray cleaver
malcom fidel
otra vez fanon
como también a lin piao
porque esos y otros que a sus palabras llegan
rompen ataduras no se amotinan
sino se levantan en masa
toman por asalto
cavan fosas
esos locos dan la vida por un amanecer con otros aires
y otros sueños
cuyo nombre también queda proscrito (101, énfasis original)

En Diana Morán la figura del mártir se esboza desde Soberana presencia de la patria y otros poemas y luego se completa en los niños- mártires de Gaviotas de cruz abierta, Premio nacional Ricardo Miró en 1965-66, pero que no fue publicado como premio nacional, aparentemente por razones políticas. Apareció en 1992 en la colección *Letrabierta.*

Esta insistencia en la revisión histórica a través de la deconstrucción de la verdad "oficial" en torno a los héroes y revolucionarios, es un tema aglutinante dentro la literatura panameña de la segunda mitad del siglo XX, al punto que deviene seña de identidad. Un ejemplo destacado es la obra Estación de la sangre (1996), de José A. Carr. En el vasto corpus de novelas, poemas, cuentos, artículos y ensayos en torno a la figura de Victoriano Lorenzo, al tiempo que se erige el mito, se le perfila humano, con virtudes morales que lo hacían accesible a su tropa y a su gente:

> Victoriano se alzó por sal y harina
> cuando la patria le confió,
> como muchacha triste y maltratada,
> su antigua y no secreta cuita.
>
> Entonces –se hizo el mayor de todos para ello—,
> cubrió de nubles blancas su cabeza
> y calzó nuestros montes,
> tomó el machete oscuro, poderosos,
> y asumió el Papel de Padre Nuestro.
>
> (Primero 15)

No se trataba de un militar común, y la voz poética sintetiza en una figura de finales del siglo XIX y principios del XX las características que debieran tener los dirigentes de todas las épocas. La *verdad oficial*, la de antes y la de ahora, se revela desnuda:

> Y aquel General no tenía amigos en el Congreso Colombiano

ni lo visitaban Senadores Norteamericanos ni hablabla inglés
ni cabildeaba en Washington con políticos influyentes
ni tenía Oficiales de Enlace con el Ejército Estadounidense.

Consagrada a la vigilia patria su vida,
Lorenzo no esperaba algo del Norte. El Sur lo inquietaba.

Te repito: Lorenzo no cultivaba flores ni tocaba la guitarra.
No fumaba cigarrillos importados ni bebía licores finos.
No tenía una amante rubia ni vendía cocaína
Ni tenía propiedades en Europa ni cuentas cifradas en Bancos.

(Primero 17)

En la obra, no solo se describe una nacionalidad istmeña esencial cuyo defensor, Victoriano Lorenzo, "cultivaba con amor un mapa / que nacía en Punta Burica y moría en Cabo Tiburón" ("Segundo" 18), sino que se poetiza la trayectoria de "un General de hombres descalzos" que fue condecorado "con el más humilde de los metales" ("Epitafio" 45) y cuyo único pecado fue "solo haber amado hasta la muerte / la soleada mañana de la patria" ("Séptimo" 27).

Los símbolos de la memoria colectiva

Panamá, presa del destino trazado por la imposición de esquemas políticos foráneos y por la explotación de sus recursos debido a su situación geográfica, pagó con *lágrimas, sangre* y *muertos*. Para la poesía panameña, estos vocablos –símbolos polivalentes en sí mismos— representan, el dolor recurrente de las generaciones de istmeños ante la injusticia social y la lucha por la soberanía.

El simbolismo de la *sangre* se ha correlacionado directamente con los héroes populares, ajusticiados por los gobiernos que responden a intereses económicos capitalistas, en detrimento de la lucha por consolidar el proyecto nacional. El poemario

de José A. Carr, Estación de la sangre (Premio Miró en Poesía 1995) funde, en un solo *'tempo'* estético varios momentos de la historia, los de 1902, con la firma del Tratado de Wisconsin, los de la historia contemporánea del Estado panameño, cuando el gobierno militar –en connubio con la hegemonía global— propició el negocio del narcotráfico en el territorio, como una empresa también global (década de los años 80). Al confrontar las dos coyunturas históricas en en juicio del General Lorenzo, el hablante lírico pone de relieve cómo, en dos ocasiones tan distintas, se cede el territorio de la nación y cuán diferente es la actitud de la figura del general, en cada caso.

> Te repito: Lorenzo no vendía cocaína
> *ni traficaba con la sangre de su pueblo.*
>
> ("Quinto" , 26, énfasis)
>
> *Y muchas copas de sangre levantadas*
> brindaron su Wisconsin de ganancias.
>
> *("Sexto"* 26, énfasis)

Para captar el cariz de heroicidad, en su grado extremo, es necesario aludir a los símbolos reiterativos del heroísmo: *pecho y bala* son vocablos polivalentes que vinculan el tiempo de la historia con el tiempo del discurso, ya sea como sintagmas independientes o relacionados.

En Estación de la sangre de José Carr estos símbolos se refieren también a la documentación conservada en torno a la muerte de Victoriano Lorenzo: fotos y recuentos históricos del juicio y fusilamiento. Por la estructura del poemario, en dos "Tiempos" enumerados primero con números romanos y luego arábigos, la historia se recrea desde momentos distintos de la vida del héroe. La documentación cobra importancia como texto subyacente:

(De frente al mar murió aquella mañana.)
Y sus ojos ya no miraban al mar
con desconfianza: abiertos al asombro de la muerte.
Pero un rugido enorme, como de olas en agonía,
prestó sonido al torrente enmudecido
que nacía de su *pecho* acribillado.

Hoy toda nuestra sangre derramada,
con todas nuestras muertes apagadas,
son riachuelos que nacen de la fuente
de aquel *pecho de luz abierto a balas.*

(Octavo, Primer Tiempo, 28, énfasis)

La *bala*, ahora como imagen del compromiso, se encuentra también en "Los primeros nombres", de Pedro Rivera. El dinamismo que imprime el gerundio en posición sintetizante enfatiza el ímpetu revolucionario. El clásico simbolismo del *puño* se reemplaza por una imagen sinestésica, donde se funden la ideología y la acción:

La Patria no es el rostro de la noche.
Es el labio sensual y el rostro claro,
una bala creciendo por mi sangre
y un *grito desprendido de la mano*

(Despedida del hombre 18, énfasis)

El uso de este símbolo, a lo largo de las décadas de la lucha nacionalista evidencia la indeclinable actitud de solidaridad y resistencia de las voces poéticas. Posteriormente, en el poemario En Casa de la Madre (publicado en 1990, un año después de la Invasión de Panamá por los Estados Unidos), Héctor Collado recogería la experiencia de huir de la muerte en medio de la noche. El símbolo de la bala adquiere una capacidad de síntesis extrema, al recoger en un solo vocablo la atmósfera trágica de todo el acontecimiento histórico. La gradación emocional ascendente de los versos reiterados haya su clímax al final:

Todo el amor del mundo

cabía en mi casa.
Pero el odio reclama sus espacios
y la orfandad exige su ración
de muerte.

Todo el temor del mundo
se instala bajo la sombra
en el rincón destinado a la podredumbre...

Solidarios en la noche,
hermanos por última vez,
agazapados al amanecer
sorprendidos por el milagro de la vida
al mediodía.

Todo el rencor del mundo
Lloviendo,
estallando,
matando...
¿Hasta dónde Señor, hasta cuándo?

Todo el odio del mundo cabe en una bala. (13)

Los poetas panameños de este período, tan cercanos a los hechos claves de la historia de la nación panameña como *estado mediatizado,* algunos de ellos partícipes, incluso, de la trinchera, y víctimas de la cárcel, han tenido muy clara imagen de lo que es un revolucionario, un hombre comprometido.

Los símbolos de Mayo:

Mayo en el tiempo, poemario de Pedro Rivera, sirve para marcar el referente histórico de Mayo de 1958, cuando los reclamos por los derechos civiles y ciudadanos ante una oligarquía liberal fracasada fueron liderados por los estudiantes. Los poemas que giran en torno a esta fecha son un grito de denuncia ante prácticas recurrentes en la historia nacional: la represión de la guardia nacional a la población estudiantil y civil, en

general, y la poca conciencia nacionalista de las clases hegemónicas ante la ocupación militar de los Estados Unidos en territorio panameño.

Este clima había llevado a la nación a un abandono de las mínimas necesidades de la masa obrera y campesina, mal pagada por las transnacionales bananeras o por los terratenientes azucareros. Por lo tanto, todo el descontento acumulado hasta 1958 desembocó en una protesta inicial por las condiciones de los planteles de enseñanza en Aguadulce (Zona Azucarera), a la que se sumó la denuncia de condiciones análogas en el resto del país. Según Pizzurno y Araúz,

> [e]l 6 de mayo aparecieron en La Hora fotografías sobre el mal estado de los salones y edificios de los colegios José Dolores Moscote y el Instituto Nacional. Dos días después, El Panamá América dio a conocer la noticia que en el Primer Ciclo Secundario de Agadulce los alumnos recibían clases en 10 aulas y sólo con 200 sillas en buenas condiciones... Del mismo modo, en El Panamá América del 11 de mayo, se publicó, en primera plana, que: "En forma incómoda reciben clases 5 mil alumnos de secundaria" (424).

Así, mayo de 1958 con la protesta estudiantil inicial y la de los gremios que se fueron sumando, se convirtió en una chispa que logró prender esta llama de rebelión nacional.

Además de una trayectoria histórica del liderazgo de las asociaciones estudiantiles en ciertos planteles, la voz poética relaciona este compromiso de la juventud con la imagen de la patria niña. Es el eje del poema "Templanza de amor", de Mayo en el tiempo:

En Panamá, la Patria es institutora,
es escolar,
está en las aulas dando clases
En Panamá la Patria tiene 15 años
(y a veces usa pantalones cortos).

La patria se dobló
como un rostro hacia la tierra.
El sol se ocultó como para no salir jamás.
La noche
era como una piel cerrada
como un tintero sordo
que se fuera derramando.

En Mayo,
la calle vació toda la muerte
y el dolor iba repitiéndose
en las mejillas maternales
o en el rocío de las hermanas.

Entonces
los niños defendieron cuerpo a cuerpo
su morada,
la pequeña cuna de su Patria,
su derecho a rodar en bicicletas,
la ropa escolar del territorio mismo (10-11, énfasis)

La alusión a los *mártires* –generalmente estudiantes—va unida a la de las luchas obreras, las de los trabajadores del azúcar y de las plantaciones bananeras; pero el valor poético estriba en la traslación del campo semántico de los elementos, ropas y utensilios escolares para crear el clima de esperanza en el justo reclamo de libertad: la Patria "a veces usa *pantalones cortos"*, los niños luchan por su derecho "a rodar *en bicicletas, / la ropa escolar* del territorio mismo". En medio de esto, algunas imágenes son de gran dramatismo, pues de ninguna manera puede ocultarse la muerte: "La noche / era como una piel cerrada / como *un tintero sordo* / que se fuera derramando" ("Templanza de amor" 10). En el subtexto, está implícita la acción de "dar la cara" (que sería título del poemario de Manuel Orestes), pues la Patria se dobla "como un rostro hacia la tierra"

(10), cuando es abatida, y, así mismo, el dolor de las madres y hermanas se expresa en el rostro: "en las mejillas maternales / o en el rocío de las hermanas" (11).

Posteriormente, el poema "Canto a un Día Cualquiera, a una Mañana Inmensa" de Pedro Rivera es recogido en Panamá incendio de sollozos (1959). También se inscribe desde este momento el papel de la Madre, figura sufriente y cercana, testigo del sacrificio voluntario de estos *"niños [que] mueren de metralla"* (7):

> Entonces,
> yo me dije,
> hay que escribir un largo poema,
> por los corazones que cayeron
> y las madres que cayeron junto a sus hijos,
> junto al suelo,
> y también por los que no cayeron y se levantaron.
> Un poema largo por el mismo pueblo
> en su miseria horrible;
> ...
> (Panamá, incendio de sollozos 10)

Desde aquí se inicia la preocupación por el hombre y su circunstancia vital, a partir de la gesta por la Patria. "Canto a un Día Cualquiera, a una Mañana inmensa" y es el texto con que se abre el libro:

> Un día, una mañana, un día puro,
> *un día en que la bala encontró su corazón*
> su madriguera,
> *un día en que los niños murieron de metralla*
> y culatas y bombas lacrimógenas,
> un día que echó raíces en la piedra,
> un claro día, una mañana.
>
> Eran niños populares,
> hijos, hijas de la Patria, la Patria humilde,
> la misma que los ricos se robaron,
> la misma que los niños defendieron cuando un hombre
> olvidó que se era hombre o lagartija o se era nada.
> La Patria humilde, Patria sin sus hijos.
> ...

Tenía que gritarlo en todas direcciones:
arriba, abajo, con la palabra,
como si fuese un fusil acongojado
cavando sepulturas en la noche.

¿Dónde esconder esta vergüenza?
¿bajo qué piedra esconder la ciudad de este dolor?
¿Bajo qué camisa, bajo qué cebolla
decirle a nuestra Madre
que un hermano nuestro nos hirió de muerte?
...
Hay que escribir un poema, me dije,
algún día,
cualquier mañana clara,
en una hora.

(en Panamá incendio de sollozos, 7-10, énfasis)

Otra idea clave de las características del movimiento fue la exaltación de la figura del combatiente, casi niño (en este poemario se alude al primer estudiante caído por la bala de la guardia nacional): "Alba de combatiente malherido /...--Pájaro puro que se cae del trino-- / de sus dedos abiertos al camino / solo queda su sangre ametrallada." ("Un grito incorporado" 27).

Sin embargo, el tono final del hablante lírico en el poemario es de esperanza en el futuro que representan los niños:

El hombre volverá. Los niños rotos
por la noche invisible de la bala
volverán a jugar con sus triciclos.

("Volverá también el alba" , 23, énfasis)

Estos poemarios iniciales de Pedro Rivera (Panamá, incendio de sollozos –1958—, Mayo en el tiempo –1959— Despedida del hombre —1960-1961) marcan una dirección estética y de compromiso en la literatura panameña. La adaptación constante de los elementos del ambiente escolar a un clima de compromiso, crea un lenguaje vital

que atestigua el papel de las nuevas generaciones. En poemas como "Los caminos escolares" y "Ligadura coloquial" (Despedida del hombre), la juventud es una, en el amor, la lucha y las ideas:

> Las manos vuelven a tocar las manos
> como guitarras de soñar ausencias
> en las heridas márgenes del pueblo
> junto a cuadernos, lágrimas y letras.
> ...
> No sabríamos decir dónde nos duele:
> si en las palabras o en el mismo poema;
> pero sé de cuchillos que han tratado
> de asfixiar la garganta de las cercas
> y sé de las angustias de los hombres
> que llevan en las manos lunas nuevas
> para elevar en la primera altura
> una casa que tenga sólo puertas,
> sólo rendijas para ver el mundo;
> una casa de amor con sus abejas,
> una espuma genuina entre los árboles
> que anide toda la esperanza muerta
> y devuelva a los niños sus pañales
> y el derecho del hombre a su cosecha.
>
> ("Los caminos escolares", 9-11)

Se comparte con la 'novia' la injusticia social en todos los sectores, por la desigualdad de clases. Por otro lado, este libro (así como Despedida del hombre), es una síntesis del amor erótico con el amor al ideal. El erótico deviene compromiso revolucionario y la amada acompaña en ese caminar de la toma de conciencia. El poeta tiene a la Amada como su interlocutor designado. De esta forma, de la confidencia se parte al amor por la humanidad:

> Le canto de las cosas ocurridas
> ...
> a mi novia que dice tantas cosas
> a veces sin decirme una palabra.
> ...

Hablo del latifundio y los dolores
apuñalando la saloma agraria,
...
Le digo de la lucha y de los hombres,
del aire, del futuro y la esperanza
y de cómo la noche que nos hiere
se irá desmoronando con el alba,
...
("Ligadura coloquial" 15-6)

Y también se comparte con la amada la preocupación por la injusticia laboral: "de los hombres que mueren trabajando / por las tardes violentas con sus palas / para que el mundo sea más redondo" (16). El amante revolucionario también sugiere las implicaciones políticas de esta situación a nivel mundial: "Le dije de las sombras militares / que en medio de las sombras se desatan / El mismo suelo que sirviera al aire / sirvió para invadir a Guatemala" (16).

Tanto Despedida del hombre, como Mayo en el tiempo instauran en la poesía una denuncia directa a la muerte violenta de los escolares que lideraron las luchas desde esos días. En un poema como "Los primeros nombres" , la Patria es, al mismo tiempo *"el panal y la guitarra"*, y *"La casa donde se iza la bandera"* para recibir, *"cansada... de tanto abrirse para tanta muerte"* los cuerpos de estos mártires:

Tantas vidas se fueron despidiendo
en tanto tiempo y en tan cortos años
que parece que el aire nos faltara,
que el hombre y que la vida fueran Mayo.
se fue Girón y su camisa blanca,
amaneció su sangre y sin abrazo.

Se fue Jiménez por la tarde entera
y la aurora bajaba con Eduardo
y de los tantos seres que se han ido
que solo solo solo voy quedando.

(Despedida del hombre 18-9)

Los nombres insertos en los eslabones melódicos son nombres reales de jóvenes muertos en los enfrentamientos. Esto se debe a que los del grupo del 58 eran en aquel tiempo estudiantes, principalmente del Instituto Nacional (el caso de Ramón Oviero), o dirigentes estudiantiles de la Universidad de Panamá o de la Federación de Estudiantes de Panamá, en distintos puntos del país (el caso de Dimas Lidio Pitty). El poema es una alusión referencial: los estudiantes enfrentaban a la Guardia Nacional y, en 1964, darían la cara al ajército estadounidense. Imbuidos desde entonces en la vida nacional, albergaban el ideal de que la nueva sociedad requeriría un trabajo político desde la cultura, una lucha contra la hegemonía, desde el compromiso.

Otro ángulo de la misma denuncia es la de Los golpes y las horas de Ramón Oviero (Tercer Premio de Poesía Ricardo Miró 1961). Aquel día de Mayo está descrito de manera surrealista en el "Poema vinculado a la sangre". El cuadro de horror de la muerte que se acerca se pinta nítido: "apartando pechos, cabezas, / ojos, gritos de sangre, / palabras y sonidos / y gargantas universales, / (que como oscuros túneles apresuran sus abrazos / a la inmolada tierra y a sus cosas") (33). Fue "[u]n día en que lo rojo de la sangre / se hizo rubor en las paredes" (33). Este y los poemarios más importantes de la época inscriben la constante de la participación activa del movimiento estudiantil en las crisis ocasionadas por la injusticia social. En el plano del lenguaje, los estudiantes –vistiendo siempre el uniforme— "se horizontalizaban .../ en caída geométrica final", a través del pecho herido de bala: "*los niños –inmenso pecho herido—*" y el llanto de las madres (33). Está sugerido el simbolismo de la sangre (lucha y sacrificio) manchando el pecho (arrojo), la camisa blanca estudiantil (símbolo de paz).

El valor testimonial de esta poesía estriba en la participación directa de los poetas como miembros de las asociaciones estudiantiles. En el caso de Ramón Oviero, el hablante lírico no puede desvincularse del recuerdo porque su verso va atado a la vivencia de muerte: "...era estudiante de ultimo año de secundaria en el Instituto Nacional, y estaba en el Instituto cuando sucedieron los disparos primero en la Calle Estudiante y Calle J, y luego hacia el interior del Instituto, vi cuerpos de heridos y muertos en la calle y un estudiante muerto en un salón de clases..." (Ramón Oviero. Entrevista personal. Noviembre de 2003). La experiencia personal de Oviero se traslada al poema: "mi corazón un 22 de Mayo, / se hizo campana / con un niño muerto por péndulo." ("Poema vinculado a la sangre" 34).[104]

El valor estético del corpus en estudio estriba en que recoge el clima de una época, a veces con un ritmo que suena a la épica del Canto General, de Pablo Neruda (en la poesía de Pedro Rivera) o bien, al intimismo desnudo que recuerda a las elegías de Miguel Hernández. Los procedimientos lingüísticos vallejianos o el tono de denuncia (en la poesía de Ramón Oviero) se acoplan al referente histórico panameño, pasados por el tamiz de la vivencia, muchas veces directa y dolorosa.

[104] La prensa del 21 de mayo de 1958 dice que "la Federación de Estudiantes de Panamá, junto con la unión de Estudiantes Universitarios decidieron iniciar una huelga indefinida con el respaldo de sindicatos obreros como el de los tipógrafos y similares, los ganaderos, zapateros, trabajadores de la construcción, ebanistas y choferes" (Pizzurno y Araúz 428). La presión de todos estos gremios, finalmente, logró su objetivo y hacia el 29 de mayo se logró firmar el "Pacto de la Colina" en donde el gobierno se comprometió a desarrollar un plan para dar satisfacción al pliego de peticiones estudiantiles, así como convino en indemnizar a las familias de los fallecidos y a quienes resultaron lesionados. De igual forma, se comprometió a reglamentar el nombramiento del Comandante del Cuerpo Armado, así como el hecho de que las cárceles pasaran a ser dependencia exclusiva del Ministerio de Gobierno y Justicia. Los estudiantes salieron de su refugio, en la Universidad, pero se mantuvo la censura de la prensa (Pizzurno y Araúz 430).

"Enero / fue una lágrima"

Enero

fue una lágrima

pero sobre todo una descomunal manía

de amarte.

(Manuel Orestes Nieto, Panamá en la memoria de los mares "17", 27)

Los textos poéticos que utilizan símbolos como *sangre, bala, lágrimas, muertos* aluden al sacrificio del pueblo y sus líderes, porque, al reclamar el respeto a la honra y soberanía, regaron con sangre el suelo de la patria. En la memoria colectiva (no la historia oficial contada desde la versión que dan el imperio y la clase hegemónica) los hechos heroicos de antes de la independencia (las luchas de Prestán y de Victoriano Lorenzo) se consideran precedentes directos de lo que sucedería el 9 de Enero de 1964. Aquel día los estudiantes del Instituto Nacional, incribieron la real independencia de la patria cuando trataron de izar la bandera nacional de Panamá frente a Balboa High School. La literatura ha encontrado las actitudes de heroicidad de los que se vieron enfrentados a dicha coyuntura histórica.

En el cuento "Muerto en Enero" (Puros cuentos, 1988), Bertalicia Peralta desvela, en la voz del intelectual-dirigente, lo que significa el verdadero sacrificio, al tiempo que desarticula las poses falseadas de los que se dicen comprometidos con una causa: "Mi contacto había sido con dirigentes obreros, que trabajan, pero en otra cosa....conocían libros de teoría marxista y la historia de las revoluciones y todos usábamos ropa de moda y era todo un affair andar con ellos y sentirse uno en la cosa también..." (17). La voz narrativa desarticula poco a poco los mecanismos que se tejen entre la clase hegemónica

y el dirigente, y lo separan del obrero, el campesino y la base. Franz Fanon, en Los condenados de la tierra había explicado el peligro de este reclutamiento del dirigente por la burguesía colonialista. También había señalado cómo la masa (el grueso del grupo obrero o campesino) va en pos de la liberación, sin reparos (59-65). Su dirigente muchas veces no conoce a esa masa, y no la entiende. Luego este dirigente, en medio del peligro, experimenta el asombro de saberse ajeno a ellos, a los que representa.

En el cuento habla la voz de un dirigente, de esos que estudian las ideologías, pero no las practican mucho en la calle: "Yo nunca había estado con obreros, es decir, con obreros de verdad, de esos que trabajan y están sudados y tienen mal olor y la dentadura toda dañada y los pelos hasta los ojos, y un vocabulario nada prudente, precisamente" (17). Pero ese 9 de Enero se convierte en el día histórico cuando unos y otros deben comprobar la autenticidad moral de sus principios. En medio de las balas extranjeras que daban en los cuerpos de estudiantes y trabajadores, este dirigente es conducido por el obrero: "...y el tipo me agarró y me levantó en vilo y gritó muévete que te dan, seguimos corriendo ahora los dos unidos con la otra gente...y no me despegué más de él, sentía que me protegía como un árbol..." (17).

Además, la voz narrativa pone en evidencia la injusticia de los manejos diplomáticos de los Estados Unidos, que, desde aquel tres de noviembre de 1959 (un previo intento de siembra de banderas) y luego, en este 9 de Enero de 1964, llegó a quejarse de que los panameños habían ultrajado la bandera estadounidense, sin reconocer, en el plano diplomático, que antes los soldados habían reprimido con balas una caminata pacífica para sembrar banderas panameñas.[105]

[105] La bandera que fue rota por los estadounidenses era la misma histórica enseña, manchada de sangre, que se había enarbolado en 1947, cuando el pueblo protestó contra el Convenio de Bases Folós-Hines, por

La tensión narrativa va confrontando paralelamente el testimonio y la historia, la literatura y la realidad. Se va erigiendo la imagen del heroísmo esencial del obrero, en medio de la confrontación callejera. Con trazos cinemáticos, el narrador introduce uno de los rasgos textuales que muestran la desigualdad de fuerzas entre el ejército y el pueblo: *la piedra*, porque fue con piedras como los estudiantes y obreros respondieron a las balas: "...él tenía unas manos como guantes de beisbol, le cabían muchas piedras juntas en las manos y cuando las soltaba salían disparadas como una lluvia, reventaban vidrieras, hacían bulla, nada más, todos hacíamos lo mismo...la gente gritaba y yo no sé por qué coño los gringos hijoeputas...tiraban balas como con regadera..." (18).

En el 59, el Canciller panameño Miguel J. Moreno había elevado "la protesta por el despliegue inesperado e innecesario de las fuerzas militares estadounidenses que no sólo dispararon perdigones, sino también balas contra los panameños desarmados" (Pizzurno y Araúz 439). La única respuesta fue que Estados Unidos reconocía la "soberanía titular de Panamá en la Zona del Canal" (439), es decir, de nombre, pero no de facto. Y de ninguna forma era respetada.

El heroísmo de este obrero se pone de manifiesto cuando el dirigente cae herido de bala y él "[l]e metió los guantes de beisbol y [lo] arrastró más allá huyéndole a las balas..." (18). La narración, sostenidamente enfrenta la actitud aterrada y con cierto aire de superioridad del dirigente frente a la heroica y sencilla del obrero: "...y fue cuando más cerca estuvimos y sentí el tufo a caño de su boca y sus ojos brillosos y aguados de tanto humo...siguió diciéndome cosas mientras me ayudaba y me apretó la pierna en un torniquete con su pañuelo asqueroso y luego me dejó para seguir tirando piedras..." (18).

---

el cual Estado Unidos extendía las bases militares por todo el país. Esta bandera estaba en custodia del Instituto Nacional.

Como en un fundido cinematográfico, el dirigente herido ve desvanecerse, "en lo alto del poste de luz que da para la zona del canal a los otros trepados con su banderón amarrándola allá arriba, bien alta, bien firme, se veía chiquitita y no se distinguían los colores, se veía cada vez más y más chiquita" (18). Esta escena, famosa por su carácter icónico de los intentos de hacer ondear la bandera, ha sido consignada en documentales, fotos y periódicos de la época. La foto de Emilio Casteluz circuló por la prensa del mundo y es casi un simbolismo del arrojo estudiantil en busca de justicia.

Al final, ese heroísmo de la juventud, del obrero y del panameño burlado, "de los labios que no llegaron a conocer otro calor que el de las balas" (Bertalicia Peralta, Dos poemas, 14) se personifica claramente en la noticia que lee, al otro día, el dirigente: "Después vi su retrato en el periódico: martín castro, 24 años, obrero, junto a otros muertos de enero" ("Muerto en Enero" 18).

El camino de la soberanía nacional, cruento y doloroso, se recrea en la poesía tomando como hitos emocionales del texto aquellos vocablos que en la tradición poética aludirían a pares contradictorios: sangre (vida / muerte), lágrimas (agua-vida / dolor), piedra (origen / destrucción), blanco (pureza / muerte). Las variantes situacionales de este campo semántico las da el hecho de que fueron los jóvenes y casi niños los que ofrendaron su sangre. En el poema "Soberana presencia de la patria" (1964) de Diana Morán,[106] hay varios elementos testimoniales y, por lo tanto, comunes con los otros poetas del grupo. Uno muy representativo es la *camisa blanca,*[107] manchada de *sangre*, que se convierte en otra marca de denuncia y en un rasgo textual que implica una

[106] Diana Morán era dirigente magisterial.
[107] El uniforme de la escuela secundaria oficial en la República de Panamá llevaba camisa blanca.

trayectoria ideológica, constante en América Latina: el reclamo de los derechos civiles y políticos por parte de los estudiantes:

> *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.
> ...
> La Patria se fue, como siempre se ha ido,
> *con su camisa blanca*
> *y la corbata azul de adolescencia,*
> *con el civismo juvenil de su paso*
> *y el fértil batallón de sus arterias*
> a enarbolar el vuelo allí donde cortaron
> *las alas tricolor de sus emblemas.* (en Poesía 29, énfasis)

También en el poema "Cómo fue" del libro Las preguntas indeseables (1984), de Consuelo Tomás, aparece la imagen de un estudiante cuya camisa blanca se va tiñendo de sangre así como los simbolismos recurrentes de las piedras, pecho, sangre, tomados como elementos de resistencia:

> *Cómo fue*
>
> Que un día todos los pechos se incendiaron
> que las piedras no eran piedras sino rabia
> *uniformes escolares*
> *teñidos con un plasma enardecido inigualable*
> (63, énfasis)

La misma imagen de la sangre en la camisa, empleada por Diana Morán, en "Soberana presencia de la patria", entremezcla los tonos bíblicos y los inconfesables, los de las componendas del poder, las cuales, sin embargo, no pueden saldar "con papelillos" el precio de las muertes de niños y jóvenes:

> ¿Quién reclama la sílaba final de un corderito
>
> para ensayar un apretón de manos
> aquí, donde quedó sin gasa el hospital
> *para cubrir la fuga de amapolas*?

...

el corazón agujereado

cicatriza con *verdes papelillos* (30, énfasis)

El de la camisa es el símbolo de la juventud que, desde el 58, luchó por la justicia y luego, en el 64, por el honor de la patria. Es un símbolo vinculado también al dolor de la madre que: "se angustia" y "esconde las consignas", la madre "que no estaba allí / *cuando su camisa blanca / enorme / intacta / fue cambiando lenta / lentamente en otra aquella tarde"* (Mireya Hernández, "Tu lugar para el lugar del nombre que me habita" 265-6).

Y sin embargo, la denuncia textual panameña no es maniquea. Este grupo de poetas, por haberse iniciado con el modelo las figuras significativas de la poesía la Modernidad, siente la afrenta del 9 de Enero como una paradoja del humanismo occidental. Tanto para Dimas Lidio como para Diana Morán y otros poetas del grupo, la violencia estadounidense contra los estudiantes y el pueblo panameño, pareciera romper el vínculo espiritual con figuras consideradas como portadoras de ideales –Whitman y Lincoln--:

> Escuchen lo que digo,
> con una brasa de odio
> en el pájaro dulce que habitaba mi seno,
> aunque la barba de Whitman hable de familias de hierba
> y moral manzanera.
>
> (Diana Morán, "Soberana presencia de la patria" 29)

Igualmente, en "El espejo roto" (Camino de las cosas, 1965) Dimas Lidio Pitty parte del clima que debería haber existido en '*Nuestra América*' por los vínculos entrañables con los poetas de aquella tierra estadounidense: "Luego oí de las praderas y

el Gran Padre de los Ríos / Más tarde de Montana y las "hojas" de Walt Whitman" (28). En el diálogo entre el poeta y la patria, figura femenina y maternal, este analiza con ironía dolorosa la traición de los ideales martianos de unidad aquel 9 de Enero. Era la imagen rota de los hombres que lucharon por el ideal de la libertad: "Yo pienso en la grandeza de Abraham Lincoln" (28).

Pero además, el crimen contra Panamá se ahonda porque, en retrospectiva, la conciencia poética vuelve a las prácticas del 'buen vecino' en los territorios nuestros. En Camino de las cosas, Dimas Lidio Pitty muestra la voz de desencanto de un joven que de niño fue 'beneficiario' de las mismas: "No creía / Nunca creí que los yanquis fueran malos / En el año 49 / un marine Sta. Claus me regaló un "jeep" y un carrito de bomberos" (28). En Diana Morán, aparte de aludir a los programas de ayuda en Latinoamérica –tipo Alianza para el Progreso—, se agranda la monstruosidad del recuerdo porque los mártires de esa fecha fueron precisamente los niños y adolescentes: "En cada sitio de mi cuerpo hay un dolor de siemprevivas / para contar al mundo la parábola del buen vecino / que aplastó la luz recién nacida" ("Soberana presencia..." 30).

Otro tributo a los mártires-niños de los hechos de 9 de Enero es Gaviotas de cruz abierta , libro que sigue la estructura de las rondas de niños e incluye un vocabulario con cantos y sus coloquialismos, propios de la memoria colectiva popular y con los cuales se crean rondas y corales poéticas:

> Atoambó
> Materile,
> Rile, rón
> ...
> Atoambó
> Víctor.
> Rosa,
> Luis,

dolor.
(83)

Cada poema dramatizado utiliza los nombres de los personajes de los cuentos de niños (Caperucitas, Cenicienta, Aladino, Ricitos de Maíz, Blancanieves), así como los elementos de la naturaleza ya constituidos en lugares de memoria: el Cerro Ancón, los dos mares, los mangos, la cerca, el puente... Niños-alondra y Niños guayacanes deben enfrentarse al "ángel" que "quería tragarse el jardín". El poemario posee acotaciones para los diálogos de los niños participantes: "NIÑOS ALADOS (con ardiente rumor de sol)" y "CAPERUCITA (con voz de corazón entre espinas)" (87). Dichas acotaciones son muy significativas pues ilustran cómo el paisaje prístino y de sales marinas de la patria se tiñe de dolor, pero además, recalcan los lugares de memoria señalados.

En las diferentes secciones de Gaviotas de cruz abierta se "condecora" a los estudiantes con, por ejemplo: "Alumbramiento de trinos" (67), "Golpe de tierra" (71), "Eco de plata" (77). La ironía de la voz poética alcanza gran dramatismo porque utiliza esta estructura de los juegos infantiles para describir a la muerte. Cuando el poema se dedica a Carlos Renato Lara y Ricardo Murgas Villamonte, se recurre a la imagen de la bala, pero con el estilo de la adivinanza popular:

MADRE
Bola de azúcar no era,
ni tampoco de cristal,
bolita era de nieve,
bola de congelar.

Zepelín de la escarcha
por la frente bajó
y los faroles, Carlos,
de tus cuencas cegó. (58)

La musicalidad de la canción infantil no hace sino enfatizar el dolor de "los muertos", pues se asume que los niños son el futuro. De allí el tono elegíaco. Pareciera que ese largo dolor de la historia fuera como una lágrima sobre el rostro de la patria. Por eso en Despedida del hombre, el poeta Pedro Rivera se apropia del dolor de todos: "Míos son los rostros y mías son las manos / mojadas con la *lágrima* nocturna" (8).

Los muertos mártires, niños o jóvenes, han llegado a ser los verdaderos pilares de una independencia que tomó décadas en concretarse. Por tanto, las voces líricas llaman "nuestros muertos / esos / estos / esos" a los "hermanos / compañeros" que parecieran haber estado reclamando una voz que hiciera justicia (Ramón Oviero, Sitios de otros sitios, 218). Así mismo, la densidad simbólica del discurso de Manuel Orestes Nieto (en Dar la cara, 1975) muestra cómo la memoria histórica hace énfasis en el recuerdo de los muertos, como una reflexión para no cejar en la búsqueda de justicia:

> Uno regresa a contar sus *muertos*
> a limpiar su muerte
> a no dejar huellas del sitio en que cayeron
> de la *bala* que perforó la piel
> ...
> uno viene solemne, incólume
> endureciéndose con el recuerdo
> con esas *lágrimas* de ancianas que no conocimos
> ...
> y esa manera de ser invadidos una vez más
> de ser asaltados en las plazas
> ...
> y en las avenidas donde no es posible olvidar
> donde todo sigue tan presente, tan inalterable
> y tan cierto
> ....
> ("Papeles como féretros" 116)

Las voces poéticas también aluden a los muertos de otras fechas conflictivas en la política interna del país, fechas tan similares a otras en la Latinoamérica de finales de los

años 60. En "El lugar del corazón" (Leit-motiv, Bertalicia Peralta) el verso alude a uno de los mecanismos que se usaron al inicio de las dictaduras, para acallar a los adversarios. Sin este contexto político, el verso sonaría surrealista, pero el referente histórico está en la conciencia colectiva del panameño: "Otra vez pienso en ellos / en los muertos / engulléndose el mar / engulléndolos" (36). Dicha lucubración poética nos recuerda la situación de los desaparecidos, de los ajusticiados políticos, tanto en la Región Centroamericana como en el Cono Sur. Sólo a través de la ironía se puede hacer el balance de esa actitud vitalista del panameño, pese a la trayectoria histórica, sembrada de muertos. Por eso la ironía trágica es un rasgo textual de este corpus que denuncia la muerte; es el tono de "Lección de geografía", Libro de las fábulas, de Bertalicia Peralta: "Panamá es un istmo en forma de *S* horizontal / [...] nosotros sus habitantes decimos: es puente del mundo corazón el universo / sus entrañas están abiertas: es un canal para beneficio del mundo / porque conocemos el amor al prójimo / sólo conocemos el amor y la alegría / amasados con el sacrificio de nuestros muertos" (93, énfasis).

Las voces más jóvenes del grupo replantean la pregunta de este *no olvidar* a los muertos, pero con un tono desafiante e irónico que se vale de la música popular. En Las preguntas indeseables (1985), de Consuelo Tomás, la voz impreca usando una canción del famoso bolero de Benny Moré "Cómo fue", cuya línea inicial está en la conciencia colectiva latinoamericana: "Cómo fue / no sé decirte cómo fue / no sé explicarme que pasó / pero de ti me enamoré...". En el poema panameño, el lamento de amor es un lamento de muerte y un llamado a no cejar en la actitud vertical de la denuncia del 9 de Enero:

"Cómo fue..."

que la calles no eran calles
sino gente desgarrada adolorida impotente
que la bandera no era tela sino carne y huesos
que Panamá era violada
piel de púber al borde del disparo

¿Cómo fue que algunos olvidaron? (63)

Igual hace José A. Carr en La rosa contra el muro (Premio Miró en poesía 1992). En este texto, la imprecación se puede adscribir, doblemente, a la secuela de las guerras en la trayectoria de la humanidad; sin embargo, por los distintos contextos superpuestos que sugiere el libro, también pudiera referirse a la actitud de indiferencia que ni siquiera se aboca a realizar un balance de las luchas históricas donde la patria siempre ha puesto los muertos:

La clava (sic) del dolor
humedecido,
encima del dolor,
sobre la flor.
Mirad nuestros muertos,
insepultos,
que vagan por las calles,
tocan puertas
y piden la respuesta
que aún no existe. (3, énfasis)

A lo largo de la trayectoria histórica de la llamada cultura occidental, el idealismo moral de los poetas arroja luz sobre los acontecimientos que conmueven al ser humano. Y en Panamá, aunque el poeta sabe claramente los límites entre el poetizar y el vivir, la palabra "con corazón y lengua y alas" (Bertalicia Peralta, "Estas palabras querían", Piel de gallina, 12) puede enfrentar la denodada búsqueda de un mundo más justo.

La poetización frente a la historia oficial del olvido

Desde el marco de la Guerra Fría, Latinoamérica ha sido el terreno donde en nombre de la democracia, el capitalismo estadounidense –llamado eufemísticamente "mundo libre" (Perry Anderson 2)— erigió dictaduras, aupó masacres y violó la soberanía y la voluntad de los pueblos.

Ese concepto de soberanía nacional fue demolido una vez más en Panamá durante la invasión ordenada por George Bush el 20 de diciembre de 1989. Desde el bloqueo económico en 1987, los "lebreles sangrientos provenientes del Norte" (Oviero, "Me ha tocado hoy" 248) habían tendido una conveniente cortina de olvido para ocultar las relaciones entre las prácticas del terrorismo de Estado por las cuales se entrenaban sicarios y formaban dictadores para asaltar al mundo, y el gobierno del último general panameño, el que "[rindió] el machete / sin pelear" (Blades, "20 de Diciembre", Tiempos).

Irónicamente, la acción militar se fraguó como una operación humanitaria para salvar a los panameños de las garras de la dictadura y de la insania de Manuel Antonio Noriega, porque así había sido siempre la costumbre de estos "<<buenos vecinos>> / con el látigo y la gula" (Oviero 248). Se desplegó una terminología mesiánica que estaba acorde con la misma *farandulización* de la política que habían enseñado desde finales de los años '60, al apoyar a las dictaduras militares del Continente. Tanto la Operación *"Causa Justa"* como la operación *"Tormenta del Desierto"* [108] eran el producto de una modernidad globalizada que exigía "[l]a nueva "ley de los pueblos" a favor de los más altos "valores humanos" (Perry Anderson 5). Globalizar la guerra, al igual que los

[108] Nombres con que el ejército de los Estados Unidos nombró las invasiones y guerras promovidas contra Panamá y en La Guerra del Golfo. La ironía estriba en el vocablo "Justa" para designar el exterminio.

mercados y homogenizar al mundo eran las intenciones más obvias que cubrían los intereses económicos.

La política del exterminio tiene antecedentes que se remontaban hasta la independencia de los Estados latinoamericanos, porque la burguesía criolla liberal, aliada con las transnacionales del Imperio, estableció en América Latina, una estructura de beneficios económicos que excluía a la población pobre, a los indígenas, y a todos los que no importaba masacrar, pues no contaban con el poder económico que los respaldara en la reclamación de sus derechos, aunque tuvieran tierras, como los indígenas en Guatemala. Pero esta política también se aplicaba a los habitantes de las ciudades fragmentadas, las que fueron territorios manipulados para otros negocios 'globales', como fue el caso de Panamá.

Para entender los antecedentes del estado de choque a que llegó el dictador frente el imperio, vale analizar en qué se había convertido el Istmo gracias a los manejos del negocio global administrado por los militares y apoyado logísticamente por el imperio. La literatura melodramatiza el asunto y vale visualizarlo desde afuera, a través de la novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez La importancia de llamarse Daniel Santos, cuyo argumento toca un hecho innegable en la política y la sociedad latinoamericana: el narcotráfico y el poder de las dictaduras. Por un lado, los gobiernos populistas dictatoriales implantaron proyectos que integraban grandes zonas de la población al proceso de la modernización; por otro, dicho milagro tenía consecuencias nefastas y ató a los países latinoamericanos a nuevas formas de coloniaje: "The widely publicized economic "miracles" produced by the military regimes of the 1970s made Latin America into an area beset by debt, informal economies, mass migration, and

narcotraffic" (Yúdice et al, On Edge: the crisis of contemporary Latin American culture, viii). Por su parte, el novelista alude a la maquinaria de poder –representada en el General Torrijos—, quien a la vez que 'modernizaba' al país con esquemas de desarrollo que le daban una fisonomía pretenciosa a los espacios citadinos, creaba una situación que obligaba a la masa campesina e indígena a emigrar hacia las zonas urbanas.

Esa visión de cabaret de lujo con que la ocupación norteamericana nos signó y contra la que tanto se ha escrito en la literatura panameña, al ser plasmada en una obra extranjera, nos ayuda a entender cómo hemos sido percibidos, desde afuera. L.R. Sánchez melodramatiza nuestra agridulce historia yéndose desde el carácter de un sitio donde 'todo pasa y todo queda' –"la visión de instant coffe" (49)— donde se puede venir a pleitear un divorcio aunque no se haya vivido nunca en Panamá (Harry Belafonte) o a conocer "al Generalísimo Juan Domingo [la Isabelita] quien la peronizó y la avanzó hasta la presidencia de la sofisticada y culta república argentina" (49).

Aparte del humor que pudiera derivarse, la imagen presentada en el texto novelesco sobre Panamá es de recambio y de negociación; es la de un clima de desecho donde las reglas se tuercen para beneficio de los extranjeros, como si Panamá estuviera en un eterno estado de mundo al revés. La frase "todo pasa y todo queda" no tiene aquí el peso filosófico de la tradición literaria hispánica.

Sin embargo, la literatura y la música panameña le hacen contrapeso a esta propuesta. La percepción de un panameño acerca de los varios factores que desencadenaron la pugna entre el gobierno de los Estados Unidos y el militar que ya no seguía los intereses de la hegemonía, es sobrecogedora, porque es testimonial. Rubén Blades, por ejemplo, describe el clima de desasosiego que se enseñoreó poco a poco de

los espacios citadinos en Tiempos (2000), especialmente en composiciones del tono de "Sicarios". El clímax se encuentra en la canción "20 de Diciembre", que marca el aciago día de la Invasión armada de los Estados Unidos a Panamá, en 1989.

Para el ciudadano común, para la población civil que fue posteriormente masacrada, una de las situaciones que llevó a la sociedad al paroxismo y a la división fue el consiguiente sentido de despego, aislamiento y falta de solidaridad entre las personas que habitaban el mismo espacio, y todo ello provocado por la corrupción y la droga, por un lado, y por la manipulación de la información, por el otro, gracias al poder de las transnacionales televisivas; mientras, al unísono, los militares manipulaban el sentido nacionalista del pueblo, dándole un giro ideológico extremista. La imagen sobre Panamá, mediatizada y arreglada por los medios de comunicación, le dio la vuelta al mundo en la cara de un personaje que realmente no la representaba. Por encima de la crisis interna de los miembros de la nación, prevalecía la decisión del 'hermano del Norte' de no perder el dominio sobre el territorio estratégico enclavado en *La Rosa de los Vientos.*[109]

Y la amargura que que rezuman los textos literarios va unida a la certidumbre de la despiadada ruptura de los vínculos entre los seres –la bunkerización o el aislamiento— cada quien cuidando, como fiera, su propio territorio y velando por su propio porvenir, este sentimiento tan patente en la sociedad panameña lo expresa la canción "Encrucijada": "Tiempo de encrucijada pide respuestas claras / de una familia rota, de una Nación quebrada" (Rubén Blades, Tiempos).

---

[109] En los noticieros de las agencias internacionales aparecía el General Noriega blandiendo un machete ante las cámaras, como una forma de decirle a los Estados Unidos que no se iba a vencer frente al bloqueo económico.

El Tratado Torrijos-Carter, firmado el 7 de septiembre de 1977 estipulaba que Panamá recibiría la jurisdicción total en la Zona del Canal el 31 de diciembre de 1999.

Al espacio inmediato al hombre llegaba la oferta de la violencia, metamorfoseada por el glamour de los medios de comunicación social, que promovían el consumo de bienes, a toda costa. En el vasto territorio, la presión de la modernización le restaba terreno al Estado y, con ello, coartaba el proyecto nacional. Pero además estaba el bloqueo económico que cercó al Estado panameño desde 1987. La literatura registra estos nuevos rostros y atestigua cómo se suplantan unos imperios por los otros.

Tras la Invasión a Panamá por el gobierno de George Bush, la voz poética pareciera hacerse eco de la crítica a esa imagen hollywoodense sobre América Latina, capturada en el vídeo de Dee Dee Halleck The Gringo in Mañana Land (1995), donde se critica esa imagen paradisiaca falseada del continente: el Caribe y Centroamérica incluidos, y muy especialmente, Panamá. Después de la Invasión, que para el mundo fue más bien una guerra masmediática, la voz poética vuelve a deplorar esa manipulación de nuestros territorios: "Es mejor si no se nota / la tristeza no es buena para nada / en *estos trópicos turísticos*." (Consuelo Tomás en: "Carnaval", Motivos generales, 10 énfasis). Y en esto coincide con lo que explicaba Franz Fanon en Los condenados de la tierra (1963), América Latina había sido el estereotipado paraíso donde las transnacionales erigieron centros de recreo y turismo:

> La burguesía nacional organiza centros de descanso y recreo, curas de placer para la burguesía occidental. Esta actividad tomará el nombre de turismo y se asimilará circunstancialmente a una industria nacional. Si se quiere una prueba de esta eventual transformación de los elementos de la burguesía ex colonial en organizadores de fiestas para la burguesía occidental, vale la pena evocar lo que ha pasado en América Latina [...].

> Los casinos de La Habana, de México, las playas de Río [...} son estigmas de esa actitud de la burguesía nacional. [...]
>
> Una vez más hay que tener ante los ojos el espectáculo lamentable de ciertas repúblicas en América Latina. Tras un corto vuelo, los hombres de negocios de los Estados Unidos, los grandes banqueros, los tecnócratas desembarcan "en el trópico" y durante ocho o diez días se entregan a la dulce depravación que les ofrecen sus "reservas" (Fanon 140-1).

En el caso panameño, siempre existió un doble paraíso para los empleados del *Gold Roll* pues la franja canalera fue un territorio con privilegios federales y comodidades de toda índole para los ciudadanos estadounidenses.[110] Por eso Manuel Orestes Nieto lo describía como "estas calles que nadie habita" (145), mientras que Luis Rafael Sánchez llamaba al país entero "el paraíso ready-made" (49). En gran medida, la inminente pérdida de este paraíso fue lo que llevó al imperio a forzar el cerco que ocasionó la invasión. Más que capturar a un dictador y jefe del narctráfico, se perseguía mantener el control militar en el centro del Continente.

El pulsar de las bombas:

Como en una pesadilla tecnológica donde el videojuego combina la alusión a algún mito antiguo presentado con los efectos digitales, la noche del 20 de diciembre –una noche del adviento navideño de 1989— el machete rendido del general Noriega dejó el paso libre a la tecnología de guerra más sofisticada –mejorada desde Viet-Nam—. Panamá se convirtió en extendido campo de práctica para el armamento que luego sería

[110] El sistema de segregación de salarios existente en la Zona del Canal. Se contraponía al *Silver Roll*, que aplicaba a los empleados que no fueran ciudadanos estadounidenses.

empleado en la Guerra del Golfo. En este "vídeo juego", los líderes del mundo –incluidos los locales—iniciadores de esta guerra de exterminio, no tomaron en cuenta las bajas (hoy llamados eufemísticamente efectos colaterales). Enfrentadas las fuerzas del narcotráfico con las del capitalismo, el pueblo panameño quedó en medio. Según la consabida jerga de "hacer valer la democracia", el Pentágono terminó con la carrera de ambiciones de Noriega, pero con ello sentenció a muerte a miles de ciudadanos. La literatura panameña, a raíz de esa noche, ha ido sumando obras con el tema de la Invasión, en todos los géneros literarios.

Los poetas panameños adoptaron diferentes actitudes, desde la burla y la ironía, a la protesta, el dolor o el análisis, con diferentes grados de cercanía o distanciamiento hacia el hecho histórico. En esos mismos días de diciembre de 1989, casi al calor de las bombas y las explosiones, aparecieron poemas como "Otra vez la muerte" de Dimas Lidio Pitty (fechado el 22 de diciembre de 1989) y se compusieron "Corta canción para invadidos" y "Setenta y dos horas después" de José Carr, recogidos en 1993 en El humo y la ceniza: Antología de la Invasión. Esta antología contiene obras de Héctor Collado ("Todo el amor del mundo" –poema—), de Moravia Ochoa López ("No perdono país" –poema— y un fragmento de su colección de cuentos Juan Garzón se va a la guerra— publicado en 1992).

Otra obra sobre el tema fue La voz aún no quemada: antología de la Invasión (diciembre de 1990), donde aparecen poemas de Ramón Oviero (editor), Consuelo Tomás y Bertalcia Peralta. Esta última publica, en 1990, un poemario enteramente dedicado al tema: Invasión U.S.A., 1989: Crónicas de una memoria. En esta obra de gran intensidad lírica, la estructura artística del poema adopta una forma teatral a través

del diálogo de una madre y su hija, quienes despiertan en medio de la noche con "luces como fuegos allá enfrente" ("Diálogo 1", 14). Tanto "Diálogo 1" como "Diálogo 2" recrean lo que debió ser la experiencia de aquellos a quienes sorprendió la muerte, en la supuesta protección del hogar, de súbito pulverizado por sofisticadas armas. Al principio, la sorpresa parece ser la impresión luminosa de los juegos artificiales. La voz poética juega con el lector:

Madre: Despierta hija
Veo luces como fuegos allá enfrente
Hija: Son luces de neón de los anuncios
Comerciales
Nada nuevo madre
Madre: Es algo más que eso
Producen un ruido ensordecedor
Parecen sobre la bahía
Destellos de los ojos de Dios
Despierta ven es ¡grandioso! (14)

Presenciamos cómo el sopor del sueño, del que no quiere salir del reposo ("Nada nuevo madre") es quebrado súbitamente por el dolor:

Hija: ¡Ay! ¡No puedo madre!
¡Ya no tengo piernas!
Las luces que tú escuchas
Han matado mis piernas
Matarán también mi vientre
Pecho garganta ojos
Corazón y cabeza / ¡Ay!
Matarán mi voz madre
¡Me han matado! (14)

La desintegración cubista de la frase recoge la angustiosa muerte. El verso alcanza un valor sinestésico que enfatiza esa desintegración: "Las luces que tú escuchas / Han matado mis piernas" (14). De allí se pasa abruptamente a la actitud de aparente aceptación de la madre, quien acuna a la hija como si esta hubiera vuelto a su seno:

Madre: ¡Shhh!

Duerme hija la muerte
Llegó encendida desde el cielo
No me gusta la muerte (14)

En el "Diálogo 2", el cuerpo de la hija es una ofrenda, "un zumbido dulce de caracolas" (hija), sin embargo "ocupado hoy por / rudas muertes nuevas" (madre). La muerte de la hija es análoga a la patria y su muerte:

Hija: Mi patria madre es todo
Este dolor de ofensa
Que me inunda ¡vela!
Que ya me escupen vida
Los huesos que mataron
Este día (17)

La voz poética equipara la figura femenina con la capacidad de regeneración de la Tierra. El poema culmina con un canto de esperanza, donde la palabra representa la resurrección, si no del cuerpo, de los ideales. Se deriva de aquí la conciencia de que sólo por la palabra conjunta, fuerza generadora representada en el coro, los panameños pueden catalizar el dolor y enfrentar de nuevo la vida:

Hija: Resucito madre en cada
Palabra que me cubre
Tierra a tierra / ¡resucito!
Coro: ¡Aquí de vuelta
Estamos
De frente al sol
De frente
Arracimadas
... (14, 17)

Y otra vez, la voz poética enarbola la actitud de resistencia y lucha por la vida, característica de todo el corpus referente a fechas históricas de muerte. Es sintomático que en este diálogo las protagonistas sean mujeres, porque implica alegóricamente la capacidad de vida que las bombas siegan y, al mismo tiempo, el ímpetu de no dejarse

vencer. El sentido profundo de la reiteración "¡Resucito!" no es tanto bíblico como humano, de fuertes implicaciones sociales.

En esa línea de recuperación de la memoria colectiva, salió a la luz la Revista Cultural Lotería, en edición especial (1994), a cargo del poeta Aristides Martínez Ortega: La voz de los poetas y novelistas panameños. Esta compilación contiene textos de Pedro Rivera ("Ojo de tigre"), de Héctor Collado ("Exhumaciones") y Dimas Lidio Pitty ("Nuevamente la muerte") —poema que luego sería traducido al inglés por Martin Roberts, con el título de "Death Springs Anew". En estas obras se plantea una visión testimonial y casi inmediata de las primeras horas después del bombardeo.

En 1992 la Editorial Búho de República Dominicana publica Motivos generales (1992), libro de poemas –en su mayoría de Consuelo Tomás, aunque recoge testimonios y fragmentos de diversos géneros literarios, lo cual demuestra cómo el tema fue tratado desde planos muy distintos de la sociedad panameña. El prólogo no tiene títulos en la portada porque "[e]lla está muda de palabras. Tan solo tiene la imagen de los hechos" (Consuelo Tomás 1). Este libro pareciera ser la fase final de un ciclo, la comprobación de un proceso que se anunciaba ya en Las preguntas indeseables (1985) porque "la poesía suele ser premonitoria". En aquel libro de 1985 Consuelo Tomás denunciaba el problema de cuestionar la memoria histórica (la oficial); en este de 1992, reitera la necesidad de confrontar la memoria colectiva (la del pueblo) con los registros de la historia, para conocimiento de las nuevas generaciones.

La crónica y el testimonio, como géneros, están plasmados principalmente en dos libros claves para entender el contexto situacional del hecho: El libro de la invasión, de

Pedro Rivera y Fernando Martínez, y El largo día después de la invasión, de Pedro Rivera. Además, José Carr, editor y responsable del suplemento Tragaluz, del periódico El Universal, dedicó varios números a la reflexión de la memoria histórica sobre la Invasión; por ejemplo, "Prohibido olvidar" (No. 74, 19 de diciembre de 1999) y "Examinando una lección aún abierta" (No. 179, 16 de dic.de 2000). En esta serie sobre la Invasión, se confrontan y analizan opiniones de escritores extranjeros sobre el caso de Panamá (Noam Chomsky, Carlos Fuentes, Eduardo Galeano, entre otros) con ensayos de escritores panameños. Además, se ilustran los hechos con archivos fotográficos sobre las distintas etapas de la Invasión. El lector posee así un marco referencial para entender la matriz emocional de los textos ficcionales y poéticos que allí aparecen.

Con los poemarios de Pedro Rivera Panamá, incendio de sollozos y Mayo en el tiempo vimos cómo los objetos del ámbito escolar (cuadernos, pupitres, lápices, letras) conformaban un espacio de concienciación, el de la escuela, como forja moral del ciudadano. Y ahora con la Invasión, Héctor Collado retoma el símbolo de la camisa manchada de sangre, pensando en la población entera:

> A los heridos
> ¡Oh muerte tumefacta!
> hazles florecer el muñón. La cicatriz.
> *Devuélvele el paisaje*
> *que le nace en la camisa.*
>
> (Entre mártires y poetas, edición 2000, 14)

La revisión poética de la Invasión en este grupo está entrelazada con las preocupaciones de la condición humana en general y de la memoria de la nación. Es el caso de Bertalicia Peralta en Leit-motiv en el poema "A veces pienso en los muertos" (33) y de Pablo Menacho en Carta a Edmond Bertrand. En estos poetas, el retorno a los

días de la invasión aparece confrontado con la situación económica y social del Panamá de hoy. Es claro que en ellos, la lección de la historia debe ser no olvidar, pero con el fin de fraguar un mejor destino.

Existe también una línea temática constante de enaltecimiento del papel de la mujer, en todo este corpus. Para las gestas estudiantiles, en las voces vibraba una estrecha compenetración con esa Amada que había compartido los ideales de la lucha (Ramón Oviero y Pedro Rivera), desde el inicio y a lo largo del desarrollo del proyecto nacional. Pedro Rivera trata el tema en "Encuentro con la Amada", un poema de Despedida del hombre. Décadas después, en esta poética de la Invasión a Panamá, la voz comprometida propone un recuento de la vida cotidiana en el momento mismo en que la angustia del mundo pareciera concentrarse en el espacio del hogar compartido. El espacio íntimo y el de la historia se conjugan en el instante que se cree será el preámbulo de la muerte. En una técnica exteriorista, el poema "Ojo de Tigre", de Pedro Rivera, trae al texto el testimonio de los que han estado al borde la muerte y dicen haber visto toda su vida en un segundo. Todo el amor fundido en el miedo –que de angustioso puede llegar a ser pausadamente racional—se vierte en ese poema:

> Sin embargo, todo lo comparte conmigo esta mujer, todo.
> ...
> Compartir los centavos, el miedo al miedo.
> la luna de queso en una fonda del camino
> la macintosh, el microsoft word y el pagemaker
> ...
> el sonido lejano de aviones y helicópteros
> bombardeando las casas de madera,
> los paisajes de mi infancia en la bahía,
> los sueños amputados con ferocidad imperial
> los recuerdos de arena arrastrados por las olas de violencia,
> la copa de odio derramada en la patria que amo.
>
> (La voz de los poetas y novelistas panameños, 340)

Es como si el mismo niño protagonista de los cuentos de Las huellas de mis pasos fragmentara su corazón entre el imaginario del barrio de El Chorrillo, en ese momento presa de las bombas, y el de los edificios de la ciudad, vulnerable y testigo de una guerra sin contrincantes: "el sonido lejano de aviones y helicópteros / bombardeando las casas de madera, / los paisajes de mi infancia en la bahía" ("Ojo de tigre" 340).

Así mismo, Dimas Lidio Pitty muestra cómo el poeta panameño fluctúa entre esa historia personal comprometida y la trayectoria del mundo, cuyo patrón repetitivo de invasiones violentas ha sembrado la muerte en América Latina, una vez más. "Nuevamente la muerte" muestra la violencia que, en círculos de influencia cada vez mayores, se cierne contra el mundo:

> Nuevamente la muerte está en mi casa
> Con fusiles y tanques
> nuevamente
> ...
> Sus manos pálidas
> sus ojos turbios
> ensucian lo que tocan o miran
> Sus pies de hierro
> abren cráteres en las calles
> y la noche tiembla y se incendia
> Los niños mueren gritando
> los ancianos en silencio
> las mujeres en el punto
> donde la ternura se detiene
> El cielo es como un fango ahora
> el mar no es azul
> y la vida es una pústula en el alba
> en el día
> en la larga noche de las bombas.
> ¿Quién cae
> quién llora maldice y se levanta
> aferrado a su patria
> a su ciudad
> al humo
> a la sangre
> a las ganas de vivir para arrebatarle a la muerte otra victoria?

Las tierras de México
de Cuba
de Nicaragua
de Haití
de Dominicana
y de Granada han sabido de esto
Y en la mía no se borra el pasado
ni el presente ni el futuro
Un tiempo y otro están allí
una piel y otra están allí
una mano y otra están allí
en el centro de América
en mi casa
...
(La voz de los poetas... 337)

Sin embargo, con un signo de combativa esperanza, característico de la poesía panameña, la voz poética emplaza al interlocutor a "aferrarse a su patria [...] para arrebatarle a la muerte otra victoria. El amor a la patria, a la humanidad, triunfa, pese a todo: "en mi casa / donde la muerte no puede contra la vida".

Antes y después de la Invasión, y debido al bloqueo económico y el congelamiento de los depósitos panameños en la banca norteamericana, decretado por Bush padre desde finales de 1987, muchos panameños emigraron, no sólo por razones económicas, sino también por la persecución de los militares hacia la población civil. Pareciera establecerse un diálogo entre los textos poéticos. Consuelo Tomás da respuesta a ese *"¿quién llora maldice y se levanta / aferrado a su patria?"* de Dimas Lidio Pitty en "Nuevamente la muerte". En "A respuesta de parte interesada", Motivos generales de Consuelo Tomás, la voz lírica adopta una actitud de resistencia, especie de exilio interior a través del cual se trata de recuperar la patria que fuera solo un experimento para la ferocidad neoliberal del imperio del Norte, y exclama por los comprometidos: "¿Irme? / dar la espalda a esta sentencia cruel / donde convergen todos los abismos / Volverme una

razón de pasaporte y tránsito /...Ignorar el dolor de los que quedan / su rastro de tristezas levantado / como una voz que precisa acompañarse. ..." (17). Hay un espíritu de recuperación que trata de reconstruir las razones de la existencia, entre estas, la fuerza del amor: "aquí empieza otra jornada de amor en sobresalto / aquí me quedo con la magia y el encono / a recoger las flores caídas al asfalto / a preparar el milagro de tu vuelta aquí me quedo" (17).

Hoy, con la incertidumbre del futuro, la omnipresencia del "tiburón" se traduce en otras formas de ocupar la patria, como la del neoliberalismo y el capitalismo del consumo. En "La desazón de un siglo", Carta a Edmond Bertrand (2004), de Pablo Menacho, la conciencia poética atisba el hecho con desconfianza, desde este ángulo del tiempo:

> *Pero se fue*
> **–según cuentan las crónicas de estos días**
> **aún aciagos—**
> entre la sombras de la víspera
> en una noche de diciembre,
> *diez años después de abalanzarse*
> *sobre la oscuridad que atenuaban*
> *las luces navideñas,*
> sembrando blandas cruces
> en nuestros cementerios,
> aguardando aún que nuestras mujeres
> –dispuestas y anhelantes—
> calmaran sus urgencias más primarias.
>
> (72, énfasis añadido en cursiva)

Para esta voz que analiza la historia en retrospectiva, no hay certidumbre de que la patria haya dejado de ser una pieza estratégica en los intereses de las potencias mundiales. En general, en el plano literario, el consenso de las voces poéticas es

"prohibido olvidar". En "Perspectivas de la literatura sobre el enclave colonial panameño" José A. Carr afirma:

> ... la "desaparición", cancelación o extinción de un tema que ha sido central en la construcción de la identidad de la nación panameña, del ser y el espíritu nacional panameños, y al que todavía le faltan desarrollos que solo aparecen insinuados en el proceso narrativo, dramático y de poetización panameño" no es posible. [En parte porque n]o hay literatura fuera de la historia y ella misma es parte de la historia. (Tragaluz, 17-8)

Desde el ensayo, tanto Pedro Rivera (en "Invasión 1989 y país profundo") como José Carr han demostrado cómo en el recuento la historia –también construcción cultural— ha habido tergiversaciones y ocultamientos en la versión oficial. Pese a ello, no se ha podido desvirtuar "el triunfo de aquellos que desde las bases sociales más humildes y esclarecidas, pasando por encima de la politiquería y desvergüenza de muchos seudodirigentes y oportunistas, fueron sembrando la semilla de la confianza y la fe en el triunfo final de la causa histórica nacional panameña..." (Carr, "La invasión de 1989: herida, trauma y vergüenza" 4).

En esta corriente del ensayo, de gran agudeza histórica y de revisión de lo que ha sido la gesta de resistencia panameña, persiste la visión de Panamá como la patria herida a la que, pese a todo, no han podido rendir. Un rasgo que sobresale es el uso simultáneo de los vocablos "país" (para referirse al territorio vulnerado en sus derechos políticos y manipulado por los intereses hegemónicos, en el plano internacional) y "patria", para aludir al espacio emocional al que están conectados, por sangre, los hijos de este suelo:

> Caminamos sin entender del todo y no hablamos de ese capítulo doloroso de nuestra historia de finales del siglo XX, porque hay mucha vergüenza y trauma en algunos y mucho cálculo en otros para promover el olvido, carta con la que calculan el triunfo sobre el *país descuartizado, birlado, traicionado, burlado mil veces, embrutecido con mentiras y promesas que* no se han honrado ni se pretende honrar y que, a pesar de todo, no se doblega y avanza a tumbos hacia la meta que nos marcaron los que con sangre y sacrificio callado, *por generaciones, han fundado esta patria y apuntalándola para que nunca muera, a pesar de todo y contra los que la prefieren muerta y ajena.* (*"La invasión de 1989: herida, trauma y vergüenza"* 4, énfasis)

El idealismo moral que alienta en la poesía panameña es una savia permanente que ayuda a comprender los procesos de la historia y a volver a ellos, para entenderlos. Las constantes en temas y tratamiento de la literatura panameña provienen de esa necesidad de expresión de la nacionalidad que aglutina a poetas de diferentes momentos.

En buena parte de esta segunda mital del siglo XX panameño, la sola mención de los meses en que acontecieron estas luchas históricas es simbólica. *Mayo*, 9 de *Enero* y 20 de *Diciembre* resultan sintagmas marcados ideológicamente. Y los textos literarios representan una toma de concienca histórica y el tributo de un pueblo para construir una nación de justicia, libertad y soberanía.

Hoy, sigue vigente el mensaje de un joven poeta (Dimas Lidio Pitty) que en 1965 vislumbró lo que sería la lucha generacional de los panameños:

> Era un pueblo sin brújula
> ni estrella

Un pueblo de pequeños hombres
de pequeñas casas
de pequeños ríos
y horas
y madres
y cosechas mínimas
Está escrito
Era débil
de pequeña vida
y cielo pequeño
Era un pueblo diminuto
pero sus héroes más grandes que el olvido.

("Cuento" en Poesía joven de Panamá, 61)

CAPÍTULO IV

LOS ESPACIOS DE MEMORIA Y RESISTENCIA

La identidad en la literatura panameña se vincula inextricablemente con los espacios geopoéticos, apropiados y vividos comunitariamente por la diversidad de la nación. Estos espacios geopoéticos son espacios de la memoria colectiva, aquella que alientan los miembros de la nación y cuyos hechos no siempre son reconocidos oficialmente por la historia-memoria oficial. De suyo, la poesía que rescata estos momentos de la formación de la identidad no están siempre avalados por los textos oficiales, ni circulan en los medios de distribución reconocidos y aceptados dentro de la generalidad del circuito cultural. Probablemente esto se deba a que, en el menos grave de los casos, dichos textos ficcionales y geopoéticos rezuman dolor y plantean a la cultura oficial problemas irresolutos. En el peor de los casos –y quizás más obvio—, el ocultamiento se debe a que arrojar luz sobre este pasado doloroso, presente en la memoria colectiva de la nación (esa comunidad liminal e imaginada) pondría en entredicho las políticas estatales, y develaría su fracaso en el otorgamiento de soluciones al proyecto político nacional.

Uno de estos espacios de resistencia es el de la cárcel corpus en torno al cual se pone en evidencia cómo los poetas están conscientes de que la resistencia ante la hegemonía reinante se hace desde la cultura, y que, a la postre, la única forma de no dejarse neutralizar por el poder es fomentando el respeto hacia los valores individuales y compartidos. La lucha política no puede librarse sin tomar en cuenta la cultura y las costumbres de los miembros de la nación.

En este corpus, memoria colectiva y literatura se equiparan. Se resaltan varios factores: la heroicidad del prisionero, quien se eleva sobre su circunstancia por las formas de amor; la soledad y el silencio como estados de fortalecimiento del sujeto; el recuerdo de la Amada y la memoria de los espacios de la patria como medios de resistencia. Todas estas actitudes denuncian la tortura y el ambiente de la cárcel. El cadalso (la línea del tren, la silla del fusilado, el muro de fusilamiento, el espacio del ahorcado) es un lugar de memoria y dignidad recreado en la literatura, porque su poetización y rescate crea un paralelo entre los ideales propios, los de los artistas y los de la identidad nacional, a lo largo de las épocas.

Desde la cárcel al recuerdo como resistencia:

Los meses (Mayo, Enero, Diciembre) son sintagmas marcados en la pragmática de los actos de habla de la literatura panameña. El fusilamiento de Victoriano Lorenzo también fue en mayo e igualmente hubo una cárcel. Pareciera que el ritmo de la historia del poder solo encontrara esta salida para acallar a los hombres y mujeres con ideales. En Estación de la sangre, José A. Carr recrea el encierro y fusilamiento de Victoriano Lorenzo, el "General de hombres descalzos" (19), el cholo liberal de las tropas coclesanas:

> La cárcel de la Fortaleza de las Bóvedas
> fue su última morada. Allí permaneció fuerte y sereno.
> Pero un día lo llamaron a juicio y corría el mes de mayo.
> Lorenzo miró las rejas de su cárcel abrirse
> y el sol tocó su rostro ensombrecido.
> El héroe regresaba de las sombras y era la noche
> su presente oscuro. En sombras comprobó
> que estaba solo y que la muerte estaba fiel, afuera.
>
> (Tercero 20)

El poemario ensalza la fortaleza interior del hombre, a pesar de la soledad. Esta es, generalmente, una soledad sin respuestas. Los poetas de todo el grupo revelan la incertidumbre, la angustia y el silencio que rodea a la figura del prisionero. En el caso del héroe, la prisión le rebela al ser humano su separatidad existencial,[111] pero también los esquemas imperfectos de la sociedad y la desintegración momentánea de sus ideales. En el cuento "Como en un viejo grabado", Dimas Lidio Pitty resalta la indefensión que produce el silencio, la falta de respuesta por parte del "sistema", el no saber por qué se es arrojado a ese espacio de no-existencia: "Guardia, gritas, guardia. Nadie viene: tu voz choca contra las paredes, entra y sale de las celdas mudas, la ignora el oído del guardia y finalmente cae al piso, exhausta, derrotada sobre el polvo del tiempo, sobre las huellas de los cientos de reclusos que han recorrido el pasillo, que también gritaron inútilmente..." (Recuentos 40).

La voz del prisionero es como el conducto que nos permite recorrer los secretos de la cárcel, las escondidas torturas, repasar el tiempo: "cae sobre el recuerdo o las ruinas (vestigios apenas) de voces antiguas y recientes, de lamentos, toses y blasfemias; se une el clamor de los desesperados, de los traídos a esta celda desde los cuartos de tortura; sobre esa acumulación de dolores y sonidos desfallece tu grito y se pierde..." (40). Las imágenes auditivas crean un clima surreal que enajena la conciencia, dejándola momentáneamente sin posibilidades.

[111] Concepto de la filosofía existencialista según el cual la persona está sola en los momentos más dramáticos e importantes de su vida; de hecho, su transcurrir ocurre en esa soledad –que se da incluso en compañía--. Fromm argumentaba en El arte de amar que únicamente a través del acto sexual, y momentáneamente, se produce el sentimiento oceánico que hace posible salvar esa "separatidad" ínsita al ser humano. Es similar, en cierta forma, al concepto de vivir-en-situación-límite que explica Víktor Frankl en Psicoanálisis y existencialismo.

Sin embargo, aún desde la celda, la mente puede liberarse y volver a un mundo natural, sin sujeciones. El espacio de la memoria es capaz de paliar la soledad desesperante y se convierte en un modo de resistencia. Estación de la sangre presenta cómo la mente del General Victoriano se proyecta en el tiempo hacia la niñez, espacio propio con el cual el corazón se identifica:

> Corriendo voy, descalzo rumbo al río,
> gritando mi ventura de estar vivo:
> de ser un niño y no un guerrero.
> ....
> (Uno 37)
>
> Sellado con hierros, hoy, mi espacio,
> se marchitan las horas de mis días
> ....
> (Seis 42)
>
> Ya sé que he de morir a plomo y cielo,
> mas recuerda que fui dulce y angustiado
> como un soplo de rosa, que fui breve,
> besado por el sol y las palmeras;
> ...
> (Ocho 44)

El entrelazamiento de tiempos ficcionales permite recuperar un modo de vida ideal, ya pasado, pero que a la vez encierra un concepto nuevo de nación: la protonación donde el indígena que era Victoriano vive libre y dueño de su entorno. De la misma manera, el texto de Dimas Lidio Pitty, "Como en un viejo grabado", nos proyecta a un modo de vida campesina, ideal, anterior al momento en el que debido a la injusticia, en nuestra América, los hombres deben decidir la revolución. La diversidad de la nación (el cholo, el campesino interiorano) se unifica en el sentir de una mejor sociedad. Los planos intercalados de la conciencia del preso van mostrando dos contextos contrastantes: por un lado, el narrador presenta las condiciones inhumanas del presidio: un olor "rancio

y agrio" de "orines, excremento y sobras de comida [que] proviene de un hueco hecho en el piso, aproximadamente en el centro de la celda, llega a no mortificar a los prisioneros, suspendidos en "una solución de tiempo y muerte" (42). Por el otro, los recuerdos se parangonan al contar películas, como ocurría en El beso de la mujer araña, de Puig, como una forma de supervivencia y de recuperación. El prisionero se emplaza a sí mismo. El cambio de persona gramatical denota la voluntad de resistencia del hombre:

> Repentinamenre, el hedor y la inquietud desaparecen. No estás en un bloque de aire oscuro, en compañía de tres desconocidos –quizás perversos, probablementes criminales o ladrones--; *...no estás en una celda de castigo, con guardias bestiales* (entrenados, quizás nacidos, para la muerte) que recorren día y noche los pasillos. *Tu mundo no es este; jamás los has conocido. Ahora estás en un camino bordeado de maizales y potreros. Ves los caballos y las vacas que pastan o sestean bajo los árboles. Ves el mar, colgado del cielo, en lontananza. Ves las colinas que hay antes del mar. Ves los ríos que bajan serpenteantes por la llamura. Ves la cinta gris de la carretera que desaparece y reaparece entre las vegetaciones. Ves lo que has visto durante años. Lo que aprendiste a ver mientras acompañabas al abuelo en sus andanzas por los cercos, los que ves cuando vienes a pasar las vacaciones de verano* (42-3, énfasis).

En el texto ficcional el recuerdo se convierte en espacio de resistencia y por tanto de esperanza, en medio del encierro enajenante.

Desde allí también se puede pensar en la justicia para el ciudadano que asume el compromiso de la lucha revolucionaria. Esta revisión estética se ha hecho en la literatura panameña a través de varios géneros, específicamente, en la obra de teatro épico experimental Mundunción, de Raúl Leis (1988). Allí se promueve una revisión de las 'verdades' históricas acuñadas como 'oficiales' en torno al juicio y muerte de Pedro Prestán, el mulato revolucionario. Al hacerlo, desafió de paso a la *Railroad Company* y al Gobierno de los Estados Unidos y sus representantes. Al convertirse en un obstáculo para los negocios de esta transnacional, se le culpó del incendio que prácticamente destruyó la Ciudad de Colón, en 1885. La *'Railroad Company* lo condena a muerte por ello. Leis utiliza declaraciones, cartas y testimonios como elementos distanciadores –los elementos del extrañamiento brechtiano— para provocar el razonamiento en el público espectador y revisar la contribución de un cartagenero al que "el pueblo ... escogió como su diputado a la Asamblea Legislativa del Estado de Panamá" (Mundunción 41).

Leis presenta la postura de un miembro nacido de las clases populares que mantiene su diginidad, hasta el final, y con ello resiste al *"establishment"*. Otra vez, se describe en la literatura panameña la escena de la ejecución, pero ahora se analiza mediante el extrañamiento brechtiano. Los espectadores, gente del pueblo a la que no se le permitió acercarse al cadalso, ven la ejecución a la distancia usando un catalejo. El recurso sugiere la mediación distorsionante de la historia oficial:

> *Mujer*: Camina con paso firme y seguro. Viste saco y sombrero...Ahora sube a la plataforma...Está diciendo unas palabras...
> ...
>
> *Mujer*: ¿Y esas palabras que cruzó con el verdugo?
> *Soldado*: El verdugo estaba nervioso. Prestán, muy calmado. El verdugo le dio la soga y le dijo que él mismo se la pusiera. (*Pausa*)

Mujer: ¿ Y...?

Soldado: Prestán lo miró fijamente y le devolvió la soga y le dijo*: "Yo no sé ahorcarme. Ahórcame tú. Para eso te pagan".*
(42 énfasis)

Esta respuesta contestataria es una forma más de oponerse a la injusticia del sistema, que en lugar de aplicar la ley, ajusticiaba a Prestán como un modo de escarmiento para los rebeldes.

En Mundunción, el catalejo cae de las manos de la observadora distante y consternada. El sonido metálico crea un efectismo, muy negativo, en la recepción lectora. Los efectos sonoros –o su ausencia— son de gran importancia en la proyección de la escena del cadalso. Uno de los puntos principales es la mostración de cómo tanto la cárcel como el cadalso se vuelven espacios de resistencia.

Bertalicia Peralta también describe la crueldad del cadalso, encuentro solitario con la muerte. En "cadalso" (sic), explora varios tipos de imágenes auditivas a través de la reiteración. No se trata de una simple repetición de palabras, sino del ambiente semántico creado precisamente por la repetición de tres vocablos, únicamente, y por la dislocación versal:

cadalso

gran cadalso
triste
cadalso
cadalso
triste
triste
gran
gran
cadalso
cadalso
cadalso

cadalso
triste
triste
triste
triste
gran gran gran
cadalso cadalso
triste

(Piel de gallina 26)

Sin llegar a ser un caligrama, las escansiones versales se realzan por la experimentación con el vocabulario a nivel de la palabra (implosionando los vocablos) y a nivel del verso, distribuyéndolos en un plano espacial que evoca formas, quizás sugerentes. Las resonancias / silencios de este poema pueden ser decodificados de varias maneras por el receptor: a nivel semántico y conceptual, como protesta contra el sistema, como meditación existencial. Sin embargo, la primera impresión es la gran tristeza y soledad de las ejecuciones

Los poetas del grupo se proyectan desde el espacio de la cárcel (porque la han sufrido) o hacia ese espacio, para conminar al héroe prisionero y contarle de la indiferencia de las instituciones. Se establece una confidencia entre el héroe y el poeta. En "Carta a Polidoro Pinzón donde se encuentre" (Cuerpos como ríos) de Ramón Oviero, la voz poética le platica acerca del conformismo e ignorancia del pueblo manipulado.

Te diré: diariamente camino
viajo en autobuses,
y escucho diariamente. Y miro
las personas con sus trágicos rostros
cotiadianos, que suben y viajan lentamente,
con la pobreza metida en el bolsillo
escondiendo el hambre detrás
de un periódico prestado,
y leen, y creen en esas letras amarillas
que tú siempre combatiste;
y las personas leen esos oscuros diarios,

y creen que todo es cierto;
que la vida es como un riachuelo,
que aquí no pasa nada,
que Panamá edifica el progreso para todos;
y que la libertad existe
pero las cárceles están llenas de hombres
que protestan:
que aquí no ocurre nada grave,
...
(Hoy poesía 74, énfasis)

Esta voz lírica le habla al líder encarcelado y enfatiza el papel de la lucha comprometida –simbolizada en *el puño y la palabra*:

[es como si] no existiera tu puño, tu palabra
como un tiro,
[...]
Aquí te niegan y nos dicen que no existes.
Pero en las corrientes subterráneas, cuando
la noche cierra sus compuertas y ponemos
el oído cerca de surcos, escuchamos
tu voz, tus pasos desbocados, tu palabra
que reúne difuntos camaradas.
Sabemos que estás en las campiñas,
donde haya soledades, donde el banano
es explotado y sus obreros (73-5)

El poeta le habla a ese revolucionario ideal, ya encarcelado, ya muerto, pero omnipresente, y le hace saber que su lucha no ha sido en vano.

En Cuerpo en exilio (1972) Oviero sigue en la línea de solidaridad con el idealista, el miliciano, el que lucha contra la corrupción y el ocultamiento de la verdad y la hipocresía institucional. En "Otras voces", el tema de la resistencia desde la cárcel se extiende al de la discriminación y la lucha por la injusticia. Y para el poeta el *hermano* no es ya, solamente, Ascanio Arosemena o Floyd Britton, sino también Malcom X, George Jakcson o Ángela Davis, como en los poemas de Oviero "Tiempo", "Advertencia", "Carta sin final a George Jackson". Los rostros de los revolucionarios se

vuelven uno y universal ("che" o "marigueka", "malcom x" o "yon sosa"),[112] porque, en todas partes, la humanidad puede ser soledad, "pero soledad también puede ser (es) / cepo y cárcel con muros con rostros / con penas con años por guardar / con rencor dentro de sus oscuras paredes / con vallas de silencio que la noche no oculta" ("Soledad 95). La cárcel es en sí un mundo "al revés" donde "el crimen espera en cada torre de vigía" ("Soledad" 95), porque quienes se supone deben hacer justicia, solo infligen dolor.

Por su parte, Dimas Lidio Pitty en Crónica Prohibida (1978), uno de los libros seminales de la literatura panameña en torno a la cárcel y el exilio, recrea la historia de la patria durante el inicio de la dictadura en 1968 y a la vez recupera la memoria de un tiempo originario en su tierra natal, Chiriquí, en la campiña panameña. Sin embargo, las alusiones de ambos poetas abarcan mucho más: el lector medita sobre la injusticia histórica del encarcelamiento y el exilio o la tortura y la muerte de aquellos hombres y mujeres que lucharon por la sobreranía nacional de Panamá en la franja canalera y que denunciaron las muertes y atropellos que la potencia infligía a esa "patria tan pequeña" a la que cantara Miró. Otra faceta sobresaliente es que esta poética de la cárcel denuncia la muerte, pero también propone el amor.

En Crónica prohibida, desde el espacio de encierro la conciencia del poeta puede integrar el mundo del recuerdo –puro—con el de la realidad –sórdida—; y dicha conciencia es la cámara cinematográfica que nos lleva, como en un 'paneo' testimonial, a los pueblecitos de nuestra América donde los militares partían de los cuarteles a sembrar el terror. La voz poética alude a la memoria colectiva, a los oscuros ajusticiamientos perpetrados por los militares. Así lo presenta en "El árbol muerto en la colina":

[112] Escritos así, en minúscula, como para indicar una equiparación no solo entre los principios e ideales de los revolucionarios, que a fin de cuentas alientan valores universales, sino para colocarlos al nivel de la conciencia colectiva, de las voces de todos, del pueblo mismo.

Anochece. El viento de los cerros raspa
la colina. Las rocas sobresalen en la oscuridad,
como si en ellas el tiempo condensara su
presencia....El silencio desciende hacia el pueblo, apenas
entrevisto en la llanura, con su campanario
antiguo y sus ruidos agonizantes. Entonces
alguien canta. Su voz va con él por el ca-
mino en sombras, cuesta arriba. Ahora las
estrellas iluminan e árbol seco que corona
la colina. El viejo roble sin hojas, muerto de
años, de soles caniculares y tormentas,
siente subir al caminante. *Después la luna*
asoma y un cuerpo cuelga en el aire inmó-
vil. Junto al roble, la tierra es más oscura. Y
la luz perece bajo las botas de los soldados. (32)

En el corpus sobre Latinoamérica existen documentales y películas sobre las masacres en El Salvador, con testimonios y fotografías que recogen los comités de derechos humanos (Fire in the Mind, El Norte). Como un lazo testimonial, los poetas de este grupo presentan la vívida imagen del decapitado o del colgado o la imagen auditiva de los cuerpos que caen al mar, desde un helicóptero. Y el lector entiende de inmediato que esta escena nocturna, rememorada desde la cárcel, se ajusta a la imagen de los muchos ajusticiamientos perpetrados en los países del área centroamericana o del Cono Sur: la aparente placidez se desgarra de súbito con el golpe de las botas de los soldados en el pavimento y los culatazos en la puerta (como en Conversación al sur, de Marta Traba) y, entonces, todo perece. La literatura panameña también los testimonia:

[...] *Después la luna*
asoma y un cuerpo cuelga en el aire inmó-
vil. Junto al roble, la tierra es más oscura. Y
la luz perece bajo las botas de los soldados. (32)

Así mismo, la descripción de los cuarteles gira en torno a símbolos contundentes y cortantes, como el del fusil, instrumento de muerte que, por sinécdoque designa a los militares. En Contrapartida (1974) Ramón Oviero emplea *el fusil* para describir toda la

época de las persecuciones de la dictadura: "que el odio sacava los cuarteles / y los fusiles / no saben de perdones" (YA SABES, 133). También Dimas Lidio Pitty emplea el símbolo para describir el régimen que doblega la patria: " Hay un sitio de pájaros y flores / Donde los hombres temen saludarse. / Hay un sitio con mares y montañas / Donde nadie es dueño de su muerte. / [...] Es una tierra donde nadie canta / Porque el fusil impuso su silencio" ("Hay un sitio" Crónica prohibida, 11, énfasis).

En el plano del discurso poético, el tono es siempre de análisis combativo, de emplazamiento. El recuerdo es conducto de escape momentáneo, pero también de fortalecimiento interior. Uno de los elementos que se analiza es el de la patria bajo la sujeción militar, frente a la patria en libertad y sus espacios geográficos: el mar o el campo. De este modo, desde el espacio cerrado de la cárcel la conciencia comprometida adopta una posición de resistencia.

La resistencia en el amor:

Equiparable a las torturas –y mucho peor— es la soledad que separa al prisionero del mundo. En un encadenamiento simbólico, Dimas Lidio Pitty también emplea el fusil en el contexto de la cárcel, pero no por sinécdoque que designa a los militares, sino como instrumento de violencia. Con Crónica prohibida entendemos lo que significa la frase 'privación de la libertad" en la jerga legal y en la pantalla de un mundo de horror, en sus más mínimos detalles, más que nada porque la cárcel es un mundo de donde se excluye el amor: "han interpuesto hierros entre la vida y / yo, quitándome el mundo de tus labios / (rosa infinita de tu piel)" (28):

> Pero ahora seres sin rostro, crueles y en de-
> lirio, han interpuesto hierros entre la vida y

yo, quitándome el mundo de tus labios
(rosa infinita de tu piel), y *fusiles* y palos
quieren amedrentarme, como si las amenazas y
golpes pudieran borrar nuestro amor...

Techos oxidados, humo, hedores de ca-
rroña, camiones con armas y soldados,
gente apresurada (quizás sin rumbo), marea
baja, viento...

Han querido romper mi corazón con estos
muros, negándome tus besos y los libros,
privándome de los amigos, de aquellos com-
pañeros que hablaban de cosas como casa,
tierra, trabajo; quieren destruirme entre
cerrojos y ratas, con días y hombres tortu-
rados en aposentos lóbregos... (28-9, énfasis)

El encarcelado, sin embargo, logra recuperar vínculos de amor, por su relación con la Amada. Sólo esto lo rescata de los entresijos del horror y le alienta una esperanza: "...aún así, cuando apagan la luz, cuando callan las injurias, enciendo el corazón y velo, tejo imágenes ardientes y, alucinado, te hablo con palabras mudas, huecas de sombra, agrias de sudor y seres adoloridos" ("Variación sobre una pena y dos cuerpos" 31). Y la compañera se convierte en una presencia intocada, lo único que se rescata de ese ambiente:

IV
Alguien habló de su familia,
Otro de su pueblo,
Otro del amor y de la pena.
...
V
Sobre ti no hablo .
Nadie sabe que existes.
Nunca te menciono
Para que este aire no manche
Tu nombre ni tu piel.

("En la celda número 13" 20-1)

Ahora, el silencio del prisionero es una actitud de resistencia, que preserva su vida como en un estadio suspendido y no corruptible gracias al amor.

Tanto Dimas Lidio Pitty como Diana Morán testimonian la experiencia de la cárcel, porque la vivieron. Diana, enviada al exilio por la dictadura militar de 1968, describe el momento de la separación, antes del destierro, en "¡Este amarte, padre!". En el momento de partir se siembra una especie de nostalgia y combatividad que, en el caso de la poesía de Diana, no la abandonará nunca. No regresó a la patria con vida. En los momentos más difíciles, los ojos del padre "estaban [ahí] / *junto a las rejas de mi voz prohibida* / tus pedregones amorosos. / Ahí estaban / padre / en el despegue del avión / que cumplía la sentencia de / arrancarme de ustedes, / diciéndonos / (todo lo que no nos decíamos)..." (Poesía 152).

Ramón Oviero retrata otro estadio del amor, el del compromiso fraterno del héroe, en Tú en una isla como una brasa ardiendo (1973). Utiliza una estructura coral para describir otras facetas de la cárcel: la tortura y su ocultamiento. Se refiere específicamente a la isla penal de Coiba:

VOZ PRIMERA

Coiba o Quibo es una simple isla o simple cárcel para algunos.
Pero sabemos de cadáveres nunca sepultados o ahogados
...
Quien llega a Coiba, no le aguarda la esperanza del tiempo por
[venir,
sino que sabe que la muerte
acecha tras los yerbajos inocentes, o más detrás,
en la oscura selva que se pierde, se pierde...(113)

SEGUNDA VOZ

Algunos viajaron al exilio hacia otra tierras
A nosotros nos espera el absurdo exilio en esta isla.
Sé que la tortura feroz vendrá de un momento a otro.

¿Quién resistirá este aislamiento? Mi pulso es tranquilo,
pero el corazón presiente lo que viene.
Pienso en mi esposa, en mi hijo, y en los compañeros:
Es alentador. Puede venir lo que sea! (114)

También allí la conciencia del prisionero resguarda el recuerdo de los seres queridos. Esta fortaleza interior es la que los sostiene. El recuerdo, como actitud de resistencia es puro e idealizado y se relaciona con los espacios del terruño y con los vínculos familiares. El recordar no es una forma de evasión, sino de afianzamiento en los valores medulares que ningún sistema totalitario puede erradicar.

La desarticulación del sistema:

En la revisión de la historia, y valiéndose de la estética desarticulada de la postomodernidad, el grupo más joven aborda con ironía el tema de la tortura. La mirada se dirige ahora al victimario, cuyas razones no entiende. En Las preguntas indeseables (1985), de Consuelo Tomás, el tono de desafección hacia el torturador es extremo:

Qué cucaracha oscura te habrá comido el alma

en qué escuela te enseñaron a dar golpes y patadas
y a mirar con puñalada
de qué entraña putrefacta habrás salido
para ser sufrido por los mejores hombres
de los pueblos dignos.

Ninguna muerte será más aplaudida
que la tuya. (37)

En los años 80 se inicia en la literatura un proceso de desarticulación de una época que, pese a estar viva en la conciencia latinoamericana, parecía ser tabú: los desaparecidos, los exiliados, los tipos humanos de todo ese engranaje. Los poetas jóvenes esgrimen una ironía que arrasa incluso con la manera de manejar la lengua

poética. En Las preguntas indeseables (1985) Consuelo Tomás aborda el tema de la pena de muerte, siempre desde una perspectiva desacralizante. La vivencia es arrasadora pues se atreve contra lo *trascendente* universal, y, por por lo mismo, no es una crítica adjudicable a un territorio concreto, sino que ataca los fundamentos de la condición humana en cualquier parte:

> Febril
> Escribió en la pared con mano temblorosa
> "si Dios existe
> que venga y me dé una cachetada
> o me cure las heridas"
>
> y Dios bajó
> no en forma de paloma
> sino en hermosos electrodos
> y lo abrazó en la silla
> para siempre
>
> ("El preso" 35)

En un plano institucional y no individual, Pedro Rivera retrata la cárcel, como elemento de todo un sistema propio del Estado policial. En "Canción de guerra" , Los pájaros regresande la niebla (1970) se plantean dichas conexiones entre la maquinaria de la guerra y los manejos diplomáticos de los 'embajadores plenipotenciarios':

> El napalm en mangas de camisa
> Suscribe
> Autógrafos en las plantaciones de arroz
> Pétalos bacteriológicos aroman
> Las verduras y los pájaros
> El amor desposa al atentado
> En cines y embajadas
> ....
> *En las despensas del cautiverio*
> La carroña cancela antifaces de lluvia
> La matanza transformada en silogismo
> Principio lógico de identidad y suficiencia. (30, énfasis)

Lo que queda claro en todos estos poetas es que, frente a la maquinaria que silencia y extermina, el razonamiento y la sensibilidad poética buscan modos de convertir el espacio de la cárcel en espacio generador donde la conciencia se resiste a morir o a claudicar.

El exilio: nostalgia y combatividad:

Una de las consecuencias de las dictaduras militares de los años 70 y 80 fue el exilio de la intelectualidad pensante, de los opositores a los regímenes totalitarios que estaban aupados por la estructura del terrorismo de Estado de las potencias mundiales. En Panamá, y como una consecuencia del golpe militar del 11 de octubre de 1968 y el derrocamiento de Arnulfo Arias, presidente electo, muchos dirigentes fueron muertos o encarcelados, privados de sus derechos civiles, aislados y torturados. La única vía de escape fue el exilio. Desde este espacio de resistencia continuaron creando y trabajando incansablemente por la cultura del país. Diana Morán, Dimas Lidio Pitty y Ramón Oviero sufrieron el exilio al finalizar la década del 60 y durante la del 70. Diana Morán murió en exilio en México en 1987. Tanto ella como Dimas Lidio Pitty habían sido encarcelados previamente. Diana Morán era dirigente magisterial, mientras que Dimas Lidio Pitty y Ramón Oviero habían militado en las gestas del 58 y del 64 y ya eran voces combativas, que, en el plano cultural y vivencial, participaban con la comunidad, en la lucha política y en proyectos comunitarios. Ya desde los años 60, Dimas Lidio había sido colaborador de periódicos panameños como Columna, Tareas, La Estrella de Panamá, El Mundo, El Día, La Hora y Crítica. Además, hacia 1967, Oviero y Dimas Lidio pertenecieron al

grupo fundador de la revista literaria *El pez original* (junto con Griselda López y Bertalicia Peralta).

Para la nación panameña, el exilio es la repetición de un proceso cultural proactivo, pese al doloroso costo vital, ya que permitió la interacción de intelectuales y la producción de fenómenos culturales de consumo continental. En Realidades y fantasmas en América Latina (1976), Dimas Lidio Pitty reordenó para los lectores las complejas vivencias de los más importantes escritores del continente durante los años 70 y 80. Además, fue editor de la Sección Internacional del periódico El Día. Posteriormente dirigió El Día Latinoamericano en la Cultura, suplemento de circulación continental, desde Estados Unidos hasta Argentina y Chile. De esta forma, se sumó al movimiento de escritores latinoamericanos que se convirtieron en intérpretes de la realidad social e inscribieron el globalismo del hecho cultural y su consumo en grandes radios de población. Testimonios de este contacto son, por ejemplo, el artículo sobre Poli Délano ("Poli Délano: Literatura y amistad") y el mismo libro Realidades y fantasmas en América Latina. Diana Morán, cuyo libro Iniciación literaria ha formado a varias generaciones de panameños, trabajó como profesora en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de la ciudad de México y desarrolló desde allí una labor de investigación literaria y lingüística. Ramón Oviero, al volver a la patria, trabajó en el diario La Prensa, desde 1980 hasta 1984. Luego fue director del Departamento de Letras, del Instituto Nacional de Cultura (INAC).

La voz del exiliado describe la patria con una intensidad nacida de la nostalgia, decantada en el dolor, exacerbada por la rabia y la impotencia. En el verso afloran todos

los complejos estadios de saberse en destierro sin saber cómo ni hasta cuándo. El choque cultural es la primera sensación que se percibe en la poemática de Oviero:

> has llegado instalándote en el territorio que no te pertenece
> te han echado, más bien / tal vez como chatarra
> como objeto útil solo para escultores pop
> te han echado pero tú no lo aceptas
> y recuerdas el mar / las palmeras / lo que tenías que hacer /
> el olor de la lluvia
> ... ("Tiempo" I, 98)

Su poesía recrea también la violencia primera, la brutalidad denunciada por los desaparecidos de todas las dictaduras del Cono Sur, al punto de que el receptor casi siente los pasos de las botas que resuenan como latidos de miedo y los culatazos violando las casas indefensas. Por su parte, en "Tirados al aire", Diana Morán describe esa violación de los derechos elementales y luego... el destierro:

> Requisaron
> los ojos
> las uñas
> los cabellos
>
> esposaron
> la lengua
> los libros
> la madre
>
> y como
> entre las argollas
> el puño se multiplicaba
>
> herrados
> desnudos
> sin los pasaportes
> nos tiraron al aire (138)

Todo el libro Reflexiones junto a tu piel: (Poemas del exilio) (1972-1979), de Diana Morán, abunda en figuras como *"la maleta lista para un mañana próximo"* (Morán 138), y describe al exiliado como un ser que vive con lo imprescindible: *"una*

mesa, dos sillas y algunas tazas" (Morán 138), pensando equivocadamente, durante años, que esto será transitorio... y no lo es. Al llegar al país *"que reconstruye los destierros"* (Morán 140), lo único que se instala es la nostalgia. Este país que la acoge no tiene, sin embargo, los sabores entrañables de la tierra --los marañones, los limones-- Y está latente el miedo, que "[m]uy dentro de los ojos...creceeeee" ("Este sencillo no amanezco", [Morán 140]).

Los tres poetas exiliados describen, de una manera u otra, ese miedo que el exiliado dejó atrás, pero que sabe aún habita su patria. Dice Dimas Lidio Pitty: "Es horrible. El miedo anda en uniforme por las calles, por los hogares, por los templos, con duros rencores y fusiles; día y noche está ahí, como un perro amaestrado por la muerte; sin embargo, no ha logrado que olvide tu sonrisa..." ("Variación sobre una pena y dos cuerpos", Crónica prohibida, 31). En este poemario hay un doble distanciamiento de la voz poética, porque Crónica prohibida (1978), cuyo eje central es la experiencia de la cárcel (en 1968), está escrito desde el exilio. Este doble posicionarse del sujeto recrea, en contrapunto emocional, el dolor del exiliado que rememora el tormento de la cárcel.

En Reflexiones junto a tu piel: (Poemas del exilio), Diana Morán aborda los varias estaciones del calvario del exilio: desde la sensación de pesadilla de un regreso imposible, hasta la sublimación de la patria, que se convierte en el espejo de una realidad ideal, pero que adopta la figura de un espejismo, inalcanzable en la distancia. Metáforas de Diana Morán como *"boleto sin retorno"* y *"espejismo"* tienen el mismo grado de tensión que las que crea para sus poemas Dimas Lidio Pitty, cuya voz ve reflejada la patria 'en el espejo'. En eso se convierte la patria, en un espejismo / espejo de irrealidad anhelada.

Un río azul
Una roca junto al mar
Tu cuerpo desnudo
El sol muriendo entre colinas
La lluvia en la montaña
...
Las cartas de mi abuela y de mi madre
...
Un pedazo de cielo entre las hojas
Mi nombre en tus ojos
...
El miedo en las calles y en los sueños
...
Mi adiós desde el avión
La palabra no dicha
Todo está aquí mientras me peino
Y miro la patria en el espejo.

("Notas contra el olvido, Crónica prohibida, 34-5)

La figura de la mujer como compañera, antes en la lucha política, ahora en el exilio, es el tema de gran parte de la poética de Oviero. El dolor se comparte en la convivencia amorosa en "Te cuento de mi país": "cada vez que me confundo en tu boca / o araño parte / de tu espalda / que te excita /...vas conociendo / las sales amargas de una distancia rota / descubres mi exilio en cada entrega nocturna" (Contrapartida 129). En Textos con pretextos (1978), se vierte toda la impotencia del que se sabe desterrado, lo que provoca que el sujeto se emplace a sí mismo: "¿En dónde estuvo mi / corazón cuando / el luto fue más amargo, / más oscuro y terriblemente denso? / En el destierro / escucho que me digo. / En esta tierra estoy / frágil al viento / como la sensitiva cal / de todos nuestros muertos." ("Toda lejanía no es sino un ir acercándose de nuevo" 176).

Dimas Lidio Pitty se acerca al tema del exilio con un lirismo desgarrado, tan hondo, que el dolor pareciera decantarse y fluir por los intersticios del tiempo, que también es fluctuante. En Crónica Prohibida la voz adquiere un tono estoico, casi sereno,

y nos presenta una visión integral del exilio en los poemas "Notas contra el olvido", "Lugar de sueños" y en "Cosas imposibles". En el primero de estos tres poemas, la patria vuelve en cada chispazo de conciencia, como un reflejo:

> La reciente sepultura del abuelo
> Su último deseo y su caballo
> ...
> Mi nombre en tus ojos
> Los gritos de aquel asesinado
> El miedo en las calles y en los sueños
> ...
> El café en El Boulevard con un amigo
> Mi adiós desde el avión
> ...
> Todo está aquí mientras me peino
> *Y miro la patria en el espejo.* (34-5)

En "Lugar de sueños" (Crónica prohibida) se recupera el terruño, el lugar entrañable donde *"Las hojas secas cubrían la tierra y en la / llanura y los cerros fulguraba el día"* (36). Es la patria del niño *("Allí estuve, acompañado por un perro")* y también la del hombre *("Ahora es verano en la patria y quisiera estar / allá, sentado en un árbol antiguo, al acecho de un pez o de un venado"* [36]), por lo que el poema recoge toda una época y un modo de vivir que fueron segados con el exilio.

La nostalgia logra imágenes móviles y transparentes como el agua de una quebrada. Los deícticos *allí, ahora, aquí* van marcando ese transcurrir, pero también el contrapunto: *"Ahora es verano en la patria..", "Allí dejé mis sueños..."* son recuerdos en contrapunto con la realidad: *"Aquí ando entre ruidos, smog, trolebuses, / fábricas, museos; y cosas que no me perte- / necen me hostilizan."* (La técnica del encabalgamiento léxico medial (perte- / necen) recrea la condición del sujeto escindido entre el recuerdo y la realidad. Y aunque también en esta tierra ha encontrado *"rostros dulces, palabras / profundas, manos extendidas"*, la soledad, *"enemiga de ojos tristes"*,

lo asalta. Y es cuando la vivencia individual se une a la histórica: "Entonces odio no estar en la tierra que / amo y es mía, *esa que anhela --como / yo*—un tiempo libre de invasores." (35, énfasis).

En "Cosas imposibles" la voz lírica parte de la enumeración de lucubraciones muy heterogéneas, esas que las personas 'comunes' comparten cotidianamente o con las que llenan los espacios del ocio. Pero el exiliado está solo, por lo que *"hacer pajaritas de papel sentado en / un parque"* u *"Ocuparse de dios en el metro"*, como cualquier habitante en libertad, "son cosas imposibles":

> Son cosas imposibles para alguien angustiado,
>
> Solo,
> Con su patria sojuszgada como único
> recuerdo
> Y única esperanza. (38-9)

El exilio y la cárcel desgajaron a los poetas de su herencia familiar y de su cultura. Y otra vez, en el grado extremo, vuelve el símbolo de la muerte pensada desde el destierro. Los poemas que hablan de "mis muertos" –como un dolor personal— se vinculan a la memoria de la patria entera. Desde el espacio del destierro o al retorno a la Patria, el recuerdo y la contemplación son una forma de volver, de identificarse. Es el caso del libro Sitios de otros sitios, de Ramón Oviero (México-Panamá, 1979). La monotonía de los versos *("nuestros muertos / ...han estado vestidos / una y / otra vez / por la implacable / lluvia / y por los pequeños vestigios / que dejan / las lombrices / de los camposantos."* [217]), demuestra que quien retorna tiene la impresión de que *"escucha / como desde un megáfono / del tiempo, / las palabras / y las estridencias / de todos los hermanos / ya caídos"* (225).

En la publicación colectiva Poesía joven de Panamá (1971) se recogen poemas del exilio y la cárcel de Morán, Oviero y Pitty. En Memorias del silencio de Dimas Lidio Pitty (publicado antes en 1969) están "Exilios II" y "Exilios XIII" y "Palabras en el muro". De Diana Morán se citan algunos de Reflexiones junto a tu piel y de Ramón Oviero está "Presencia de la sangre dolorida".

Además, en Poesía joven de Panamá los poetas transitan desde la problemática universal de las guerras al recinto íntimo del corazón. Desde el niño que preguntará: *"Cuéntame cómo es estar preso", / con su carita encendida de orgullo"* (Dimas Lidio Pitty, "Palabras en el muro" 70), hasta la figura de una madre que abraza los ideales revolucionarios y se suma a la lucha que la hija alienta, convencida ya, a pesar suyo, de que esta nunca aparecerá en la página social: (en "Mi buena madre, madera de inviernos" 17, de Diana Morán)

> Reumática y canosa de no ser y llegar a vieja
> supo y sabe de ir por las calles
> con el miedo apretado a los zapatos
> con una pancarta y un grito de hambre. (17)

Y desde este plano personal, los poemas se bifurcan a un análisis del ser humano y su condición ("Endoctrinamiento", Bertalcia Peralta), y a una gama de preocupaciones vivenciales y estéticas ("Donde se responde un cuestionario", de la misma autora). Uno de los temas-eje del libro es el de la soledad ("El río mansamente", Agustín del Rosario), unido inextricablemente al del uso de la palabra. Otros del grupo de poetas en estudio, aunque no vivieron el exilio, se identifican con la experiencia, tal es el caso de Bertalicia Peralta, quien había participado en proyectos literarios con Dimas Lidio Pitty y Ramón Oviero, y a quien Diana le dedica "El nacimiento de la niña roja" (en Reflexiones junto a

tu piel 168). Peralta, en cambio, le dedica "Cantiga del expatriado" (Himno a la alegría 1973):

> ¿Dónde está mi patria
> cuándo la veré? el olor de sus campos y sus ríos
> permanece en el fondo de mi alma!
>
> ¿sabes cómo suena el crepúsculo
> allá sobre el mar de mi tierra?
> El limonero se despereza con alegría
> y agradece al sol su caricia del amanecer
>
> ¿cuándo abrirán mis manos ventanas
> a tanto recuerdo?
> en mi corazón vive y crece
> la nostalgia de mi gente
> el susurro de su risa
> la pulpa de los frutos
> el vuelo de las aves
> el beso nocturno del mar sobre las rocas
> y más que todo
> este camino largo del regreso (25).

Peralta también muestra esta identificación solidaria en "Pavana para el corazón-cazador" y en "Fábula que contó el hombre que descubrió la esencia de las cosas" –dedicado a D.M.-(Libro de las fábulas 1976): Ocurre / con los años / que no entendemos cómo / hemos sido testigos de / las cosas más turbias / ...una letra de cobro / un desahucio / ...un amigo que va de prisión al exilio..." (15-6, énfasis). La solidaridad fluctúa entre el tono personal y el social y abarca los paisajes íntimos del recuerdo.

Los poetas posteriores, como Manuel Orestes Nieto, mostrarán otra forma de exilio: el exilio interior del "ciudadano sin ciudad" ante cuya alma se cierran "estas esclusas...a pleno sol" ("Adentro de los pájaros", Reconstrucción de los hechos 175-6). No solamente se refiere a la condición en desplazamiento de quien vive en una ciudad

ocupada, sino que rememora las luchas de Mayo del 58, las cuales tienen como protagonistas a los estudiantes enfrentados a la clase hegemónica:

> A cambio de nada, mayo es un luto en tus ojos.
> ...
> mayo es esta dolorosa y diminuta verdad envejecida
> todos los muertos que nos hicieron sobrevivir. (175-6)

Y así, esa vivencia del terruño (que a veces se representa en un elemento del paisaje) puede ser más dolorosa y atemorizante porque se suma el ingrediente de la persecución militar, como en Reflexiones junto a tu piel: (Poemas del exilio), de Diana Morán:

> Miedo
>
> miedo de presentir esos colmillos
> *en el mango que sembró el abuelo,*
> *aquel mango de la sombra inmensa*
> que jugaba mirón
> ....
> ("Este sencillo no amanezco" 141, énfasis)

Como en Dimas Lidio, en el poema de Diana Morán el recuerdo es el camino para llegar a ese espacio: el del amor o el de la *querencia*, que es la base emocional de la nación.

En estos exiliados, *naturaleza y urbe, como espacios en contrapunto*, forman una revisión emergente a través de la literatura. El terruño es entonces una sensación; la nación se compone de elementos específicos que van formando un paisaje natural característico, que la geografía cultural estudia y el corazón tamiza:

Pensamos

aire
y aletean en el pecho
alcatraces y gaviotas,
respiramos
verdesol
y los pulmones se cargan
de trópico amarillo,
vocalizamos
m a r
y entre los horizontes en vigilia
estrellas y corales se vislumbran
más
m a r
y toda la madera del agua
encalla en los arrecifes de la espera.

(Diana Morán, "Madera del agua", 149, énfasis)

En este poema se revela nuestra identidad caribeña, de población abierta al mar, origen y camino en el Istmo. En cambio, en la poética del destierro de Ramón Oviero, se acude al folklore, como hito de una nacionalidad compleja y honda, que ubica a la panameñidad en una tradición de tierra adentro y en un modo de sentir. Se interna así en otro espacio geográfico y el conducto es la relación con la amada:

Quiero que sepas
que por tu tierna voz de *"mejorana"*
se me abre el corazón en cada esquina.
Quiero que sepas
que por tu cálido aliento
de espesas *selvas y corales,*
voy comprendiendo más y más
la ruta de los surcos y las luchas.
...
Si supieras
que en cada atardecer
se me hace un pedazo de ilusión
tu cabellera triste:
congoja indefinida
la de mi Patria en tu garganta:

notas *de "llanto"* [113]
en el hablar sencillo de tu boca:
pupilas de luz tu bienvenida
al campesino y su "saloma." [114]

("Espera de nuevas albas", 19, énfasis)

Las variadas formas como la conciencia identitaria de este grupo captura en la distancia la vivencia del *terruño* son un medio más para reafirmar la diversidad del suelo, no sólo la del espacio geográfico, sino la de éste como espacio de la cultura. Sin caer en la polaridad *sierra / costa* o *ciudad / campo* –determinante en otros corpus latinoamericanos— los escritores panameños exiliados trazan un viaje emocional y estético entre los espacios de la naturaleza y la urbe y, al hacerlo, recuperan la esencia de la nación.

Los lugares de memoria:

Si la reescritura de la nación se logra al cantar sus espacios geopoéticos, el rescate de los hechos que han fraguado la identidad se da por conducto de los "lugares de memoria". Dichos lugares están enraizados en la memoria colectiva. Como afirma José F. Colmeiro, los "lugares de memoria [son] espacios intermedios entre la memoria y la historia, que están dedicados a la rememoración del pasado y la afirmación de una identidad cultural que se continúa en el presente. [Los mismos] pueblan la geografía y constituyen una topografía cultural..." (152).

[113] Llanto: Uno de los torrentes (tonalidades) del canto folklórico panameño que guarda semejanzas con el cante jondo español.

[114] "Saloma: Especie de salmodia con que el campesino expresa sus estados de ánimo mientras trabaja y que es utilizada como introducción y estribillo en el canto de mejorana". Entrevista, <online>, con Dimas Lidio Pitty. 16 de febrero de 2004.

En la literatura panameña, los lugares de memoria son puntos icónicos: algunos son sitios cuya construcción representó una cuota de vidas para la colectividad de la nación, como el ferrocarril. Otros, son monumentos o puentes o calles donde tuvo lugar algún acontecimiento que marcó la trayectoria histórica de la nación, como la cerca limítrofe (llamada para la época por los latinoaericanos el "otro muro de Berlín") o el Puente de las Américas, que une las riberas del Canal de Panamá.

El Puente de las Américas:

Este también es un espacio de resistencia a las políticas injustas y los poderes establecidos. Por su estructura, fungía como un hito de la cerca que separaba la Zona del canal del "interior" de la República. En la paradoja de su belleza, el puente recordaba a los habitantes que:

> Un día cualquiera
> ...sales a las playas
> y sabes que tu país es puro mar
>
> un día cualquiera
> ya de tarde regresas a la ciudad
>
> pero entrar a ella supone atravesar
> las millas canaleras
> desde el pueblo de Arraiján hasta el viejo Chorrillo
>
> un día regresas de las playas
>
> y la boca de tu ciudad es un puente
> que intenta crear una herida demasiado grande
> ...
> y debajo del puente está tu país dividido
> y sobre él
> cinco tanques imperiales
> desfilan en fila india
> ...

(Manuel Orestes Nieto, "Tanques en el puente, Enemigo común, en Rendición...152-3)

Para la literatura, era además una línea del horizonte imaginado, un punto que proyectaba al panameño hacia el infinito. En el corpus de literatura panameña hay varios textos que tienen como asunto central el suicidio desde el Puente de Las Américas. En Estación de Navegantes (1974) y en la obra El puente, de Raúl Leis (2000), la crítica se dirige a la insensibilidad de un mundo que no sabe sentir, ni llorar: que no acepta a quienes desoyen las reglas y castiga a los que no tienen éxito social, borrándolos.

En Estación de navegantes Billy Jones, un soldado proveniente de la guerra de Viet-Nam, escritor frustrado, hijo de una típica familia estadounidense, se suicida porque no puede aceptar que su vida sea o la violencia que inflige a otros sin entender la razón o el apoltronamiento en el establishment del *"American Way of Life"*. En una estructura fragmentada, que intercala diversos tipos de discurso, el narrador da primero la noticia sobre la muerte de Billy (página 46), luego el narrador y el barman Charlie conversarán sobre el suicidio del soldado (en la página 126) y entonces, a partir de la página 245, se recrea, hipotética o virtualmente, el suicidio.

Otra obra que recrea el suicidio como acto contestatario es El Puente, de Raúl Leis. En esta, la solidaridad de Joaquín –un desempleado que hace trabajos eventuales— rescata a Rosalba, quien pretende arrojarse desde el puente para caer en el Queen Elizabeth II, el mayor barco que puede pasar por el Canal. Con las piernas colgadas al abismo, repasan los fallos de la estructura social que deja sin oportunidades a los pobres. Rosalba y Joaquín, ambos seres solitarios, abandonados emocionalmente y en constante pugna con la hegemonía y las costumbres, son ciudadanos marginales en la economía

globalizada, no tienen empleo fijo y habitan la ciudad estallada. El puente, en ambos casos, es un sitio para protestar y resistir. Y en ambas obras, el puente es un punto de partida a los sueños irrealizados, a través de la muerte.

El punto común que revelan estas obras es la inadecuación de las condiciones no del hombre-en-el-mundo, sino del mundo como un lugar acogedor para todos. El sitio del puente, elemento emblemático del medio ambiente creado, es un trampolín para la reflexión.

La cerca y la Avenida de los Mártires:

En el corpus de la literatura panameña, la ciudad siempre ha sido el espacio del *flanêur*. Las imágenes del mar y el territorio conforman un reclamo de identidad nacional y de recuperación de la memoria. Los poetas y artistas panameños han cantado el Istmo y su identidad a través de sus espacios, no sólo como un modo de amor y pertenencia, sino para denunciar el confinamiento, el exilio, la lucha por la soberanía y el intervencionismo militar de la potencia extranjera. Aún hoy, los espacios geoculturales presentes en la literatura panameña atestiguan la resistencia a la aculturación, a la globalización que supedita al Estado nacional a la modernización y a la neocolonización por el consumo. De esta manera, los espacios poéticos son un modo de apropiación y de autorreconocimiento.

Y fue Enero en la cerca...

De todos estos espacios el de **la cerca** que limitaba la Zona del Canal con el resto del territorio panameño, fijó en la conciencia colectiva del ciudadano panameño imaginarios superpuestos o en yuxtaposición social, política y económica trazados por el

"No trespassing" del gobierno zoneíta. Panamá, ciudad cercada constituía no solo un dolor nacional, sino un reto.

La cerca alcanzó grados de verdadero dramatismo y se convirtió en contexto espacial vinculado a la soberanía de la República de Panamá. En el año de 1964, el 9 de Enero, la cerca y la ciudad entera se convirtieron en el escenario del enfrentamiento y la violencia, cuando los estudiantes del Instituto Nacional, fueron repelidos con fuego, golpes y vejaciones, al haber intentado, en marcha pacífica, izar la bandera panameña frente a *Balboa High School.*

De este modo, a decir de El Panamá América (en Estudios sobre el Panamá Republicano (1903-1989), se originó

> ...el primer choque serio donde ambos bandos se atacaron con toletes, palos, piedras y chorros de agua lanzados por las dotaciones de bomberos zoneítas. Los estudiantes se atrincheraron y respondieron a la policía zoneíta apedreándola. Los grupos de jóvenes persistieron en su intento de introducirse en la Zona y la lucha por lograr su cometido se generalizó *a lo largo del límite.* Las escenas, de forcejeos por clavar las banderas panameñas se repetían sucesivamente en medio de disparos, el humo de las bombas lacrimógenas y los chorros de agua lanzados para contener a la multitud. (438, énfasis)

En un territorio al que el gobierno estadounidense le reconocía tan solo la "soberanía titular", la cerca y la avenida limítrofe –que simbólicamente tenía dos nombres: Avenida 4 de Julio y, después del 64, "Avenida de los Mártires"— resultaban sitios de defensa de la nacionalidad:

> Este estado de cosas se hizo aún más grave cuando poco después del mediodía llegaron al teatro de los acontecimientos en la Avenida 4 de Julio, soldados del Ejército de los Estados Unidos, tropas de infantería y un batallón de paracaidistas con despliegue de ametralladoras, bazookas y bayonetas caladas. No obstante el pueblo panameño volvió a colocar banderas en la Zona del Canal, si bien fue dispersado con tiros de revólver.(Pizzurno y Araúz 438)

Esta lucha ha sido reconocida como la real búsqueda de la independencia nacional, y se libró en este espacio contestatario de la cerca. En 1964, tras la insistencia de desarmados ciudadanos panameños que anhelaban ver izada la bandera, el conflicto traspasó la cerca y "la agresión norteamericana *no se circunscribió al límite de la Zona del Canal,* sino que las descargas de fusilería y las ráfagas de ametralladoras *alcanzaron puntos comprendidos dentro de la jurisdicción de la República.* [...] En total, las víctimas panameñas de la represión norteamericana en las ciudades de Panamá y Colón sumaron 21 muertos y más de 400 heridos" (466, énfasis).

El área colindante, y la alambrada en sí, está documentada como espacio de lucha en textos artísticos de toda clase. Uno de los más famosos es la fotografía de Emilio Casteluz llamada "Saltando la cerca", donde aparece un estudiante uniformado que trata de cruzar el límite para izar nuestra bandera. En la literatura panameña (poesía, cuento,...) aparecen escenas que describen nítidamente esta imagen icónica. En el cuento de Bertalicia Peralta, Muerto en Enero, el lector presencia como en un fundido cinematográfico el momento en que intentan izar la bandera en los postes de la cerca limítrofe. La escena se describe desde dos puntos en el plano espacial, desde el suelo,

donde un dirigente herido se desvanece mientras "en lo alto del poste de luz que da para la zona del canal [los estudiantes] trepados con su banderón [amarran la bandera] allá arriba, bien alta, bien firme" (18); y desde el punto focal del narrador, quien participa emocionalmente del hecho.

También en Dos poemas (1964) Bertalicia Peralta denuncia cómo la calle paralela a la cerca se convirtió en "La Avenida de los Mártires":

> Porque tus leyes tienen huella de metralla
> y te ha nacido hoy una Avenida de los Mártires.
> Y el corazón te fue bifurcado por un largo convoy
> De soldados armados, para detener tu furia y tu venganza. (106-7)

En la literatura panameña en general, esta línea fronteriza se erigió en símbolo de la nacionalidad y, hasta el final, con la transferencia del Canal de Panamá, fue símbolo del imperio al que se dirigía el desafío, así como pulso emocional con el que cada panameño podía medir su conexión con el sentir de ciudadano, el cual no podía permanecer impasible ante las prácticas lesivas a la soberanía panameña. Esto queda claro en el poema "In the Canal Zone" de Dimas Lidio Pitty en Memorias del silencio (1965):

> Tú
> mi yo
> *cruza la cerca y corre*
> *detrás de esa alambrada está la muerte*
> captúrala y rómpele el pescuezo
> ... (62)

Al momento de la transferencia del Canal de Panamá (1999), este mismo poeta recoge en una décima la trayectoria de esa larga batalla librada a lo largo de la cerca:

[...]	[...]
2	5

Dos enseñas saludaban
el paso de los navíos
y nuestras selvas y ríos
botas extrañas hollaban.
Cuando los gringos hablaban
su dura lengua extranjera,
el obrero echaba fuera
su desprecio, aunque callaba,
y a su patria la soñaba
BAJO UNA SOLA BANDERA.

3
Las ciudades terminales,
al paso de los bajeles,
fueron bares y burdeles
con ribetes coloniales.
Marinos y generales
deambulaban por doquiera
y en su jerga bucanera
injuriaban al nativo,
por ser digno, no cautivo,
BAJO UNA SOLA BANDERA.

Pero los tiempos cambiaron,
el mundo era diferente
y el patriota y el valiente
al imperio desafiaron.
Los mártires ofrendaron
su sangre en esa trinchera
de la patria; y la primera
fue de Ascanio, el estudiante,
puro patriota radiante
BAJO UNA SOLA BANDERA.

6
Cuando Carter y Torrijos
suscribieron los tratados,
tuvieron sus días contados
los *zonians*, a plazos fijos.
Y por eso nuestros hijos
vivirán la Nueva Era
de una patria sin frontera
interior (y soberana),
que camina hacia el mañana
BAJO UNA SOLA BANDERA.

Panamá, agosto de 1999[115]

En la primera estrofa se plantea el problema de un gobierno enquistado en el territorio de otro. Las "dos enseñas" representaban dos sistemas legales de desigual jerarquía, para los efectos prácticos. Los obreros y las clases militantes no podían reclamar sus derechos.

En la segunda se sintetiza el problema de los enfrentamientos que se dieron entre habitantes de la Zona y los de Panamá. En el mejor de los casos, la conciliación se daba en la manipulación del territorio –y los cuerpos—a través de los pingües negocios del área limítrofe. El sentimiento de cautiverio se acentuaba porque la ciudad parecía sitiada, ya que para acceder al resto del país había que cruzar los límites de la Zona del Canal.

[115] Primer Premio Nacional de Décimas en el certamen organizado con motivo de la transferencia del Canal a Panamá en 1999, "typescript".

Posteriormente, la voz lírica muestra la eclosión de las conciencias, cuyo descontento latente se manifiesta, patriótico, el 9 de Enero. En la mención del estudiante Ascanio Arosemena se simboliza a la generación que dio el pecho a la lucha.

Con el correr del tiempo y tras un largo proceso de concienciación internacional promovido por el General Torrijos, el gobierno del Norte cede y negocia el tratado de 1977, por el cual se derogó el convenio "a perpetuidad" firmado por el francés Phillipe Buneau Varilla. La nueva era que se prenunciaba desde entonces borraría por siempre la cerca, la "frontera interior". Sólo entonces los miembros de la nación vivirían "BAJO UNA SOLA BANDERA". Este octosílabo reiterado con el que cierra cada estrofa sintetiza la aspiración de los panameños a lo largo de la era republicana.

Alguna vez, y quizás aún hoy, los ambientes contrastados de la Zona del Canal y del barrio limítrofe del Chorrillo dibujaron el desigual perfil de la ciudad, visto desde los años de la niñez. Para la conciencia de esos niños que crecieron a la sombra de la cerca, esta era un reto...y también una aventura. Héctor Collado, poeta que vivía en el barrio de El Chorrillo,[116] utiliza una mirada casi fotográfica para documentar esta situación de *voyeur* y aventurero que seguramente vivieron los niños panameños que desde este lado de la cerca o límite, y quienes desde su carencia, atisbaban los bienes y la prosperidad económica del enclave. En el poemario En casa de la madre, Premio Miró en poesía 1990, Collado cuenta la experiencia:

> Alguna vez ejercí de astrónomo
> y bajé a la playa con mi estrella en el bolsillo
> ...

[116] Este barrio fue construido para albergar a los trabajadores traídos para la construcción del Canal de Panamá. Estaba habitado mayormente por una población inmigrantes antillanos, aunque luego lo fueron ocupando los migrantes del interior del país, en búsqueda de trabajo en la Zona del Canal.

Allí,
a pie descalzo,
coseché mangos
y cangrejos
y problemas...
Y disparé contra aviones
y barcos y soldados...apoyado por la columna de versos
de la Avenida de los Poetas,
las manos y el alma llenas
de mangos y de anhelos.
(36).

En el tono del poema de Collado se trasluce la experiencia de la juventud. *La cerca* es el punto *para-mirar-al-Otro* y desafiarlo con este juego simbólico de querer apropiarse de "los mangos y anhelos", los que a su vez representan un espacio negado, un territorio cuyos bienes no pueden disfrutar ni este sujeto niño ni la nación panameña.

El sujeto que atestigua la condición del ciudadano en el panorama 'oficial' de la patria es primeramente el niño que ve "la línea verde del fuerte Amador / llena de misterios y suculentos mangos" (167). Y de allí comienza la crítica: en el horizonte donde aparecen las palmeras y la vista no alcanza, se puede ver claramente "la bahía abierta desnuda / de brazos y piernas al mundo" (167). Este otro poema de Collado llamado "Presentimiento (Paseo)" alude al usufructo de la franja canalera no para beneficio del mundo, sino de la potencia que construyó el Canal. El lenguaje –"abierta de piernas"—denuncia la explotación, al convertir a Panamá en espacio 'sexualizado', que se toma y se asalta. Paradójicamente, la voz se duele de este destino, al hablar del atractivo de la *cerca / horizonte*.

Manuel Orestes Nieto también describe el proceso de ocupación simbolizado en la cerca, el cual no sólo representa una violación a la soberanía, sino la explotación de los recursos naturales:

Llegaron para desalojar, para tirar de lado,
para quedarse con la tierra,
para abrir el foso
la grieta,
la hendidura.

(Diminuto país de gigantes crímenes 1, 105)

Lo que el texto anterior cuenta en detalle como una película dolorosa, se discute hoy en el mundo de los negocios y la economía global. En "Sites of Resistance in the Global Economy", Masao Miyoshi explica la expansión actual de las corporaciones transnacionales y la contratación de la mano de obra a precios irrisorios. Dicha expansión de los mercados dependerá de hasta qué punto las 'naciones-Estado' *democráticas* e *independientes* (énfasis) plieguen sus leyes a favor de las transnacionales y los imperios:

> Industrial transnationalisation was a function of the post war high-tech revolution in automation, synthetic chemistry, electronics, and, of course computerized information, communication, transportation, and manufacture. In the half century since, global linkage has become unprecedentedly efficient. Temporal and spatial compression is an indisputable reality now. Capital can move freely in time and space as long as the target area guarantees: (1) stable political structure (often meaning dictatorship); (2) viable labour condition (that is, cheaply trained or trainable labour conditions plus the absence of unionism, feminism, and human rights); (3) reasonable infraestructure; (4) lower taxes rates (favoured treatment by the host governments); (5) indifference to the environment (Miyoshi 50).

Varios de los factores de lo que hoy se llama "industrialización transnacional" empezaron a darse en la franja del Istmo panameño, desde antes que se pactara la República, y continuaron después, hasta preparar las condiciones para los tratados de 'libre comercio' actuales. Con la inserción en nuestro territorio de una empresa como la del Canal se favorecieron, de hecho, varias de las anteriores condiciones. Podría aseverarse, quizás, que el Tratado de Wisconsin, firmado entre liberales y conservadores para terminar la Guerra de los Mil Días, fue un precedente de los tratados modernos, que tienden a allanarle el camino a las transnacionales. Igual que hoy, cuando el Tratado de Libre Comercio pretende desmantelar la soberanía nacional del Estado, ya que la financiera cedió a las imposiciones extranjeras hace mucho; en aquel entonces se necesitaba *"paz"* para continuar la construcción del Canal, iniciada por los franceses. Y el costo fue comprometer los ideales y el futuro económico de la masa del pueblo.

Y es lo que reitera la voz poética, en la obra de Manuel Orestes Nieto. Ante la cerca, "la patria se detiene con la boca abierta / y el estómago cortado" (Diminuto país de gigantes crímenes 2, 106) y se establece "la pequeña colonia": el precio de la patria para que funcione "el maravilloso canal" (Diminuto país de gigantes crímenes, 2: 107):

> Para cercar el territorio, las millas,
> el pedazo de asalto,
> la cerca firme de la invasión,
> del dominio,
> de las legiones de desembarco,
> de la pequeña colonia,
> del importante tránsito,
> del maravilloso canal. (107)

En este poemario del año 76, la voz lírica ya habla de la invasión económica, que era de efecto patente en la vida de la nación, partiendo desde el mismo contraste visual entre la franja canalera y el resto de la ciudad. La ironía se logra con la estructura

anafórica de carácter definitorio, pues va enumerando las implicaciones de la cerca para todo el país.

La cerca permitía contrastar claramente los imaginarios del poderoso país ocupante frente al ambiente vital de la ciudad ocupada: "Pareciera que estas calles no las habita nadie / esto es devastador y deprimente / como la copia cinematográfica de un pueblo fantasma [...] cada bocado de comida / sale de máquinas de servicio" (145). La cerca también hizo evidente la militarización del territorio, con la presencia de *"cuarteles cercados en un no trespassing interminable"* ("Estas calles que nadie habita" 145).

Uno de los problemas derivados de la cerca fue la creación de una especie de zona de burdeles a lo largo del límite. La prosperidad del dólar ofrecía oportunidades de trabajo para las mujeres en los clubes limítrofes. La amargura de este modo de vida, con todas sus implicaciones, se retrata muy bien en el cuento "La sorpresa" (1969), de Pedro Rivera, quien recrea el conflicto de un joven, hijo de una prostituta, a quien este llega a negar como su madre, por vergüenza: *"No, no los engañé, esa no es mi mamá, muchachos. Es una tía, la visito. No es puta, es mi tía"* (Peccata Minuta 16, en cursiva en el original). El cuento también trae a colación el 'encuentro cultural' por el intercambio utilitario entre las lenguas: "Mamá y Charlie están juntos, en el sofá. El habla mal el español, en cámara lenta, baboso. Ella habla un inglés de okey, when you come back, I see you later, in the night, come to my room, put the money on the table, thanks, inglés de oficio, lacónico. Se entienden..." (16). El cuento no sólo recrea la situación económica, sino que penetra en los complejos conflictos de identidad y socialización que la cerca trajo a la población panameña.

Una falsa prosperidad económica fluyó hacia las manos "colonizadas" y las consecuencias fueron, entre otras, una nueva forma de identidad nacional: la del *"dollar"*, la cual promovió toda clase de vicios. Entre los nuevos significados que emergieron con esta imbricación de modos de consumo, estaba el convencimiento entre la población de que se podía prosperar haciendo negocios con los *gringos* (entre ellos, el juego y la prostitución). La literatura, otra vez, lo reflejó, como apunta Martínez Ortega:

> La nota excitante del espectáculo era sin duda unas mujeres blancas, en su mayoría, con pañuelos en la cabeza y pantalones. Nota excitante y exótica, no tanto por su tipo diferente, muchas de ellas me parecían bellas, sino porque en esa época ninguna panameña se vestía con pantalones. Eran las cabaretistas: "que aquí han descubierto la tierra de Adán", dijo Korsi en su poema "Visión de Panamá"... ("Temas canaleros en la poesía de Demetrio Korsi", 13).

Las masas migratorias venían a vivir a El Chorrillo y El Marañón y en esa área deambulaban los 'marines', los soldados acantonados en el enclave militar, político, administrativo y económico, debido a la posición limítrofe de estos barrios con la Zona del Canal. La novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, La importancia de llamarse Daniel Santos, presenta, en escenas sucesivas, el conflicto discriminatorio y étnico que propiciaba este choque de fronteras –las riñas de los gringos en cualquier punto de las ciudades limítrofes de Panamá y Colón, los poderes escondidos, con la ostentación de un lujo que alcanzaba las cosas materiales y los hombres.

En contrapunto, la poesía panameña presenta textos que confrontan el problema de la utilización de esta franja, convertida en espacio de desorden (mundo al revés) y de

territorio sexualizado. Del análisis desde adentro, por escritores panameños, la parodia se torna en una fuerte crítica y una actitud de resistencia al destino que la ocupación militar le diera a esta franja de la zona limítrofe, la cerca. Uno es el poema "Ciudad de mar" (Rumor de multitud , 1985), de Dimas Lidio Pitty, donde se pinta ese clima de tensión en el área colindante a la cerca, convertida en zona de burdeles. Otro es el texto "Retrato de un ciudadano" (Trashumancias), de Héctor Collado.

En ambos, se describe la cerca como una frontera móvil para todos los efectos, no sólo cuando las tropas ocupaban la ciudad de Panamá, sino cuando los soldados se sumergían en la noche de los barrios aledaños. En "Ciudad de mar" la voz poética recoge, además, el desencanto del marino, simple pieza del juego global de la guerra:

> Los marineros piden whisky
> y entran a tatuarse en covachas prohibidas
> De allí salen con una ilusión en el pecho
> y un corazón en la mano
> ...
> *Bares y mujeres*
> La ciudad es rito y aventura
> *donde el marino deja los sueños*
> de su larga travesía (28-9, énfasis)

Héctor Collado, vuelve a tocar el sensible punto de la socialización del habitante de la Ciudad de Panamá, expuesto a las nuevas prácticas impuestas en una ciudad que no era del todo suya, y en la que se insertaban modos de interacción impuestos, muchas veces, por una infraestructura transitista, en su peor sentido. La cerca se tornó un espacio limen donde la identidad panameña se desdibujaba y se fundía con la misma situación de 'fiesta' permanente que le imprimieron los extranjeros: "Soy... / una ardiente borrachera / en cualquier cantina limítrofe" (33).

Ya en la narrativa se incluye otra arista del problema: el de la *seguridad nacional*. Mientras en el área de los bares limítrofes la diversión parecía no parar, la amenaza de la guerra se cernía sobre el territorio panameño, con igual peligro, porque la patria albergaba, sin haberlo autorizado, la maquinaria de destrucción militar del imperio. Así lo describe Estación de navegantes, de Dimas Lidio Pitty. La novela desarrolla un trágico argumento en el que se cuestionan los mecanismos globales durante la guerra y el retrato de las tristes vidas, dependientes del comercio carnal de esta zona limítrofe de bares:

> Es la guerra. Al atardecer, en la calle L y la calle M, las mujeres salen de los zaguanes como mariposas, entran a los bares, desaparecen en los callejones de San Miguel y el Marañón con los soldados, se detienen frente a los escaparates y miran de soslayo a los hombres que pasan. En la Zona no hay luces. Desde las 8 p.m., lockout general. Balboa, Clayton, Amador, Kobee, Diablo, Paraíso son extensiones de sombra y durante el día los techos pintados de aceituna se confunden con la vegetación. En Panamá, en cambio, los techos son rojos. En caso de ataque aéreo los pilotos sabrán que el sector rojo es una ciudad inerme. Ahora las luces siguen encendidas, por las calles caminan parejas abrazadas y los soldados cantan en los bares. (Pitty 111)

Billy, el protagonista de Estación de navegantes, se arroja desde el Puente de las Américas, después de una noche en los bares de la zona limítrofe. En este lapso revisa su pasado. Desde el espacio del bar, además, se exploran los tipos sociológicos del

ciudadano de origen campesino, de la prostituta, del soldado que viene de Vietnam y que prefiere morir a volver a la pesadilla de la guerra.

La dignidad y la esperanza:

Otro escritor que recoge con todo detalle este ambiente que se desprendía de la existencia de la cerca es Pedro Rivera, en el cuento "Oquei" de Las huellas de mis pasos (1993). En esta obra se denuncia nuevamente la deliberada invasión del territorio panameño y la manipulación de las leyes, las cuales, de hecho, restringían la jurisdicción legal de Panamá a lo largo de la cerca. Sin embargo, el mayor logro no está en el retrato de la situación, sino en el del protagonista, apodado *Oquei*, quien a la postre representará una actitud de estoicismo esencial.

En el cuento *"Oquei"* las patrullas 'conjuntas' en las que un policía panameño "servía como lazarillo de los militares estadounidenses en sus recorridos por bares y prostíbulos de la ciudad" (43) eran una muestra patente de esta invasión jurisdiccional. Corría mayo de 1945 y en un bar entre la *4 de Julio* [117] y la *calle K*, un gringo, como de costumbre, causaba trifulcas y problemas. Se suponía que los llamados MP (*militar police*) incursionaran en el territorio panameño únicamente para proteger a los soldados: "Attention, attention, MP one four two, unit go to Charlie's bar in K Street. A soldier cause conmotion" (43). El nombre verdadero de "Oquei" –el soldado panameño—era García, pero "nunca nadie le dijo en la polis esteichon señor García cómo está usted. Era un cero a la izquierda" (44). De tanto andar con los soldados gringos, algo entendía, pero todo su trabajo consistía en "indicar a los policías gringos las calles por donde debía

[117] O "Avenida de los Mártires". La doble nomenclatura es signo de la doble visión de esta área, dependiendo del país

avanzar la patrulla para llegar más rápido: "tu di rai", "tu di lef", "estop gier", esas huevadas" (44).

Es sintomático el hecho de que los soldados, por el contrario, no se molestaron en aprender español, lo que reafirma no solo la subalternidad sino el poco prestigio que les reportaba la cultura colonizada. Y se dio el día en que, sin embargo, nadie más pudo controlar la situación, solamente Oquei:

> "What happened?", preguntó el sargento sin dirigirse a nadie en particular. Un hombre bajito, con lentes de culo de botella, se acercó y habló atropelladamente en español. "Allí dentro, mister, hay un soldado loco". "Creise soldier in di... cómo se dice...ahí, ahí, gier, in di salón, ves yu si", tradujo Oquei al tiempo que se aproximaba al grupo con todas las ganas de irse para el carajo. (45)

El narrador deja entrever cómo el policía panameño ya siente fastidio ante una situación minimizante para él. Ese ambiente cotidiano de una ciudad de paso, atestada ahora de soldados en busca de riñas, queda claro en pocas pinceladas; primero por parte de los panameños: "De repente empezó a tirar sillas, vasos y botellas contra toda la gente –explicó...en medio del murmullo y el escándalo de las vitrolas" (46). Y después, por parte de los militares, quienes no pudieron controlar a su compatriota, quizás enloquecido o traumado por las acciones en la guerra: "Una y otra vez los dos MP, esgrimiendo los largos toletes blancos como bates de béisbol, trataron de entrar a la cantina que resultó botella va, botella viene, inexpugnable. El loco no atendía razones y daba gritos espeluznantes. "Come. Soldier, Go home with me..." le susurraban a gritos por turno, los dos policías militares" (46).

La parodia del hecho es que el único que logró controlarlo fue Oquei, *con su pequeño tolete y su uniforme desteñido*. Y la injusticia estriba en que cuando Oquei pone a raya al loco, pese a que el sargento gringo le había pedido, "con cara de qué se ha creído éste: --Go it--" (46), lo único que recibió fueron reconvención y amenazas veladas: "What happened to you, García. Do you want to kill him? That is a big trouble. You will come with me to inform. Do you understand me?" (47).

El tono de la frase "that is a big trouble" del militar estadounidense posee implicaciones históricas. La inviolabilidad de la persona de un "gringo", aunque este sí violara las leyes y el espacio de la República panameña, se resolvía siempre con la aplicación de las leyes de la Zona del Canal.

Un precedente literario notable que contiene el testimonio de esta situación es la novela Gamboa Road Gang (1959), de Joaquín Beleño, en la que se cuenta cómo un panameño es puesto en la cárcel de Gamboa, en territorio de la Zona, por haber tenido relaciones con la hija de un militar estadounidense. Muere allí en condiciones oscuras. Por lo tanto, esta cerca trajo consigo no sólo los cuarteles, sino consecuencias sociológicas y legales. Este clásico de la literatura panameña enfoca el problema en lo concerniente a las leyes 'dobles' que regían en Panamá. Y en el cuento de Pedro Rivera, la voz narrativa emplea el humor para denunciar esta utilización dual de las leyes estadounidenses en el suelo panameño, en tanto plantea una salida airosa, la única que se le permitió al policía explotado, ya harto de permanecer en el asiento de atrás, en las rondas de la zona limítrofe: "—Oquei—dijo Oquei amparándose detrás de su sonrisa colgate. No tenía que ser Nostradamus para saber que desde esa noche iba a ser relevado para siempre del patrullaje nocturno por 'órdenes superiores' "(47). Emplazado

cotidianamente a una subalternidad en todos los sentidos, Oquei se erige héroe por una actitud de recuperación y de paciente orgullo que a la postre caracteriza al panameño común.

En la historia panameña, *la cerca* que limitaba la Zona del Canal llegó a ser, al mismo tiempo, el punto de convergencia de los grandes intereses mundiales y de los anhelos de los más humildes habitantes del Istmo. Fue la zona de transición en la que el mito del *mundo-al-revés* podía cumplirse en un carnaval prolongado y sin leyes; fue el área codiciada del dominio, donde, paradójicamente, regía una ambigüedad en las leyes. Llamada "la quinta frontera", fue, por último, el campo de batalla donde se libró la lucha no resuelta de la independencia nacional. Su valor político, humano, vivencial, permite, en retrospectiva, percibir un estado de la sociedad panameña y de la gesta nacional; pero también fue un espacio de resistencia que representó un momento en la historia de las relaciones de toda Latinoamérica con los Estados Unidos.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
3 1293 02736 1769

5
2055
6390905-2

LIBRARY
Michigan State
University

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

2/05 c:/CIRC/DateDue.indd-p.15

DEL 58 AL SIGLO XXI: MEMORIA HISTÓRICA, ESPACIOS Y PROYECCIONES DE LA POESÍA PANAMEÑA

VOLUME II

By

DAMARIS ELIZABETH SERRANO GUERRA

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR IN HISPANIC CULTURAL STUDIES

Department of Spanish and Portuguese

2005

II PARTE

CAPÍTULO I

NATURALEZA Y URBE: ESPACIOS TRANSFERIBLES / ESPACIOS EN CONTRAPUNTO

Los artistas panameños se inscriben en el contingente de escritores latinoamericanos que heredó la 'misión' rectora de la *ciudad letrada*, pero que además estuvieron siempre signados por la peculiaridad de vivir en un espacio móvil y sujeto a las grandes presiones de la cultura mundial. Ya para el siglo XIX se fue formando una generación nueva que diversificó la labor del protegido del príncipe, del erudito y del escribano, porque fue más allá. Su norte era social y su actitud hacia la escritura era la del profesional que se sabe en el mercado de la letra, sujeto a los gustos de los editores y del público. Hoy, en el tercer milenio, los escritores panameños no tienen que cruzar a lomo de mula por Nombre de Dios para educarse, pero han acentuado su conciencia profesional diversa. Son cosmopolitas por formación, pero no desoyen las incitaciones de su suelo. La obra de los poetas del grupo se irá tejiendo entre dos ambientes: el urbano y el rural, pero además, viajarán en otra u otra dirección para reconocerse en sus raíces o explorar el mundo.

En la poesía de Pablo Menacho, un poeta nacido en el 'Interior' de la República pero afincado en la urbe, este viaje pudiera ser sólo una pincelada, mas revela el desarraigo del que se traslada a la ciudad: "Dile que estoy triste, / que en esta ciudad todos los hombres / son tristes, / que llevan sus miradas bajas / persiguiendo las huellas de sus remotos pasos..." ("Memorial Interior" 97). La frase *"esta ciudad"* revela una posición *ex - céntrica* del sujeto que observa un entorno alienante, un *imaginario* (García Canclini, 1997) al que no pertenece.

En otros poetas existe una visión en contrapunto que desplaza al *ser natural* desde su terruño hasta el rapidismo feroz de la ciudad globalizada y desde allí lo devuelve, una y otra vez, hasta la tierra de origen, a través de la memoria. En el contrapunto entre la ciudad modernizada y el espacio del campo, este ha perdido el acartonamiento bucólico de un cuadro de costumbres y se decanta en el recuerdo, al tiempo que el espacio de la urbe se muestra convulso y fragmentado, alienante. Es el caso de Dimas Lidio Pitty –poeta nacido en la Provincia de Chiriquí—cuyo libro Rumor de multitud (1986), refleja la actuación de un sujeto en desplazamiento constante, en medio del crecimiento desmedido de la estructura citadina. El modelo de ciudad que presenta, aunque evoca la atmósfera de la capital de Panamá, pudiera ser cualquier ciudad latinoamericana. Allí está el hombre que a lo largo del día viaja física y mentalmente por *imaginarios* diversos, como lo describa García Canclini en Hybrid Cultures... (1995) e igual que ocurre en la periferia de nuestra capital, hoy: "What was once a collection of neighborhoods spills beyond what we can relate to since no one can include all the itineraries or all the loosely connected material and symbolic offerings that present themselves" (3). El poeta recrea esta travesía cotidiana:

> pero transcurre la jornada en la oficina
>
> *y al final del día en el bus*
> alguien le pisa un callo sin querer
> o queriendo ¿quién lo sabe?
> *y siente que su vida es un sapo muerto en la autopista*
> Entonces algo oscuro sube por su alma
> y piensa que nadie puede ser tan desgraciado
> Está solo
> ...
> y sin saber por qué recuerda
> hace tiempo tuvo madre niñez ganas de vivir
> *Claramente evoca cuando pescó su primer pez*
> *--una hoguera*

--los cerros
--la brisa
--la lluvia en el río
junto a farallones impasibles
ahora deplora estar aquí sudando
rodeado de cuerpos tristes
...
("Datos para una biografía sin nombre", 17-8, énfasis)

Los sintagmas del texto se dividen en dos tipos de ambientes, los de la mecanización que imprime la ciudad (la oficina, la autopista) y los de la recuperación de la identidad, a través del recuerdo (el bus y el río, los cerros, los farallones). Tenemos un hombre cosmopolita y, al mismo tiempo, escindido.

Una manera de explicar esta pertenencia a ambos ambientes sería la ampliación de la plataforma liberal en Latinoamérica, la que propició el surgimiento de mitos sociales que la población identificó como figuras enfrentadas al poder: estas son el campesino y el santo. Rama habla de ellos en "La ciudad modernizada" (2). En Panamá, la figura del campesino está exenta del mesianismo religioso que adquirió en otros puntos de Latinoamérica en el siglo XX; es, más bien, un personaje que marca el punto de regreso de la utopía romántica, y se instala en esa Latinoamérica donde coexiste, casi intocado, un espacio de sosiego que la modernización no ha podido avasallar. Un ejemplo de la vida de este campesino, no como figura idealizada, sino en su medio real–su *querencia*—, aparece en la obra Dimas Lidio Pitty

Amanece en la llanura
de Potrerillos, temprano,
y ya el machetero hermano
cortar el monte procura.
Un gavilán, en la altura,
traza curva sigilosa
y, en el potrero, una moza
arrea la vaca que ordeña
mientras se prende la leña

EN EL ALBA LUMINOSA.

("Los naranjos florecidos", Décimas chiricanas 17)

En esa misma línea, el libro de cuentos del mismo autor, Los caballos estornudan en la lluvia (1979) plantea la matriz de una identidad personal, a través de una pintura detallada de los elementos que conforman la naturaleza del campesino. El cuento que da nombre al libro es la recreación del nacimiento, del arribo a la vida, con los métodos de atención (el parto en casa) que prevalecieron desde mucho antes de la creación de la República –y que perviven en áreas olvidadas—. No sólo en el espacio regional (la provincia de Chiriquí), sino en el nacional (Panamá), el texto pinta un modo de vida campesino, en sus más mínimos detalles: la vivienda (el pozo, el fogón de leña), los métodos de cultivo y distribución; los utensilios cotidianos (como la batea, la totuma); el ambiente de la casa, con los animales domésticos; las preocupaciones del campesino... y, en contrapunto, el imaginado mar y la cercanía de la estación del tren...espacios que representan otros grupos humanos y otros modos de vida de la nación panameña:

> Ya no habrá que ir a la estación; bendita sea la Divina Providencia, pensó y miró agradecida la imagen de San Antonio [...]. De pronto oyó el grito de Ninfa y el miedo le enfrió los huesos. Ese grito había sonado distinto a los anteriores: parecía brotado de la sangre [....]. Y en ese mismo instante mi primer llanto se mezcló con el sonido de la lluvia en el zinc, con el estornudo el caballo amarrado en el calabazo y con el lejano zumbido del río. El abuelo sonrió en silencio y, como si repentinamente se hubiera liberado de una carga muy pesada, aspiró hondo y miró la lluvia, los cedros, su viejo caballo cebruno y a Milton. La familia está creciendo,

comentó luego. Sí, dijo Milton. Y sin decir nada más, el abuelo agarró la varita seca y de nuevo comenzó a dibujar figuras en el suelo. ("Los caballos estornudan en la lluvia" 23-4)

Esa misma multiplicidad de los climas y los espacios, se revela en composiciones como "Potrerillos, 1949", donde florece la conciencia del niño campesino y la atracción por el mar y otros horizontes, como una visión en lontananza que prenuncia el movimiento demográfico de la nación:

Los ruiseñores
están cantando
entre las ramas
de los naranjos.

El sol apaga
los otros astros
y el día se abre
sobre los campos.

De la quebrada
el canto claro
arrastra hojas
corriente abajo.

Volcán sin nubes.
Desde los llanos,
un niño mira
el mar lejano.

("Potrerillos, 1949" , manuscrito, énfasis)

El testimonio de una época:

En el contexto de la modernidad latinoamericana, la captación del hecho cultural se hace por diferentes vías, al unísono. García Canclini se ha referido a este fenómeno como propio de las "culturas híbridas". Las manifestaciones culturales adoptan este

concepto sólo como resistencia, sobre todo en la literatura a la música, pasando por las artesanías. Por lo mismo, la división entre la alta y la baja cultura, entre lo tradicional y lo moderno, se ha desvanecido:

> Any number of us have records and cassettes that combine classical music and jazz, folklore, tango and salsa, including composers like Piazzola, Caetano Veloso, and Rubén Blades who fused those genres, crossing cultivated and popular traditions in their works.
>
> Just as the abrupt opposition between traditional and the modern does not work, so the cultured, the popular, and the mass-based are not where we are used to finding them. (García Canclini, Hybrid Cultures 2)

Y por eso los estudios culturales proporcionan una forma integradora capaz de acceder a las distintas manifestaciones de la cultura, puesto que son capaces de interconectar los múltiples niveles de lo artístico, dentro de la sociedad. Y esto es lo que logra un texto de Dimas Lidio Pitty que se encuentra entre el periodismo y el testimonio, entre la novela y la entrevista: Una vida es una vida (2002). El texto canta décimas y se apropia de tradiciones orales (la Tulivieja, las brujas, los aparecidos y fantasmas); plasma en la letra la voz del cuentacuentos y traza una parábola del transcurrir del tiempo dentro de la diversa nación panameña. Tomada como testimonio que retrata la vida de los caseríos interioranos, en todas sus peripecias y encantos, Una vida es una vida recoge una pluralidad de usos, tradiciones ya casi perdidas y patrones de conducta del siglo XIX, en cuanto al honor y la interacción social. El mediador del texto ejerce su autoridad y tamiza el mensaje, pero logra capturar el paso de las costumbres en los espacios rurales amenazados por la modernización. El testimonio de matices políticos había cobrado

fuerza luego de la Revolución Cubana, pero como quiera, en Latinoamérica es un texto considerado "literature of and from –and sometimes for—the Other" (Craft 16).

Campo-ciudad-campo: un viaje emocional:

Bien se ha dicho que la globalización ha borrado las líneas fronterizas. Dimas Lidio es un escritor '*a caballo*' entre dos mundos, es una sensibilidad que captura los espacios en contrapunto, constantemente. Pedro Rivera no sólo testimonia el establecimiento de corrientes migratorias internas, sino la diversidad que se instaló en el Istmo y, desde los claroscuros del patio de vecindad, crea una manera de sentir la nación panameña. Sus textos viajan desde la tierra de los ancestros --una patria lejana o el campo-- y confluyen en la ciudad de Panamá: el espacio de las oportunidades de trabajo para el obrero y el artesano emigrante que esperaba trabajar en la 'Zona del Canal'.

Por un lado, presenciamos la vida en una macrociudad: la anomia y el acecho de la angustia que a veces puede llegar a límites nihilistas –como en "La noche de las arañas" (Dimas Lidio Pitty, El centro de la noche, 1976). Por otro, observamos el viaje emocional que traza Pedro Rivera en ambas direcciones, campo-ciudad-campo-, en Las huellas de mis pasos, en cuentos como "Mercedes está embarazada", "El tiempo", "La tía Paula", "El oficio de mi tío" y "La gallina enana". En estos textos muestra a la joven campesina que viene a la ciudad y se casa con un emigrante del área del Caribe. Y, años después, describe 'el retorno a la naturaleza' en la persona del niño citadino sorprendido que llega a la casa de la abuela y tiene la oportunidad, por vez primera, de ver el cielo estrellado en la noche campesina. Esta será su "primera sensación de infinito" ("El tiempo" 58): "No había luna, pero las estrellas estaban por todas partes. Millones de

puntos luminosos estaban sobre mi cabeza, más allá de lo que debía ser el horizonte, y todavía más allá y más allá. Nunca antes había visto el cielo de esa manera" (57).

El tendido y la posterior administración del primer ferrocarril transcontinental reformuló el papel del Istmo en el comercio del Atlántico. La Modernidad había irrumpido con la Conquista, pero se afianzó con el intercambio comercial en esta franja del Istmo (intercambio del cual Panamá no se beneficiaba). El simbolismo del tren no solo permite la entrada de la modernización, sino que representa un 'viaje' personal –y a veces de maduración—. En el cine, por ejemplo, el tren es un recurso para mostrar el escape a la ciudad o el retorno al terruño. En la literatura panameña permite establecer vínculos entre el campo y la urbe. Dos autores panameños, Dimas Lidio Pitty y Pedro Rivera recogen este desplazamiento de hábitats.

Sin embargo, el viaje emocional también implica el desplazamiento de una cultura a otra, con la consiguiente 'adaptación' al nuevo medio, la cual, en ocasiones, no se completa. Oriunda de Bocas del Toro, provincia que da hacia el Caribe panameño, Consuelo Tomás capta este viaje de los grupos afroantillanos que vinieron para la construcción del Canal en narraciones como "El talingo", (Cuentos rotos, 1991), donde el eje es la discriminación y las consecuencias del 'Silver Roll'. Sus textos, como los de Pedro Rivera, revelan las peripecias del hacinamiento en los 'patios limosos' de la vecindad capitalina, pero enfatizan un poco más la participación de personajes provenientes del área caribeña. En "Cuando Claudina camina" (Inauguración de la fe, 1994), tras el contoneo sensual de Claudina, lo que el emisor plantea es el problema del abuso de la mujer y su horizonte desesperanzado. Otra faceta es la del desplazamiento –exilio voluntario—desde la madre patria panameña a una gran urbe del Norte y la

desterritorialización que se produce. El sujeto no sabe cómo ser *actor social* en el nuevo espacio, sin desplazar hacia él sus propias costumbres. En "La duda" (Inauguración de la fe) el *terruño* se equipara con la nostalgia, la cual constata el perfil identitario que se 'exporta' y se asienta en tierra extranjera, pues Corina, casada con un gringo de Clayton,

> ...no dejó de hacer constar su nostalgia por la tierra patria. Mandaba postales para cada cumpleaños, navidades y demás ocasiones propicias, las cuales eran celebradas por sus amistades más allegadas, que suspiraban por el éxito, la felicidad y la buena suerte de Corina en el Norte y se las ingeniaban para hacerle llegar tamales, huevitos de leche, cocadas y cintas pirateadas de Osvaldo Ayala y Lord Delicious (36).

El análisis de los elementos de esta enumeración revela la multiculturalidad del panameño, pues desde la gran urbe Corina sigue ligada a tradiciones del 'interior' y del área urbana de la República. Al mismo tiempo, la polaridad de las "cintas pirateadas" –una de música folclórica y la otra de calypso—tiene como referentes dos lenguas, dos ritmos, dos culturas que viven en una sola esencia: la panameña. De este modo, Consuelo Tomás abarca amplios espacios geográficos que retratan identidades subalternas, en tanto Pedro Rivera y Dimas Lidio Pitty reconfirman que el viaje emocional viene del pasado ancestral y se mueve entre los distintos territorios de la patria panameña.

El espacio de la ciudad: desde la ciudad amurallada al espacio del semáforo y la globalización:

La reelaboración del pasado colonial, desde antes que los asentimientos y encomiendas se establecieran, es tema de textos poéticos, de ensayos históricos y de piezas ficcionales. Tanto Pedro Rivera como Manuel Orestes Nieto describen el sitio geográfico de la ciudad de Panamá, abordándolo como un espacio social en el que existe una lucha de poderes y un encuentro de identidades.

Pedro Rivera, a través de análisis históricos recogidos en la columna "Las raíces / La memoria" (Suplemento Tragaluz de El Universal de Panamá, 1998-2000) llegó a desentrañar los procesos económicos y los intereses geopolíticos de algunos de los protagonistas de la colonización; como, por ejemplo, el Padre Bartolomé de Las Casas y Pedro Arias Dávila. Todo el entramado de las relaciones de producción y del manejo del poder se vierte en dos tipos de discurso: 1) el narrativo-descriptivo que retrotrae a la época globalizada las situaciones del siglo XVI, utilizando una terminología que demuestra la permanencia, hoy, de dichas estructuras, 2) el que, a través de la ficción, en los relatos de Las huellas de mis pasos (1993) se posiciona en el papel de los personajes históricos como *"El Señor de Veragua"* –El cacique Urracá—o describe las actuaciones de Vasco Núñez de Balboa o de Pedrarias o narra la insurrección de los cimarrones, haciendo mención de sus ritos, los cuales funcionan como medios de cohesión de grupo y de resistencia política. Con esta reelaboración del pasado colonial van hilvanando la trayectoria completa de nuestra identidad, desde sus antecedentes.

Un ejemplo de la primera situación, explica cómo un aventurero que captura "lugareños para venderlos al mejor postor", impide al padre de Las Casas emprender un viaje evangelizador, desde Santo Domingo a tierra firme:

> *El tipo, lejos de ser percibido como un delincuente* goza de fama, prestigio y fortuna...Se trata de un exitoso hombre de negocios, traficante de almas, que satisface la demanda de mano de obra según las leyes del mercado establecidas y vigentes. *Su imagen se asemeja a la del típico héroe empresarial...* Y, por supuesto, el sujeto intriga y conspira en campo abonado....Autoridades, religiosos, comerciantes y aventureros se ponen de acuerdo para evitar que la empresa que les desfavorece tenga oportunidad de establecerse. (Pedro Rivera, *"De las Casas.."*, 4, énfasis)

De esta manera, quedan claros –y establecidos— desde el período colonial tanto el estrecho vínculo entre los medios de producción, distribución y consumo, como la manipulación de los mismos por parte de las estructuras de poder.

Por otro lado, el lenguaje empleado en la columna "Las raíces / La memoria" plantea la percepción parcial de los conquistadores, acerca de lo que *suponen* es el modo de vida de los indígenas. El autor entra en un juego de sobreentendidos y connivencias con los lectores a través del narrador, quien asume la posición de amo en el tono del discurso y muestra el peso de una imagen unilateral de los usos y la estructura social, así como de lo que *creen* es la naturaleza del indígena. La ironía velada se trasluce en el tono del texto:

> La gente que por aquí andaba era poca cuando llegamos los cristianos. Tal vez huyéronse al monte o entre dellos exterminánronse. Estas son

personas de mucho atraso en sus costumbres, no viven en honra de Dios sino en pecado mortal, se hacen la guerra, practican la promiscuidad, copulan a la vista de otros y viven sin practicar sus deberes para con el Señor.

[...] se emborrachan con vino de maíz o con el jugo fermentado de una palma desmochada cerca de la raíz, de la que beben con una panoja apartando los gusanos, hasta perder la gracia, el juicio y el contento. (Pedro Rivera, "La tierra de los indios," en: Las huellas de mis pasos 119, 122).

Pero al mismo tiempo, la voz narrativa captura la imagen desmitificada que se ha hecho el *Otro indígena* del conquistador, pues el Señor de Urracá ha descubierto que "[n]o bajaron del cielo. No vomitan fuego por los ojos. Son hombres de carne y hueso y tienen costumbres extrañas. Les gusta matar. Adoran a un Dios guerrero que tiene tres vidas. Es un viejo con barbas blancas. Es un hombre que agoniza en la cruz. Es una paloma" . ("El Señor de Veragua," 86). La mirada penetrante del cacique desarticula la sorpresa: "...por las laderas, a cinco días de camino, sube la muerte en la mirada de esos hombres de piel pálida, peludos, olorosos a berrenchín" (88).

El lenguaje, de un desapasionado fingimiento, desmitifica 'las maravillas' que no pudo encontrar en el Nuevo Mundo el "Almirante de los tormentos" (Colón) (75-83) y pone de relieve las lacras de los fundadores y habitantes de la "[...] Ciudad de Nuestra Señora de Asunción de Panamá fundada por Pedrarias en 1519". El tono lúdico y la ironía de esta "Breve Historia [...]" (105-117) traslucen un *modus vivendi* instalado en el ocio, que acarrearía efectos, siglos después, en lo que hoy es la 'ciudad del semáforo'. La

voz narrativa describe así la génesis de las crisis actuales de la Ciudad de Panamá y su infraestructura:

> Los olores de pudrición que soplan de las aguas estancadas y las tufaradas de las letrinas de los conventos perturba[n] el olfato de los recién llegados. "Nada hiede más que la mierda de los curas, ya os acostumbraréis", dicen los moradores del lugar, generalmente ensotanados, *tullidos, charlatanes*, crápulas, desonrabuenos y *pidienteros* que se pasan el día caminando de un lado a otro, sin ton ni son, *negociando chucherías en el mercado*, al frente de la Catedral, en muelles y tabernas, insolándose (Pedro Rivera, "Breve Historia de la Ciudad ... 106, énfasis agregado).[118]

Ya en el discurso sociohistórico, las voces de Pedro Rivera y Manuel Orestes Nieto, van perfilando una imagen de la Ciudad Amurallada, desde el pasado colonial, hasta traernos a la ciudad panameña del siglo XX. Sobresale el problema de la infraestructura y el de la de división de clases. Lo que sorprende es que las actitudes de unos y otros los igualan socialmente y desaparece así el factor de prestigio que supuestamente era el sello de la clase letrada.

En "Virreyes de esta penitente ciudad" (Reconstrucción de los hechos, 1970-2) el poeta Manuel Orestes Nieto retoma la experiencia de la migración a esta tierra y aborda el problema de las tensiones entre la hegemonía y el subalterno. El análisis de la conducta de los individuos desde el espacio privado orilla a la remembranza y, a través

[118] Confróntese con el texto periodístico aparecido en "El Guachimán de mi Diario", edición del 27 de abril de 2004, amén del tono, interesa el problema --aparentemente eterno-- de infraestructura y servicios: "De La Boca en las Áreas Revertidas, nos reportan que no recogen la basura. Dicen que hay desechos acumulados y que le piden a Juanka que mande su cuadrilla".

de esta, se pinta toda la experiencia social de división de clases, *dentro* y *fuera* de la ciudad amurallada:

> Algo ha cambiado desde entonces
> desde que tú y yo fuimos como virreyes
> de esta ciudad
> *de esta santa ciudad amurallada*
> de tráfico
> y esclavos y mercados y mar
> ...
> desde que eras una dama de España
> distinguida
> venida de lejos a mi lado hasta esta ciudad
> *que nunca supo cómo era la vida extramuros*
> *en el arrabal de zambos*
> en la compraventa de esclavos al mediodía
> en las mazmorras de las cárceles
> ...
> (179-80, énfasis)

Finalmente, en "Lectura de Archivos" (Dar la cara, 1975), Manuel Orestes Nieto ironiza sobre las consecuencias sociales que representó para los *"Nobles holgazanes"* la captura de la mano de obra esclava como botín de guerra, tras la destrucción de *"la muy leal y noble Ciudad de Panamá"* (126-7). El apelativo revela una estructura piramidal impuesta por los europeos, cuya base descansaba en un sistema de producción lastrado (porque explotaba a indios y a negros), y que sería factor determinante en el casi nulo desarrollo industrial de las colonias. Este hecho signará la dependencia de las nacientes repúblicas a las metrópolis capitalistas, a partir de 1821. El poeta presagia una Modernidad dependiente y de raíces esclavistas, la cual efectivamente haría eclosión, según explica García Canclini en Hybrid Cultures (1995):

> Modernity, then, is seen as a mask. A simulacrum conjured up by the elites and the state apparatuses, [...]. The liberal oligarchies of the late nineteenth and early twentieth centuries act as if they constituted states,

but they only ordered some areas of society in order to promote a subordinate and inconsistent development; they acted as if they formed national cultures, leaving out enormous indigenous and peasant populations, who manifest their exclusion in a thousand revolts and in the migration that is bringing "upheaval" to the cities (7).

Por su lado, Pedro Rivera crea una alegoría rutilante de la evolución de la ciudad amurallada a través de tres poemas sucesivos de Los pájaros regresan de la niebla: "La Vieja Ciudad", "Traslado Y" y "Desarrollo".

El manejo del tiempo pendular lleva al receptor desde el presente del sujeto...

La ciudad cabalga a la intemperie
Con nomenclatura de pez o mariposa
A un lado de la costa donde los indígenas
Antes acudían a beber en la ubre de la palma (15)

...hasta un pasado de derrotas y esplendores para la 'noble Ciudad de Panamá':

Estratificada espesura de niebla y pedrería
En la margen del Pacífico Sur
[...]
Garitas como párpados escudriñan
pelícanos piratas, (19-21)

...un pasado de marcada estratificación social, por razones de etnia:

reverberan mestizajes y furias
Traumatizan los pigmentos de las razas y
Mestizos sambos y mulatos
Desmoronan la substancia del paisaje
Inmóvil (21)

Y finalmente nos planta como testigos, ante la observación de los vestigios históricos:

Ha cambiado la ciudad
Los siglos
Lavan su rostro de piedra tumultuaria. (23)

Esa voz nos enfrenta también a las ciudades latinoamericanas que poseen suburbios en constante crecimiento:

> *Al paisaje...Incendian memorias*
> *De asfalto en los villorrios constelados.* (24)

Estamos ya ante la ciudad sin muros que separen a la aristocracia del arrabal, pero que conserva las mismas condiciones sociales y tipos humanos de la ciudad amurallada:

> Los hombres beben aguardiente
> En las tabernas de la tarde
> En el ocio
> Fuman cilindros bajo letreros luminosos
> Repiten monedas
> Amontonan cuerpos
> Notariales carpinterías de despojos
> ...
> La ciudad cambia de peluca
> Y sin embargo sigue
> Como ruta y grieta.
>
> ("Desarrollo" 24)

La voz ficcional nos va mostrando cómo se conformó el sistema general de las 'nuevas' estructuras económicas, impuestas sin ninguna adaptación a las necesidades del nuevo territorio. En realidad, *la ciudad amurallada*, continuidad de los feudos y fortificaciones medievales, sembró las bases de la distribución social escalonada que hoy caracteriza a la ciudad de la postmodernización, es decir, *la ciudad del semáforo.*

Los habitantes empezaron a experimentar una desamparada nostalgia, aunada a la inquietud ante cambios que no podían controlar, y que transformaban para siempre los espacios sociales de convivencia. Juan Dal Vera retrotrae esa época de "Contrastes" en El libro de la inocencia (1986):

> Yo no me acuerdo,
> pero a veces
> entre la desesperación y el encantamiento

el día se ponía un coloreado vacío extraño
como una gran dama del Casco Viejo
comprando baratijas
A veces,
algunos recuerdan todavía,
"la vida parecía
una tarde comiendo helados en La Alameda
o soldados extranjeros por el Buffalo Bar
o cotizando los últimos días de sus vidas
en algún maloliente cuarto putanesco
de la Calle K mojada
por la lluvia de los hombres y el invierno.
[...]. (27)

La crítica a la intromisión en las costumbres se deja caer con ironía: *Todavía algunos recuerdan.../ Pero yo no me acuerdo"* (27). Es como una crítica irónica de Dal Vera hacia la falta de memoria colectiva, pues, obviamente, este sujeto lírico recuerda detalles precisos de una época de la Ciudad de Panamá. La significación de estas alusiones es el vínculo entre los espacios público y personal. Igualmente, y a caballo entre dos mundos, las apreciaciones del narrador en Estación de navegantes (de Dimas Lidio Pitty) sugieren, en retrospectiva, el proceso de maduración del joven campesino, como un moderno *bildungsroman* producido por la migración hacia la urbe. Ambos poetas representan el choque para quien viene de una cultura donde el tiempo –elemento básico en la interacción social—fluye a otro ritmo.

Y, sin embargo, en "las afueras" de la ciudad de tránsito se amalgaman los dos mundos, el urbano y el rural, en el paisaje y en los habitantes:

> Bajamos del bus, cruzamos la avenida y caminamos por una calle mal pavimentada, con casas aquí y allá y montecillos y almendros espaciados. [...]

> En la casa, de madera y bastante vieja, vivía mucha gente. Algunos de los inquilinos eran de origen jamaicano y trabajaban en la Zona del Canal. [...]
>
> Eran casi las seis de la tarde y la luz muriente del verano doraba las palmeras y los árboles cercanos y parecía apagar los ruidos. En un mango próximo cantaba un pájaro, a lo lejos, en la avenida donde habíamos bajado del bus, pasaban automóviles y de vez en cuando uno sonaba la bocina (38-9).

Pedro Rivera también describe esa diversidad en dos *imaginarios* que ahora se traslapan, por la acción del sujeto, y entre los cuales se mueven los habitantes de la ciudad creando canales específicos de comunicación. En Las huellas de mis pasos, sus personajes se mueven en las casas del barrio del Chorrillo, con sus patios y baños comunales, sus riñas, sus alianzas. Aquí es un niño citadino nacido en El Chorrillo el que hace el viaje de vuelta *a sus raíces*, cuando visita la casa de la abuela en el campo, por primera vez. La experiencia se describe en una serie de narraciones: "El tiempo", "El oficio de mi tío", "La gallina enana". Era la década del 40, período de la posguerra. El niño del barrio limítrofe visitaba el sitio de sus ancestros:

> La noche del primer día que llegué a casa de la abuela, el 15 de febrero de 1946, atraído por la avasalladora grilla, y también por un inédito croar de ranas invisibles, me asomé boquiabierto al mundo. El tío Alejandro, que apenas era un año mayor que yo, encendió una lámpara de querosín para evitar que tropezara con taburetes, bebederos de gallina, palanganas, sillas de montar a caballo, tinajas y chécheres esparcidos por

el portal. No era necesario. El niñito de la ciudad era un gato con botas, tío y no le tiene miedo a la oscuridad. [...]. ("El tiempo" , 57).

El traslado de espacios puede ser transnacional, pero el contrapunto se rompe cuando el sujeto no se integra al medio que lo recibe porque no es aceptado en todos los órdenes sociales y comunitarios. Es la situación que recrea Consuelo Tomás en "El Talingo" (Cuentos rotos, 1991), a través de la figura de un negro antillano enfermo, a quien los *gringos* están a punto de jubilar, después de que ha trabajado para ellos desde los quince años. Está solo y no hay vuelta atrás, pues nadie lo espera en su país de origen; pero tampoco en este, donde ha dejado la vida. Incluso se le escatima su sueldo de "silver roll". Mercancía de cambio en deterioro, el negro pierde valor para el sistema que lo usó a lo largo de sus años productivos:

> --¿Años de servicio?—imploró la mujer empezando a impacientarse ante la lentitud de Leroy.
>
> --Cuarenta, sin faltar un solo día, sin llegar tarde jamás, sin...
>
> --¿Sueldo devengado?
>
> --Doscientos cincuenta. Y entré ganando ciento veinte. Fíjese, es como si el tiempo no hubiera pasado por mi sueldo, es un sueldo joven.
>
> Leroy comenzó a reír como si lo que acabara de decir encerrara un chiste capaz de matar de risa su propia amargura. Vino una tos seca hasta el borde de su garganta (Tomás 11-2).

Al final, solo queda la soledad y la incertidumbre:

> --¿Alguien a quien avisar en caso de accidente?—preguntó la mujer.
> ...

--No narie, maybe tía Bessy pero ella está muy enferma, no narie but dosn mara (13).

Las ciudades latinoamericanas como Panamá han estado marcadas no solamente por la migración transnacional --que en principio se dio por la demanda de empleos para construir el Canal-- sino por la migración nacional campesina, cuyas empobrecidas tierras los arrojaron a la situación de desempleo. En el cuento "La antena", de Raul Leis, Viaje alrededor del patio (Cuentos del vecindario) (1987), se retrata este fenómeno con visos que recuerdan lo real maravilloso carpenteriano. Leis, escritor y sociólogo, logra dar en este texto literario la imagen perfecta de un *"texto operativo"* o, como se llama en la Sociología de la Literatura, "el modelo de una tendencia", es decir, una obra que recoge y sintetiza las cualidades que permitan la confrontación con obras anteriores y funcionen como modelo para las subsiguientes.[119]

El cuento recoge una historia posible en el espacio de la Ciudad de Panamá, inserta en el rapidismo de un mundo globalizado, donde las clases marginales se ven obligadas a llegar en búsqueda de un futuro. El título, "La antena", ya prenuncia el efecto de la globalización en la vida de las personas, sin importar su nivel, a través de este elemento del paisaje. Néstor García Canclini muestra el fenómeno de la globalización como "una etapa histórica configurada en la segunda etapa del siglo XX, en la cual la convergencia de procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios acentúa la interdependencia entre los vastos sectores de muchas sociedades y genera nuevos flujos y estructuras de interconexión supranacional" (La globalización imaginada 63).

[119] Juan Ignacio Ferreras. Fundamentos de Sociología de la literatura. Madrid: Cátedra, 1980, 121-2.

Este marco conceptual se introduce de golpe cuando una familia campesina, la familia de Hermenegildo Cordones, se convierte en precarista al construir, en una noche y con todos los materiales posibles, una casita bruja al pie de una antena de televisión montada en un cerro, en plena capital panameña. Los Cordones nunca han visto la televisión y no saben para qué sirve la antena. Pero María, la hija mayor, se emplea como doméstica en 'una casa de familia' y un día obtiene permiso para ver la televisión, donde presencia "por primera vez diecisiete asesinatos, doce robos, cinco violaciones, juntos en una sola noche"...así como *"pastas dentales que curaban todas las caries"* (48, énfasis).

La fuerza avasallante de los medios de comunicación de masas, se maneja en este texto de una manera crítica, bastante negativa, pero también de una manera positiva. En la primera vertiente, María es sorprendida al inicio por realidades chocantes. Como explica Jean Franco: "...despite promises of economic miracles, the majority of Latin Americans *have no access to the consumer society that is celebrated daily on television* screens and billboards" (66, énfasis). Sin embargo, María reacciona y convence a su familia de *hacer su propio programa de televisión*, valiéndose de la antena, para dar a conocer la verdad de su condición marginal. De allí que en la segunda instancia, la positiva, Leis proponga –como luego articulará García Canclini—el tomar en cuenta el poder de decisión de las personas e incluirlas en "el drama, la responsabilidad y la posibilidad de reorientar el itinerario" (La globalización... 63). He ahí el gesto de avanzada de Leis, porque el estereotípico y repetido tema de la violencia en la televisión, el cine y otras manifestaciones de la cultura de masas, así como la manipulación de las

conciencias, aflora en una posibilidad distinta: la de convertir un medio enajenante en un medio-de-comunicación y de vínculo con la sociedad.

La familia Cordones prepara su propio programa de televisión iluminando la antena con *guarichas*[120] y bajo esa luz refiere su historia. La respuesta que piden es un claro retrato de las carencias de las clases periféricas, dirigidas por las necesidades dictadas desde afuera:

> *Sol redondo y colorado*
> *como una rueda de cobre*
> *tú que a diario me estás viendo y a diario me miras pobre,*
> *sol que eres tan parejo para repartir tu luz,*
> *¿por qué no le enseñas al amo*
> *a ser lo mismo que tú?* (50)

Obviamente, queda en evidencia la desafección del --una vez-- Estado protector latinoamericano, que poco a poco se ha ido desentendiendo de las necesidades básicas de las grandes masas de población: los Cordones fueron denunciados a la policía, *"[p]ero mientras Hermenegildo cantaba su imagen y su voz interfirieron todos los canales de televisión del país. Cortaron por la mitad los programas de más audiencia...no se supo...el resultado del concurso de Miss Panamá para Miss Mundo, ni el capítulo final de Dallas y Dinastía"* (50). Y ese día, pudieron transmitir su mensaje.

La migración campesina o transnacional pueden transformar el perfil de la urbe. Ya que debido a las políticas neoliberales la gran masa de población que se traslada a las urbes no encuentra una solución a sus problemas, prolifera la economía informal y con ella, los vendedores de las encrucijadas, de los semáforos.

La canción "Hay un supermercado en el semáforo" de Consuelo Tomás, con la

[120] Mecheros hechos a mano, con una lata –que puede ser de leche evaporada—y un pedazo de trapo. Usan como combustible el querosín.

música y adaptación de Rómulo Castro (Herencia 1998), e interpretada también por Rubén Blades en La rosa de los vientos (1996), con el título "En el semáforo" , refleja todo ese paradigma de la ciudad:

> Hay un supermercado en el semáforo,
> *cualquiera cosa que quieran comprar;*
> *frutas, flores, dulces, cocos, fósforos,*
> lo único es que tiene que parar.
>
> Si el vidrio de su carro no está sucio,
> con mucho gusto se lo ensucio más;
> la luz dura tanto como el disgusto,
> *pero el impuesto a la miseria hay que pagar.*
> Eso es lo justo; impuesto a la miseria hay que pagar,
> después del susto, cuando creyó que le iban a pegar.
>
> Tenga cuidado, y no vaya a atropellar
> *a la niñita que va vendiendo el pivá;*
> baje ese vidrio pa' que vea los pimentones,
> y juegue vivo, no vaya a perder el "Rolex".
>
> *Llévese por favor la flor marchita;*
> *y el pan que bajo el sol se fermentó;*
> el maní dulce pa' darle al muerto su misa,
> plátano verde para pagarle al doctor.
> *Ay, señor! Hay un supermercado de dolor.*
> *Ay, señor! Hay un supermercado de dolor.* (Énfasis)

Cualquier panameño puede dar fe de la manera como en nuestra urbe se reconcilian, día a día, tan diversos imaginarios. En el pregón la voz también menciona a los huérfanos, la viejita que vende *"la pastillita para curarle el catarro"* (versión de Blades) y a aquellos mendigos que osan alterar con su presencia desastrada los espacios destinados a los que sí se benefician de las políticas neoliberales: *"Disculpe el señor, se llenó de pobres el recibidor"* (versión de Rómulo Castro). Este pregón retoma una de las críticas del materialismo dialéctico, la de la enajenación de los obreros, quienes no pueden beneficiarse *del trabajo de sus manos* y nunca habitarán las estructuras de vidrio

que erigen con su propio esfuerzo. "Hay un supermercado en el semáforo" es una composición que recorre los diversos tipos citadinos: el del hombre que vende el clavel o la rosa, vestido de corbatín, al mediodía; el del mendigo que pide y 'lava' los parabrisas o el del muchacho que ofrece plátanos verdes (o cualquier producto que se olvida a última hora) y, hoy día, hasta el estuche para el celular. Y así, el semáforo se convierte en el pulso con el que la urbe mide la lucha cotidiana de una gran parte de la población, amenazada por el desempleo, el hambre y las regulaciones dictadas a nivel de instituciones prestatarias.

Algunos pregones de la letra original de Consuelo Tomás –con música de Rómulo Castro— se conectan con otro aspecto de la ciudad modernizada: el de las historias de encuentros y desencuentros, así como el de la secularización de una filosofía de la cotidianidad. Un ejemplo es el coro de la canción Maestra Vida (Blades, 1980): *"Maestra vida, camará, te da y te quita, te quita y te da"*. En "Hay un supermercado en el semáforo" este pregón, inserto en la conciencia colectiva musical de la salsa latinoamericana, funciona como un intertexto. En la canción, el semáforo es sitio de espera:

> *En el semáforo*
> Un corazón desangrado
> *En el semáforo*
> Que se muere de dolor, desangrado son corazón
>
> (Tomás y Castro)

El semáforo también acoge a los enamorados y poetas, y así lo describe Héctor Collado en "Malas Noches del Mal Poeta Enamorado". En esta composición, que sigue una compleja estructura –un sermón de las siete palabras—el mal poeta enamorado, como un cristo en la cruz, espera en la encrucijada de la calle *11 de Octubre* a que llegue

su amada. Entretanto, regala versos y, cuando exclama *"tengo sed"* recibe a cambio el amargor del "*cítrico desnudo"* que le brinda un vendedor de ese semáforo.

Desde allí, el poema parodia no solo las lacras humanas sino la malsana curiosidad y la hipocresía:

La Amada no llegará y, en su angustia, el poeta

> se dispara en la sien.
> El Pájaro Azul de Darío"

Cuando el poeta muere,

> el verso hecho carne
> cae sobre el pavimento
> pringando la transparencia del día
> y al vendedor de flores.

El grotesco contrapunto es la rapiña que esa curiosidad despierta:

> *llega la policía, los curiosos,*
> ...
> *reporteros, fotógrafos*
> ...
> *y se repartieron su lápiz*
> *y su cuaderno*
> *tres poemas a mano alzada,*
> *un libro de Paz a medio leer*
> ...
> *cinco monedas rotas,*
> *tres deseos,*
> *un zoológico de versos sueltos*
> *agonizantes...*

Sin embargo, la parodia continuada a las costumbres rescata la poesía como un bien de consumo, lo cual es una apreciación –aunque grotesca—de su valor: "se repartieron ... tres poemas a mano alzada / un libro de Paz a medio leer /.. un zoológico de versos sueltos / agonizantes". Y tras horas y horas de saqueo," *nadie se atrevió a hurgar en su costado: asco al fondo"*. El poeta (comparado con el Maestro crucificado)

nos lleva al autoanálisis con el final, pues nos muestra el contrapunto de estados de conciencia y realidades: *"El mal poeta enamorado / pasó su mala noche / inventando dolores / bajo el semáforo / signado de rojo / mientras aguarda a la amada / que no llega"*.[121]

Este final inesperado es la parodia de las actitudes morbosas que se instauran en la cotidiana existencia de las megalópolis, donde un accidente de tránsito provoca tranques debido a la insaciable curiosidad de los transeúntes y conductores.[122] Pero además denuncia la condición de los que no tienen un techo y se instalan en los sitios de afluencia y cruce para ser vistos y así obtener su subsistencia. Este poema entreteje la alusión al desamparo en la macroeconomía del espacio citadino, y la estrategia modélica de Collado es usar la figura del poeta , antiguo miembro de la ciudad letrada y hoy convertido en voz que habla desde la 'trinchera', es decir, al lado del subalterno.

Y si los semáforos son como pequeños mercados donde el marginal sobrevive mediante la llamada *economía subterránea*, la calle es el espacio de exploración y de resistencia: sitio donde el sujeto comprende su papel social, a veces de forma muy amarga y contestaria, a través de la violencia y las experiencias negativas.

El balcón: nicho territorial de identidad y resistencia:

Panamá, que fuera conocida como "La ciudad de los balcones" desde la colonia, es para la poesía un espacio geopoético de múltiples territorios identitarios. Los mismos

[121] Véase un análisis más amplio en El hilo de Ariadna, de Damaris Serrano Guerra, 94-7.
[122] Congestionamientos de tráfico.

cumplen funciones diferentes para los *actores sociales* (los sujetos que poseen una agencia y se niegan a la invisibilización).

Según el investigador mexicano Gilberto Giménez, el territorio debe ser considerado "espacio-objeto de representación, apego afectivo y símbolo de pertenencia socioterritorial. Es, [a la vez] pero de forma diferenciada: substrato, marco, producto y símbolo que contiene-expresa rasgos culturales" (Suárez Morales Y Henao Arcila). El balcón expresa estos rasgos. Desde él y hacia él, la mirada del sujeto textual se ejerce como un arma de denuncia. Signo arquitectónico de influencias diversas, refleja el devenir histórico y los diferentes momentos de la construcción de la Ciudad de Panamá. Los hay simples, de herencia colonial española, o los de hierro forjado, que fueron huella de la estadía de los franceses en Panamá, para la construcción del Canal.

Para los escritores panameños es sitio de denuncia en varios niveles cuando, como en círculos concéntricos, analiza la geografía de la patria, las manipulaciones políticas en detrimento de los desprotegidos, así como las pequeñeces humanas. Es un nicho territorial de resistencia. Además, desde el balcón, se podía observar la alambrada limítrofe. En "Fábula del paisaje observado con lentes de contacto" (Libro de las fábulas, 1976), de Bertalicia Peralta se conjugan ambos ambientes: el balcón y el mar, espacio geopoético y, de paso, la cerca ("la alambrada"). En esta intersección de espacios el sujeto citadino es capaz de captar la compleja realidad del panameño: la intrusión política y el invasivo poder del mercado global, cuyas víctimas son los niños, el pueblo:

> *Desde el balcón de mi país*
> siempre se divisa el mar:
> único / hermoso / limpio
> lo demás

es pequeñamente monstruoso:
incierto porvenir de niños mariposas
maizales raquíticos
enfermos
alambradas por dentro
por fuera

la gente
en mi país (21, énfasis)

El balcón es también un lugar que permite el análisis de la conducta del Otro. En ocasiones, puede ser un sitio desde el cual se denuncian la esclavitud y las costumbres sociales impostoras (como la de recoger niños huérfanos –generalmente indígenas o negros—'para darles educación'). Esta situación la describe Manuel Orestes Nieto en: "María Raquel de balcón a balcón" (Reconstrucción de los hechos 171-3).

En la propuesta anterior, el balcón es un medio para problematizar la *sociología del actor* y de evidenciar cómo se le niega la *agencia* a esta niña, subalternizada por varios factores: menor de edad, huérfana y negra. Obviamente, María Raquel no tiene la "capacidad para actuar en sociedad y conseguir cambios" (Calderón 11). Esta mirada del poeta se adentra, a su vez, en la mirada de su sujeto –María Raquel—, quien ve pasar la vida, bajo el balcón, sin que pueda participar de ella:

Y desde este balcón te veo María Raquel en tu balcón
y como que de pronto vas a llorar
mientras ese enorme camión cruza debajo de tu boca
y tú le dices adiós
llevándote las manos a la cara como de vergüenza
un camión grande Raquel
cargado de sueños a las nueve de la noche
...
Pareciera entonces que hasta los objetos del mundo la ignoraran:

un camión que ruge desapercibido sin que sepa que tú lo
miras (172)

El sujeto lírico es un observador de este "acto humano", pero sabe que esa "amorosa criatura" es una niña abandonada, a la que se tiene como un objeto para alardear de sentido de la "compasión", pero a quien no se la conoce realmente. A María Raquel se le niegan las dimensiones de ciudadanía y de participación socio-cultural, con lo que se le limita en su desarrollo humano, entendido, según Fernando Calderón, como "un proceso de ampliación de las capacidades de las personas para elegir el tipo de vida que ellas más valoren" (Nuevos actores sociales, I: 15).[123]

Otra de las problemáticas que aborda el texto es la relación que hay entre *espacio* y *territorio*. María Raquel habita un espacio restringido, pero tampoco este balcón puede ser su territorio. La niña huérfana, la criada de nueve años, debe trazarse un *territorio identitario*, para sí misma, un espacio que le pertenezca. Esta relación de apropiación del espacio por parte del sujeto que lo habita ha sido explicada por Raffestin (1980) y retomada por por Gilberto Giménez en "Territorio, cultura e identidad" (2000). La globalización ha obligado a repensar la relación entre estos conceptos: "El territorio sería *el espacio apropiado y valorizado* –simbólica y/o instrumentalmente—*por los grupos humanos*" (Giménez 90). María Raquel trata de apropiarse, aunque sea ilusoriamente, del balcón y de los momentos en que lee tiras cómicas "a escondidas" (172), en la farmacia. Sin embargo, incluso allí, quienes se conduelen de ella, no tienen dinero para comprarle "un amigo paquín" (172), por lo que el proceso de apropiación de ese territorio en el que se refugia, no se completa. Es un espacio negado, lo que a su vez vulnera su

[123] En 1973, fecha de publicación del texto poético, la denuncia iba enfocada a la transgresión de los principios de respeto a las capacidades humanas, clave de lo que actualmente se considera *el desarrollo humano*. El texto poético adelantaba un problema de subordinación que hoy, empieza a despuntar como objeto de informes de PNUD que debaten sobre conceptos básicos en los problemas sociales, como lo son "pobreza", "gente", "pueblo", "personas" (ibid 9).

'agencia' como niña capaz de escaparse hacia un espacio de fantasía, por la adquisición de ese "amigo paquín".[124]

Si seguimos la teoría de *"Los nichos territoriales del hombre"*[125] la cual marca espacios circulares a partir del hombre-eje, María Raquel está circunscrita a la primera esfera, ni siquiera a la casa en su totalidad, sino al balcón. Esto se debe a que, normalmente, un sujeto social cualquiera se apropia de su espacio inmediato, desde adentro hacia fuera; del entorno de su persona hacia el vasto mundo. El único espacio que tiene María Raquel es el balcón, pero ni en este es capaz de cumplir sus sueños –una forma de agencia. El camión, que hubiera sido su conducto hacia "el vasto mundo", huye a territorios desconocidos, pasa sin percibirla. Y aún la naturaleza se le niega, pues resulta "imposible que lloviera para ti" y hasta las mariposas son "libremente libres" mientras...

> [...] tú sigues negra moños cascabel tartamuda incomunicada barrendera
> y con lágrimas inocentes bañándote de pies a cabeza por dentro
> haciéndote hermosa
> con tu mirada sobre el camión
> con tu gesto adiós tu gesto corre tu gesto salta
> hermosa chiquilla limpia debaratándonos con tus enormes ojos. (172-3)

María Raquel no pertenece a ningún lugar. No tiene un *territorio* propio ni puede aspirar a otros desconocidos. La ironía del poeta alcanza tonos dramáticos al pintar este

---

[124] Un pasquín o tira cómica con historietas para niños. Suelen venderse en puestos en las esquinas o en las farmacias u otros establecimientos. La niña no tiene ni siquiera la posibilidad de comprar uno.

[125] La teoría de los "territorios apilados" fue originalmente introducida por Yves Lacoste y se refiere a "los múltiples conjuntos de todos los tamaños [...] y representan estos diferentes órdenes (de lo local a lo planetario) como una serie de planos superpuestos" (Lacoste 1993). Esta idea está esquematizada en la de *los nichos territoriales del hombre*, constituidos por capas superpuestas pertenecientes a diferentes escalas. En un diagrama ideado por A. Moles y E. Rohmer (1972) se toma en cuenta la percepción sicológica del individuo a partir de su espacio más próximo. Así, los territorios identitarios, serían los más próximos y los 'más vastos' los de la globalización. (En: Gilberto Giménez. "Territorio, cultura e identidad", en: Cultura y religión. 87-125).

tipo de manipulación y casi esclavitud a la que se somete a la niñez, por razones de etnia, clase –y quizás de género—[126], y la triste conclusión a la que se llega es que la 'caridad' es una esclavitud permitida, que obstaculiza el desarrollo humano.

El balcón también sirve como la bisagra que liga al barrio con la persona y esta con territorios más abstractos (o sea, con el *vasto mundo*). En el proceso de migración de los campesinos a la urbe, el balcón es uno de los puntos que llama la atención al nuevo inquilino, recién avencidado en la ciudad, porque este fusiona la geografía cultural (la visión del mar) con los *territorios identitarios*, o sea, los espacios vividos anteriormente. En Estación de navegantes, de Dimas Lidio Pitty, puede entenderse perfectamente esta teoría de "los *territorios culturales*, frecuentemente superpuestos a los geográficos, económicos y geopolíticos, [y que] son el resultado de la apropiación simbólico-expresiva del espacio" (Giménez 97). En la obra, el jovencito que se traslada de su territorio identitario en el campo, debe apropiarse simbólicamente del nuevo espacio. A través de la narración de la mudanza al barrio de San Felipe (que otrora debió haber estado intramuros) se comprueba la pertinencia de la "*geografía de la percepción*, [la que] concibe el territorio como lugar de una *escritura geosimbólica*".[127] En primer lugar, Según Josep Vicent Boira i Maiques, el concepto de *geografía de la percepción* explica la activa

> ...presencia de nuestra mente en la vida de la ciudad (percepción de los entornos urbanos y comportamiento), la diferencia existente entre los esquemas mentales de los usuarios y de los "fabricantes" de la ciudad, la

[126] Aunque Dimas Lidio Pitty tiene un cuento llamado "El olor de la montaña", donde se ve este mismo caso de subalternización en un niño indio de la provincia de Chiriquí, quien, finalmente, escapa.
[127] Bonnemaison, 1981: 249; Staluppi, 1983: 71, cit. por Giménez, 97.

> conversión de los lugares geográficos en una manufactura cultural que manejamos en nuestra relaciones diarias y que se convierte en conocimiento social o la posibilidad de trabajar sobre el mapa cognitivo que surge del trato con nuestro entorno, mapa que es una realidad activa en nuestro comportamiento. (27 Mar. 2005 < http://www.ub.es/geocrit/b3w-127.htm>.)

El sujeto –como actor social trasladado a un nuevo espacio—percibe las nuevas relaciones y se traza un nuevo mapa cognitivo; lo que representa un paso hacia la maduración y una manera de superar el desarraigo involuntario de los paisajes del terruño; es decir, empieza a percibir activamente su entorno. Así ocurre con el protagonista de Estación de navegantes: "La mudanza a San Felipe, a ese departamento del segundo piso, *cuyo balcón de hierro forjado* se asomaba al mar, sería un nuevo comienzo, parecido a cuando había venido de la casa de los abuelos, suspendida en la placidez de los llanos y la luz de los cerros..." (Pitty 140, énfasis). En este sujeto, sin embargo, *la escritura geosimbólica* siempre superpondrá o bien fusionará los dos espacios geográficos (naturaleza / urbe), haciéndolos igualmente sus territorios.

Esto se debe a que, como afirma Giménez, "los territorios están tatuados por la historia, la cultura y el trabajo humano" (97). Los tres factores se concretan en una escritura geosimbólica del espacio, es decir, una apropiación identitaria que, en el caso de la literatura es literal porque el sujeto escribe el entorno (poetiza, ficcionaliza sobre el papel) y lo incluye en su vivencia. Pero también la escritura geosimbólica re-escribe la patria.

Esta reescritura permite comprender, por otro lado, cómo el movimiento de la población trae diversas consecuencias socioeconómicas, políticas y éticas. En "Igualito

que su padre" (Cuentos rotos, 1991), Consuelo Tomás nos revela las condiciones de vida en estas casas de viejos balcones y también el destino de los desprotegidos. De paso, critica el panorama de una sociedad sin opciones de trabajo, sobre todo en el caso de la mujer, además campesina e indígena, quien queda embarazada por su falta de educación y medios.

El balcón no solo hace converger historias de individuos del campo y la ciudad (como los padres de Fulgencio y Fulgencio hijo, quienes mueren, ambos, aplastados por un balcón), sino que permite el análisis de los comportamientos sociales aprendidos en una cultura patriarcal, como el machismo. Fulgencio (hijo), representa al machista, moldeado por los usos sociales inculcados y, lamentablemente, transmitidos por la mujer. El cuento también parodia las serenatas galantes y las riñas de amor que en la literatura presentaban el balcón como escenario. Narra cómo cayó Fulgencio desmayado por un guitarrazo en la cabeza, y cómo, mientras buscaban ayuda, "taca tá, se cayó el balcón encima de Fulgencio. Igualito que su padre" (33). El balcón que cae funciona como un "Deus ex machina" moderno: allana y resuelve un comportamiento moral indigno. Pero a la vez sugiere que dicha conducta irresponsable pudiera tener su origen en las oprobiosas condiciones de vida de las casas condenadas.

El tono lúdico es por lo mismo más que acerbo: "Esos balcones viejos siempre se andan cayendo" (30). Esta aseveración, hecha al paso por la voz narrativa, se decodifica en la historia de las luchas sociales panameñas a lo largo de décadas de la trayectoria republicana, porque reitera los reclamos sociales de larga data, y, textualmente, se suma a un corpus plural que denuncia las condiciones infrahumanas de vida.

El balcón, elemento distintivo de las construcciones de estilo francés del viejo barrio de El Chorrillo, se convierte también en sinécdoque de la destrucción del todo el barrio, puesto que con el bombardeo de las tropas invasoras estadounidenses en 1989, el barrio resultó destruido y quemado. Héctor Collado parangona la figura del balcón derretido, en el plano profundo, con la de los habitantes de dichos balcones, "derretidos" también en aquella noche de la Invasión: "la muerte vino y se instaló / con sus bases / [...] dejó el barrio sin casas / y las casas sin padres / y a los padres sin hijos / y a los hijos sin besos" ("La muerte vino y se instaló", Entre mártires y poetas, 3).

Esta identidad entre el balcón y los habitantes, como si estuvieran hechos de una misma materia, ahora destruida, es un ejemplo de *geografía de la percepción*:

> La memoria nos engulle
> somos minúsculos fragmentos
> *de un balcón derretido*
> en los escombros.
>
> ("La memoria nos engulle", 5)

En Me ensayo para ser una mujer, de Moravia Ochoa López, el balcón sirve de nexo entre la vida personal y el sitio histórico (la Avenida Nacional o Avenida de los Mártires) de aquel 9 de Enero de 1964:

> *aquel balcón*
> *aquella avenida nacional*
> y nosotros sin saber
> vivir aún
>
> aquella calle donde lloraste
>
> aquella noche
> y yo sin saber
> de ti aún (25, énfasis)

El imaginario citadino tiene el balcón como un hito emocional, un nexo entre el territorio del ser humano y el 'vasto mundo'. La distribución de la conciencia poética en el espacio permite hacerse una idea de la imagen de la ciudad evolucionada. En Voces en la lluvia de Pablo Menacho se da una interacción entre el sujeto lírico y las cosas del mundo. Se trata, otra vez, de un elemento-bisagra entre el espacio personal vivido y el territorio externo. Y, además, la imagen va diluyéndose en una surrealidad forjada por la mente:

> Estamos solos:
> Tú a la orilla del pasillo
> que oscurece el corazón.
> *Yo a la luz de los balcones:*
> Esperando. (46, énfasis)

En El libro de la inocencia de Juan Dal Vera, hay una dislocación del simbolismo clásico de los balcones como sitio del encuentro amoroso (tal como aparecía en la comedia española, por ejemplo), hacia un lugar que se va desdibujando en la memoria y que imprime para siempre la nostalgia. La amada, "Palmira", se convierte en ese punto de fuga:

> Cuando fue tu día en mi alma,
> aquel con el miedo de las once de la noche
> y tú por delante,
> ya se me iban acabando esos momentos, Palmira
> Ya se comenzaban a erguir en mí
> algunos síntomas de hombre amaranto,
> de ensueños rotos,
> *de balcones que se van quedando*
> *cortos,*
> *altos,*
> *y lejanos en otro día*
> *cualquiera*
> *sin ti,*
> Palmira. (37-8)

De esta manera, un elemento arquitectónico que distingue las ciudades hispanas, y que en Panamá se enriqueció con la influencia francesa, se desviste del señorío para convertirse en espacio de miradas cruzadas o expectantes, en punto desde donde el *actor social* negocia no sólo su relación con el entorno inmediato, sino con los diferentes territorios apilados del vasto mundo de la globalización. Desde ese espacio endeble del balcón condenado, a punto de caer, o desde ese mirador de las luchas sociales, el sujeto se convierte en actor y negocia su participación en la sociedad. Resulta un espacio "in between" donde la denuncia implícita o expresa es un camino para reclamar el derecho de todas las personas a su propio desarrollo humano.

Agua y mar: espacios geopoéticos:

Hemos llamado *espacios geopoéticos* a algunos símbolos de la poesía clásica, porque además de las acepciones mitológicas que puedan darse–como el sentido erótico y de productor de vida— en los textos estudiados aparecen otras que se deben a la condición de las sociedades asediadas por la globalización y Panamá fue un espacio globalizado desde el siglo XVI. No es curioso entonces que las denominaciones que se le hayan dado al Istmo estén vinculadas a las condiciones geológica y geográfica, las que, a su vez, han desencadenado implicaciones históricas: *"Castilla del Oro"* durante la colonia, *"Puente del mundo y corazón del universo"*, tras la construcción del Canal y, desde siempre, *"Panamá la verde"*. De alguna manera, todas se refieren a la presencia del **mar** como conducto del comercio y del trasiego de riquezas, y al **agua**, recurso natural básico y *cuasi* imprescindible al hablar de la situación geopolítica del Istmo. Por lo mismo, la sensibilidad creadora se conecta, de forma connatural, con el agua –en todas

sus variantes—, especialmente con el mar. La literatura panameña está impregnada de *sales marinas* (Oviero) y de paisajes de agua.

El vínculo entre la *geografía cultural* y la experiencia de los espacios es tan medular en las ciencias sociales, que el concepto de *cultura* se toma como un complejo comunicativo arraigado a la vivencia del territorio: "...en nuestros días parece imponerse cada vez más la convicción de que el territorio no se reduce a ser un mero escenario o contenedor de los modos de producción y de la organización del flujo de mercancías, capitales y personas, sino que también es un significante denso de significados y un tupido entramado de relaciones simbólicas" (Giménez 98). Y esas relaciones simbólicas que se establecen con la *geografía cultural* –agua y mar—se vierten en los textos.

En La vieja canción de agosto de Héctor Collado (1994), los primeros padres eran "seres transparentes" en medio del paisaje de la creación: *"La lluvia fecundó la matriz dilatada / y fluyeron animales milagrosos"* (28). El agua no sólo es el origen de la vida, sino que permite el autorreconocimiento, la primera conciencia que el hombre tuvo de sí mismo:

> Se reconoció en la calma del agua
> llena de incertidumbre la mirada,
> de pronto
> del árbol del reflejo
> se desprendió una hoja: garabato verde,
> amarillo,
> ocre.
>
> ¿Y el cielo?
> --paisaje flotante--
> ronda líquida,
> anillos multiplicándose. (20)

De este plano discursivo y filosófico general, los poetas relacionan primordialmente estos elementos con conceptos como la identidad, la denuncia de la injusticia social, las condiciones del asentamiento de inmigrantes en el Istmo y posteriormente, con un clima de la conciencia política, que se erige combativo en medio de la tristura de la lluvia. Así se advierte en el poemario En casa de la madre, de Héctor Collado:

La lluvia se deja venir
y nosotros solos;
humedece la boca de la tierra,
estalla sobre el tejado
y nosotros secos
en el fondo de la casa;
hace estremecer de frío
a los hijos desnudos;
eleva su letánica plegaria
y nosotros desvalijados;
corre por la calle,
inunda callejones
y el viento cómplice
le cercena la garganta
y nosotros desamparados,
a la intemperie. (20)

El ambiente del poema es el de las pobres casas condenadas, donde los niños estaban solos, secos, desnudos, desamparados, a la intemperie. La reiteración del verso, con sus variantes ("y nosotros solos"...) implica el desamparo y la angustia, ante el azote de la lluvia.

El *mar* es omnipresente en la estética panameña y, aparte de las connotaciones históricas para el Istmo, se constituye en una marca del paisaje, de la identidad esencial del panameño. Esta manera especial de percibir el espacio la comunica Bertalicia Peralta en Zona de silencio:

Apenas salidos de la infancia sabemos que

no hay luz más tierna que la de *este mar*
(ensanchamiento
colosal que está tocándonos el alma desde el nacimiento
que no hay un cielo como este en otro sitio ni sitial para
erguir la palabra como este ya hemos comprobado
qué majestuosa tarde en pleno invierno *sintiendo esta*
lluvia que nace sabe dios dónde pero cae redonda sobre
(los
ojos del cemento nos precipitamos casa adentro para
(llenar
de besos y caricias nuestros cuerpos que saben del largo
entrenamiento del amor perpetrado dulcemente es la
comprobación de todo cuanto amamos que nos confirma
(en la certeza
de haber nacido en el lugar exacto para cantar
como lo hacemos... (43: 51, énfasis)

El mar, espacio geopoético vivido, que pone al panameño ante el *vasto mundo*, se funde con la lluvia, la que a su vez funciona como espacio de transición entre aquella vasta zona y el espacio identitario de la intimidad.

De esa afirmación vitalista del ser panameño, la cual abarca todos los espacios del individuo y de su entorno, la obra de Manuel Orestes Nieto se centra en la búsqueda de la identidad como nación y como Estado soberano. Es un emplazamiento de fuertes connotaciones políticas donde *agua* y *mar* son elementos característicos. Su proyecto poético, desde los años 70, prenuncia la situación a la que el imperialismo conduciría a Latinoamérica. Tal como lo expresara el sociólogo y periodista peruano Rafael Roncagliolo, en Comunicación y Culturas Transnacionales (1982), "una nueva fase del capitalismo que se especifica por la alteración profunda –política y no solo

económica—de la naturaleza y las funciones de los estados nacionales" (cit. por Martín-Barbero en Al sur de la modernidad 141). De hecho, libros como Dar la cara (1975), Panamá en la memoria de los mares (1983), El mar de los sargazos (1996) y El país iluminado (2001) dibujan una fisonomía de la patria plena de claridades marinas, pero donde el valor geosimbólico denuncia cómo los sistemas económicos de las potencias han impactado el desenvolvimiento del Estado nacional, amenazándolo y restándole poder de decisión en sus asuntos internos:

> 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
> 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
> *y resistiendo la embestida*
> *que no pudo derrumbar su casa.*
>
> (1. Rendición de cuentas, 65, énfasis)

El transfondo histórico y económico también se evidencia en "La vieja ciudad" (Los pájaros regresan de la niebla, 1970), de Pedro Rivera, quien esboza el papel económico del agua y del mar en el devenir del Istmo. La ciudad frente al mar ha sido testigo de costumbres ancestrales ya extintas. El origen del nombre *Panamá* (abundancia de peces)[128] también se relaciona con esta omnipresente realidad:

> La ciudad cabalga *a la intemperie*
> *Con nomenclatura de pez* o mariposa

[128] Se dice que el nombre "Panamá" significa abundancia de peces y abundancia de mariposas. También hay un árbol que lleva este nombre.

A un lado de la costa donde los indígenas
Antes acudían
A beber en la ubre de la palma
Y confiscar las aglomeraciones
Del pescado
En las tabernas del océano. (16, énfasis)

Y en el mismo texto, toca el problema de la extinción de los grupos indígenas, usando la voz "charco", de tan familiares connotaciones en el clima tropical. La voz lírica invierte la clásica noción biológica del agua como caldo originario de la especie y comunica –en una imagen totalmente opuesta—el dramático final de una etnia –los indígenas—al darse el choque de mundos: "La estirpe cobriza al escape / *[e]vaporada como agua de charco"* (16, énfasis). Para un receptor del trópico, queda clara la implicación histórico-política de exterminio, por el valor sociolingüístico del vocablo. Esto se debe a que existen al menos cinco tipos de inferencia de los actos de habla: personal, estilística, social, sociocultural y sociológica. La Sociolingüística y la Sociología del Lenguaje las toman en cuenta, con la diferencia de que la primera busca encontrar las relaciones entre el lenguaje y la sociedad con el fin de entender la estructura del lenguaje y la segunda se enfila a entender la estructura de la sociedad. En el acto de habla del anterior poema, el receptor del trópico decodifica todos los niveles paradigmáticos del sintagma "charco" al igual que los de la palabra "aguacero", que es, para ese mismo receptor, una imagen emotivo sensorial múltiple.

La percepción de estos dos elementos de la geografía cultural es diversa en cada caso. A veces, la lluvia, conectada a la ciudad, instila una sensación de tedio. En Juan Dal Vera (Poemas en Blanco, 1976) la lluvia es casi una presencia que pretendiera penetrarnos, de improviso, como en un proceso de ósmosis constante con el habitante de esta tierra:

Este invierno.

El agua venía de todas partes
como valses extranjeros,
las ganas de empaparte el rostro,
cada día necesario,
improvisadamente.

Este constante invierno. (28)

La lluvia en la literatura panameña se convertirá en un fenómeno muy diferente a la percepción distanciadora propia del etnocentrismo burgués que preconizaba Adorno, como un hecho estético coherente y alejado en el texto. Más bien, es una realidad que se abre a un modo de percepción colectiva, tal como explicara Walter Benjamin: "la masa [es] como matriz de un nuevo modo "positivo" de percepción cuyos dispositivos estarían en *la dispersión, la imagen múltiple y el montaje*" (cit por Martín-Barbero en De los medios a las mediaciones 60, énfasis).

Lo anterior se cumple en la poesía panameña de los 60 y 70, pues deja de ser –o no sólo es—la experiencia de la *ciudad letrada* (Rama) y se convierte en la de la *ciudad modernizada* (Martín-Barbero, De los medios a las mediaciones 60). Y en ésta, el artista –a la manera de Baudelaire—descubre en los espacios marginales, o en los intersticios de la ciudad, una experiencia viva que requiere un nuevo modo de percepción. Por ello las imágenes de lluvia pueden ser fragmentarias, como *snapshots*, como sinestesias familiares al habitante del Istmo, un ambiente en el que el sujeto se sumerge. El poeta lo comunica así, porque ahora el artista también se hace eco de la conciencia colectiva, de sus modos de interacción comunitaria. Las imágenes *múltiples* de Dal Vera para describir la lluvia son eso: recrean alguna vivencia lejana ("valses extranjeros") fundidas

a la percepción del constante invierno, "este" invierno panameño que es espacio vivido, cercano.

La lluvia resulta incluso una forma de periodización, ya que el tiempo del ente social se mide por los ciclos del fenómeno. En Voces en la lluvia (1983) de Pablo Menacho, *junio, mayo, octubre* no tienen las connotaciones políticas que le adscriben a los meses los de la Generación del '58 (Rivera, Oviero, Dimas Lidio Pitty), sino que son hitos de ese transcurrir del sujeto a través de "los rostros mismos del invierno" (18), en el espacio de la ciudad:

> Caminaré entre la lluvia
> de este junio que comienza
> para que nadie reconozca mi rostro
> en la neblina.
> Me resumiré a elaborar
> Poemas
> marchitos,
> el tiempo del amor en dos pedazos. (36)

La lluvia permite inclusive la categorización social o su borramiento. Ya en "Algo como la lluvia", de Dimas Lidio Pitty (Rumor de multitud, 1985), los distintos imaginarios parecían fundirse tras la cortina de la lluvia, diluyendo los límites entre bancos, almacenes, iglesias, estatuas... Imprime así una visión existencialista en el sentido unamuniano de la vida y la ciudad. La percepción de la experiencia 'interior' (otra vez Adorno), se convierte en 'colectiva' (otra vez Benjamin), misma que permite "modos de resistencia y percepción" que provienen del contacto con los oprimidos (cit. por Martín-Barbero, De los medios a las mediaciones 63):

> *Algo como la lluvia pasa y canta*
>
> donde nadie escucha
> y bultos de basura ocupan el sitio de las estatuas
> Hay cráneos y gestos abandonados en los parques

perros sin amo aúllan *en los balcones*
y la soledad *apaga los semáforos*
Esta ciudad murió sin darse cuenta
asida a los hedores y al flujo de *las mareas*
Cuarteles bancos almacenes siguen intactos
y la gente entra y sale de los templos
con sonrisas y ademanes vacíos
... (31, énfasis)

En la acumulación de territorios, la voz poética está consciente de que esta ciudad de lluvia se comunica con el mundo por el océano. Así mismo, denuncia las contradicciones, así como los lastres sociales que dejó esta condición: "[e]l Canal llenó de gloria / a la potencia extranjera" ("Bajo una sola bandera");[129] en cambio, la franja ístmica fue puerto de paso, sitio de amores transitorios y comercios. En "Ciudad de mar" (Rumor de multitud) se define este otro papel del mar:

Sirenas
gritos
cables de proa a tierra

De las islas del sol
sin horizonte
llega el viento del mar
y el rostro de la ciudad
naufraga en la marea
...
Entre maderas y sudores
en sombras de piel y droga
murmuran los navegantes
Do you like me darling?
I love you
I love you

Y una noche
tres
la ciudad es caricia triste y ebria
mojada por las olas

[129] Décima de Dimas Lidio Pitty. Primer Premio Nacional de Décimas en el certamen organizado con motivo de la transferencia del Canal a Panamá en 1999 y fue cantada en la cima del Cerro Ancón ese histórico 31 de diciembre. Es importante notar esta vena popular de la poética de Dimas Lidio, pues corrobora la conexión con lo culto y cómo se desarrolla el circuito cultural en Panamá.

[...]. (28-9)

En otro estadio de la historia republicana (años 60 a 80), *agua y mar* se convertirán en marcas de identidad, asideros de la memoria que impiden el desarraigo total del exiliado. En Ramón Oviero la lluvia es casi una meditación metafísica porque, desde el exilio, se convierte en símbolo del tiempo: "he visto caer / la lluvia de los años / como una máscara salobre" ("EN MI ROSTRO", Contrapartida 123).

En la escritura panameña del exilio –a saber Diana Morán, Dimas Lidio Pitty y Ramón Oviero— estos espacios geopoéticos son dos de las constantes, porque su omnipresencia en el paisaje de la patria quedó escrita en la piel y la memoria de los exiliados. Al poetizar el agua y el mar conjuran el exilio. Y el texto es "la única casa posible en el exilio [...por lo que] [l]a escritura es el espacio donde la escisión de la identidad se elabora como si se tratara de una herida" (Fernández Bravo y Garramuño 12). En Ramón Oviero, la materia misma del del ser humano son "las sales marinas", sinestesia que recoge el dolor del exilio, y que aflora en el instante del acto de amor:

> cada vez que me confundo en tu boca
> o araño la parte
> de tu espalda
> que te excita
> cada vez que tu lengua aparte dientes y salivas
> vas conociendo
> *las sales amargas*
> *de una distancia rota*
>
> descubres mi exilio
> en cada entrega nocturna
>
> ("TE CUENTO DE MI PAÍS" 129, énfasis)

En el plano socio-histórico, la mención del mar y/o la lluvia pudiera acarrear –y de hecho lo hace—una serie de denuncias a la estructura piramidal del capitalismo. En el

Libro de las fábulas (1976), de Bertalicia Peralta, el poema titulado "Es hermoso observar la lluvia"—en apariencia bucólico— pretende despertar esa conciencia de la desigualdad social:

Es hermoso observar la lluvia
y los árboles que el viento embiste
cuando se está a resguardo
protegido

¿has pensado cómo es cuando
se está desnudo pobre
desguarnecido
sin techo que te proteja
sin un calor
solo
.....en medio de la lluvia
y los árboles en vez de protegerte
amenazan con venírsete encima?

(1: 12, énfasis)

Finalmente, en La rosa contra el muro, de José A. Carr la lluvia aparece como prisma emocional con el que el ciudadano visualiza el espacio total de la urbe, pero apropiándose de sus aguaceros, de sus calles mojadas, de sus parques:

Ha vuelto
otro octubre cargado
de aguaceros
a fijarme en los días
de esta ciudad
que amo, que odio,
y que reclamo,
como un espacio herido
arrancado al costado
siniestro de mi cuerpo.
Otra vez la sucieza
de estas calles mojadas
y salgo a rescatar
lo que acaso guardaste
en mudas confesiones
que tiré por los parques.

... (61)

El vínculo con el espacio es estrecho, y se convierte en territorio marcado por la conciencia que lo ha vivido: "como un espacio herido / arrancado al costado / siniestro de mi cuerpo" (Carr 61). De este modo, otra vez, la lluvia es la bisagra entre los espacios externo-interno. El sujeto hace el viaje emocional de retorno a sí mismo.

Consuelo Tomás, también instalada en el espacio citadino, describe en sus poemas la lluvia como "aguacero", ubicándonos con ello en un contexto geográfico específico, que nos llama a la pertenencia. Acude, como Pedro Rivera con el uso de "charco", a una perspectiva que es etnolingüística y geosimbólica, puesto que solo quien haya vivido en este clima tropical, puede conocer todas las variantes de una precipitación. Así como un vasco hablaría de *garúa* (recuérdese la poesía de Blas de Otero) y nunca de *bajareque* (como un habitante de las tierras altas de Panamá), el vocablo *aguacero* posee connotaciones que no sólo son climáticas, sino adscritas a la geografía cultural[130]. La persona llega a un equilibrio en sus íntimas emociones sólo por ese vínculo del poeta y su ciudad, esa que "suele vestirse de humo y aguacero" (Consuelo Tomás "Transparencias", Confieso estas ternuras y estas rabias, 14). Los modos de la lluvia revelan los matices sentimentales: "Esta lluvia copiosa / tiende a borrarme el rostro / pero la ternura / me nace de estas calles elocuentes / y me devuelve la apariencia." (Tomás, "Regreso", 19). Precisamente por ese nexo con la ciudad, sus calles y su gente el sujeto social afronta el compromiso de luchar por los demás. En la conjunción piel-aguacero se representa la solidaridad con el desprotegido o la vivencia directa de sus mismas desgracias:

> De tantas calles que una anda
> *la piel toma el color del aguacero*

[130] Véase el análisis de "Aguaceros: la ciudad de la esperanza", Tiempos, de Rubén Blades, en la II parte, Capítulo III.

los zapatos emprenden la historia de los zaguanes
y el hambre
se mete en la camisa
como una estrella dando vueltas
...
("Descalabro de auroras" 56, énfasis)

Sin embargo, al mismo tiempo, para la conciencia del escritor hay una especie de ciclo vital en ascenso, que pinta el paisaje de optimismo, en otra percepción también colectiva de la lluvia. Así en "La tierra mojada", Los pájaros regresan de la niebla, de Pedro Rivera,

El maltiempo engendra
Los ovarios de la lluvia
Barro
Niños en cabalgadura de gozos
Muchachas en la punta de los pies
Cosmopolitas
Los paraguas tiritan
Como manoplas de pájaros. (37-8)

Esta percepción optimista coincide, ya en un plano más filosófico, con el poema de Bertalicia Peralta. Por este optimismo, el panameño "[se] confirma

(en la certeza
de haber nacido en el lugar exacto para cantar
como lo hacemos..."
(43, Zona de silencio, 51, énfasis).

CAPÍTULO II

LO POST/COLONIAL Y EL NEO/COLONIALISMO DEL CONSUMO: UNA ECONOMÍA DEL DINERO

Una de las posiciones de la Postmodernidad (en todos los ámbitos) es la de denunciar los modos de dominación del sujeto colonial a través de los patrones eurocéntricos, entre ellos, "through the colonialist educational apparathus" (Slemon 4), en todos los territorios coloniales. Gramsci la llamó "cultural domination by consent" (4), en el caso de que el subalterno no se rebelara; pero al mismo tiempo puntualizó que la hegemonía impuesta desde arriba en el plano de la cultura, es contrarrestada por el subalterno en el plano político y en la lucha efectiva, no permitiendo la imposición de los esquemas –de cualquier tipo— sin negociación con ese poder. Ilustres sujetos coloniales como, por ejemplo, Touissant de L'Overture (1743-1803) y Franz Fanon (1925-1961), haciendo uso del bagaje *ilustrado* que les instiló la educación del amo, se atrevieron a retar –'negociar'—el poder colonial y lucharon por la liberación: el uno de Haití, el otro de Argelia. La historia demuestra que, si como dijo Sartre, "el colono hace al colonizado" (Prólogo a Los condenados de la tierra, de Franz Fanon, 31), detrás de esa misma hechura se desarrolla un proceso de descolonización que hasta ahora ha desencadenado violencia, pero también una gran reflexión sobre el pasado.

Tanto la propuesta de la Postmodernidad como la del Postcolonialismo revisten una resistencia discursiva a todo lo hegemónico. De hecho, la Postmodernidad no acepta tan fácilmente ni en todos los contextos geográficos (al menos no en Latinoamérica) la premisa del *fin de la historia*, sino que se ocupa de la revisión productiva del referente histórico. Se introduce en nuestro ámbito uno de los principales asuntos de la

Postmodernidad: la revisión del estatus de la historia y de su representación: "Postmodernism does not so much erode our "sense of history" and reference [...] as erode our old sure sense of what both history and reference meant" (Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction 46).

Debido a que las respuestas no son binaristas, sino que siguen el esquema de "both/and", las implicaciones económicas y sociales que se desprenden de esta tensión política abarcan varios niveles de la existencia, muy especialmente el cultural. Uno de los focos del debate es la posición del sujeto colonial, como subalterno que fuera moldeado en la dependencia –para ser esclavizado incluso desde la cotidianidad—, pero que adoptaría, desde la época del coloniaje, diversas posiciones en su trayectoria como ente de la nación. Lo postcolonial se puede entender por esta participación activa del colonizado, quien emplea la misma formación del amo para enfrentarlo y quien, desde los estadios de la cultura lucha para no ser neutralizado.

Postcolonialismo y Neo/colonialismo, son procesos que deben verse desde el engranaje económico de lo que Walter Mignolo llama *el circuito comercial del Atlántico,* creado en el siglo XVI, cuando América entró en "la construcción geosocial" del 'mundo conocido' (Wallerstein y Quijano, cit. por Mignolo 167). De este modo, cuando en 1992 las hegemonías celebraban 500 años de "descubrimiento" y de Modernidad económica, los indígenas (colonizados, subalternos) rechazaban "un acontecimiento histórico que no tenía nada que ver (ante los ojos de la mayoría de ellos) con una sociedad que sucumbía ante el creciente neoliberalismo y el debilitamiento del estado-nación" (sic) (Mignolo 166).

Panamá fue siempre un sitio clave para el sistema colonial y eje de dicho sistema comercial desde el siglo XVI. Como explica Pedro Rivera ("Panamá: cuatro países, cuatro identidades"), a resultas de esta condición, se fueron formando en el Istmo cuatro naciones, no todas favorecidas por el sistema económico 'heredado' del imperio colonial: el país transitista (que es hegemónico), el país agrario (que establece nexos con el transitista), el país marginal (compuesto por "la pobreza estructural y las formas ideológicas que la sustentan" (6) y el país excluido (los indígenas).

Los resabios de esta estructura de la *Modernidad* europea son patentes hoy. La teoría de Pedro Rivera sobre las cuatro identidades que conforman la nación panameña esclarece el origen del consumismo, como nuevo mito de una sociedad que podría llamarse *post*: post utópica, post burguesa, post guerra fría:

> [las cuatro identidades] tienen, por supuesto, un origen histórico común: la actividad colonial europea-castellana iniciada a principios del siglo XVI. ...A diferencia de las potencias colonizadoras, nuestra nación nace y se forja en un escenario de despojos y servidumbres. Lo cual crea una compleja estructura socioeconómica sustentada en la colisión cultural, en la mixtura de intereses, en la destrucción y construcción de nuevas identidades.
>
> Por eso no todos los "incluidos" son iguales, y más bien reflejan un proceso simultáneamente des-integrador e integrador de grupos de diversa procedencia en términos de jerarquías y subordinaciones: capas sociales acomodadas las unas sobre las otras, piramidalmente, como bien apunta la sociología euro centrista gestadas por el sistema colonial en América, y

particularmente en Panamá. ("Panamá: cuatro países, cuatro identidades" 3)

Esta imposición inicial es uno de los factores determinantes para que el consumismo se haya convertido, trágicamente, en un "diseño socio-cultural [...] análogo a *forma de vida*, a *modo de ser*" (Cuadra 3), en las naciones de "Nuestra América".

Mientras que en Estados Unidos, el consumismo devino consecuencia natural del sistema capitalista,

> [...] fenómeno intrínseco a su desarrollo histórico en los albores del siglo XX, [y en Europa] diseño socio-cultural tras la derrota del nacional socialismo alemán y del fascismo italiano, [...] *en Latinoamérica [...] se instalan bajo la tutela del FMI sociedades de consumo de tercera generación; esto es [...] nacidas más de estrategias globales de orden mundial que de variables histórico-políticas intrínsecas* (Cuadra 1-2, énfasis).

El proceso de descolonización mediante las luchas nacionalistas se había convertido en un proceso de neocolonización que dejó a los Estados a expensas de las financieras internacionales. La avalancha de préstamos que recibieron los Estados latinoamericanos para su despegue económico propició el endeudamiento.

En el surgimiento de los nuevos Estados latinoamericanos, la falta de una infraestructura industrializada reconfirmó el perfil de dependencia a los antiguos amos, o a otros, nuevos. Hoy, la historia pareciera repetirse, con la entrada del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos. El fenómeno de apropiación por las transnacionales ha sido llamado "desmantelamiento del Estado Nacional" o bien, "Estado semicolonial".

El otro modo de re-colonizar fue imponiendo la hegemonía de una cultura importada. Llamada hoy día *macdonalización*, en el discurso poético panameño se representaba con el ícono de la "Coca-Cola", el que aludía a todo el imaginario de productos y costumbres importados por el país hegemónico.

La influencia de los medios va a pasar por etapas de acerba crítica y luego, a finales de los años 80 y 90, la masa de la población comienza un proceso de reapropriación de dichos espacios, como una forma 'subalterna' de lograr representatividad.

En lo interno de la nación, la consecuencia de este liberalismo económico de privilegios será la gestación paulatina de la clase marginal que, según Pedro Rivera, es emergente, heterogénea y cuyo elemento de cohesión es la pobreza. Sus condiciones de vida serán el caldo propicio para caer en la seducción de la imagen que le venden la moda y los ídolos mass-mediáticos. La economía del dinero y del consumismo, estará fuera del alcance de una gran parte de este grupo marginal –que no posee los medios económicos para suplirlo—. Sin embargo, lo más dramático de este neocolonialismo del consumo es que promueve una condición de pobreza moral. Como también señala este escritor, "[l]a pobreza no sólo tiene que ver con la falta del pan nuestro de cada día, o con la incapacidad de adquirir objetos suntuarios bajo las normas establecidas por la sociedad de consumo. La pobreza también debe ser entendida como un estilo de vida sustentado en una visión del mundo ("Cultura, identidad y pobreza" 6). Y asegura que cuando miembros de esta marginalidad –lumpen—se insertan en los medios de poder, "al ocupar espacios protagónicos, cultivan y propagan hábitos predadores, parasitarios y delincuenciales" ("Cultura..." 7). Lamentablemente, la inserción de estos elementos en

el proyecto de la nación panameña se dio desde sus albores. A la luz de este hecho, es comprensible por qué el otro proyecto, el de la escritura de la nación, funciona como un contrapeso y como una agenda de emplazamiento cuando la "cultura de la pobreza" invade la estructura social.

El análisis de los temas de la literatura panameña, desde las ciencias sociales, revela la existencia de un idealismo moral que expone la banalización de los paradigmas, nacidos de una racionalidad marginal que ha estado en la mente de algunos líderes mundiales desde la segunda postguerra. Estos, polarizados ideológica y territorialmente, persiguieron la conquista espacial como signo de poder. Son las implicaciones políticas que describía Diana Morán en Búsqueda (1971):

> Venden los profetas
> lotes en el cielo
> y las catedrales encienden sus anuncios
> en la cadera inmaculada de una virgen.
> El siglo en un Apolo
> aterriza en la frente de la luna
> y aquí abajo
> a mil niños
> por segundo
> se les llena de arriera la barriga.
>
> (Poesía, 1990: 117)

El texto alude a la época de los "hippies" y al inicio del auge de los 'cerebros electrónicos de la computadoras'; también a la vigencia de distintas formas de enajenación del individuo dentro de la sociedad. Y el sujeto se pregunta: "¿Corazón o mercancía?" (Morán 18), mientras los territorios del subdesarrollo se convierten en plantaciones, yacimientos y minas. La economía del dólar *–el neocolonialismo del dinero*— invadió todos los estadios de la vida. La poesía panameña del grupo en estudio denuncia los enfrentamientos producidos por todo el engranaje del consumo y del poder,

el cual se erige como LA nueva forma de colonización de las conciencias y de los territorios: "Quién, quién se atreve a rezar: / Tío Sam, Santa Claus, Cuerpo de Paz" (Morán, "Soberana presencia de la patria" 30). Envuelto en una cobertura de abundancia, bondad y espíritu de ayuda, el neocolonialismo se inserta en las vidas cotidianas. En El libro de la inocencia, Juan Dal Vera plantea la conjunción entre la información y el folklore; entre la cultura rural y la urbana, presentes ya en el espacio de la ciudad como formas de comunicación integradas. En el poema "Ahora que en estos días de la tierra", la imagen "*chapuzón de hierbabuena*" (61), representaría el mundo que la globalización dejó atrás y que ahora se reemplaza por el culto a la marca. Al mismo tiempo, el escritor es consciente de la ruralización de las ciudades, la cual coloca a sus habitantes "a medio camino entre la cultura rural en que nacieron –ellos, sus padres o al menos sus abuelos—[...] y los modos de vida plenamente urbanos" (Martín Barbero, De los medios a las mediaciones 131). Por eso, "*el amarillento hechizo de un Ives-Saint-Laurent despilfarrado...*" (Dal Vera 61) no solamente revela una ironía ante la pérdida de las tradiciones, sino que se refiere a las necesidades no cubiertas de la masa marginal, la que, como apunta Martín Barbero, en "su deseo más secreto [de] acceder a los bienes que representaba la ciudad, [invade] el centro, imponiendo la ruptura ostensible de las formas de urbanidad" (125). El neocolonialismo del consumo convierte el sueño de un mejor modo de vida en la búsqueda desarticulada de una identidad individualizante, no ya la del colonizado que se libera, sino la del ciudadano que está cautivo de estas nuevas formas de dependencia.

Los medios y la publicidad:

Un factor que salta a la vista es que la dependencia ya no se debe, directamente, al enfrentamiento con las potencias, sino a las consecuencias de dicho enfrentamiento, pues como dice Néstor García Canclini, "es muy distinto luchar por independizarse de un [imperio] colonialista en el combate frontal con un poder geográficamente definido, a luchar por una identidad propia dentro de un sistema transnacional difuso, completamente interrelacionado e interpenetrado" (cit. por: Martín Barbero, De los medios... 141). Y las grandes transnacionales y compañías publicitarias que las promocionan y apoyan se han convertido en la presencia actual más patente de esta historia política de tensiones. Como consecuencia directa, las funciones de los Estados –y sus responsabilidades para con el pueblo—se han tergiversado en el camino.

Desde los años 60 la poesía panameña se rebelaba contra la sujeción del individuo al concepto de "la mercancía". El mundo de la superficialidad en que Andy Warhol trabajaba (las latas Campbell, la Coca-Cola o Marilyn Monroe...) es el mismo donde la obra de arte deja de ser un valor y un patrimonio que se hereda de generación a generación (según el concepto burgués de obra de arte), para convertirse en una mercancía que se autorrepresenta y se promueve a sí misma, como una crítica postmoderna a todo lo anterior.

Ante ese clima, los poetas reaccionan con amarga ironía. Alrededor de los hechos del 9 de Enero de 1964, Diana Morán muestra en Soberana presencia de la patria las formas como la conciencia del pueblo atropellado pretende ser adormecida: *"el corazón*

agujereado / cicatriza con verdes papelillos"; pero esto no es posible *porque "[l]a viudez de estos cuartos no se vende en* ***coca cola****"* 31).[131]

Los poetas del grupo del 58 acometen en forma virulenta contra la práctica de crear doctrinas que son como paliativos en las relaciones entre los pueblos. En "Me ha tocado hoy", Poemas sueltos, 1962, Ramón Oviero, llama a sus gestores "mercachifles...[..] nocturnos de la "buena voluntad": "buenos vecinos" con el látigo y la gula" (248). La mención a la política del buen vecino aparece reiteradamente en la poesía de los años 60. La conciencia alerta deplora el exterminio dela especie por su propia mano, debido a los poderes económicos y a los intereses creados entre los grandes negocios transnacionales y los gobiernos. En "Yo también digo: escucha Norteamérica" (Poemas sueltos, 249-50), el sujeto lírico abre con una hermosa alegoría de la "anchurosa América...vejada en [sus] playas de ternuras..." en sus territorios "de suave arcilla y pura geometría", para denunciar la política de las transnacionales ("Boston Coconuts Companys", "United Fruit Companys") y de los centros económicos ("Bolsas de Valores", "Wall Street"). Entre el prístino tono descriptivo y la reconvención al capitalismo, en este mismo poema Oviero menciona los puntos de América que han sido explotados y lamenta la situación creada por la moneda que sostiene ese engranaje: "Por tus altos promontorios, por tus fecundos valles, por tus / riscos infinitos, / por tus minas doloridas, por tu extensión de tierra y tierra / y mares vegetales, *la ponzoña del "dólar" putrefacto* / invade tu pureza y tu paz inmaculada" (249, énfasis).

En este sentido, la poesía panameña se adelantó a lo que hoy sabemos acerca del poder de las transnacionales. El *dólar*, como símbolo reiterado, es la marca etnolingüística con la que el poeta revela el vínculo directo entre el problema de la

[131] Con "esos cuartos" la poetisa se refiere a las viudas y madres del 9 de Enero de 1964.

nación amenazada de mediados del siglo XX y la nación en crisis, y endeudada, del siglo XXI. Los textos poéticos prenunciaban lo que los sociólogos estudiosos de Latinoamérica han descubierto: el oculto peligro de no advertir las nuevas formas de colonialidad:

> Problemático como ningún otro, pero más crucial [...] que nunca, el espacio de lo nacional en América Latina aparece atravesado por una doble opacidad: "la que implica la naturaleza propia, diferenciada, excéntrica a los modelos clásicos, del proceso de constitución de los estados nacionales en la región" (Aricó) y la que proyecta la cuestión transnacional sobre un pensamiento crítico que aferrado a la idea de imperialismo se niega a ver lo que ahora emerge: una nueva fase del capitalismo que se especifica por la alteración profunda –política y no solo económica— de la naturaleza y las funciones de los estados nacionales (Martín Barbero, Al sur de la modernidad 141).

Como algunos teóricos de las Ciencias Sociales hoy, que creen que es posible enfrentar a las transnacionales desde la región a través de la cultura, (Martín Barbero 144), el poeta Oviero esgrime el poema como arma de concienciación y lucha. En el poema "Nuevas admoniciones" sus alusiones políticas se mezclan en contrapunto con la voz lírica enfrentada a ese connubio con el *'establishment'*: "La tranquilidad es de los sordos, de los que no/ quieren ver, / de los que forman 'el gran ejército de los saciados' " (256). Esta voz alerta sobre el problema de la gran deuda social de la globalización y sobre el debilitamiento del Estado. Dicho problema se arraiga actualmente en la región centroamericana:

> Tras la crisis política y la estabilización de la región, se instaura –en vez del modelo primario-exportador—un nuevo modelo caracterizado por: "reemplazo de la centralidad del Estado por el mercado; liberación comercial; reformas y desregulación laborales; privatización de empresas estatales; y reorientación de dentro hacia fuera del crecimiento (Bulmer-Thomas, 1997). Y, finalmente, *persistirán los déficits sociales que hace que lo social siga siendo la gran cuenta pendiente de la modernización centroamericana* (Pérez Sáinz 190, énfasis).

En el clima de revisión cultural, los escritores panameños—entre apocalípticos e integrados— crean un momento de intercambio en la producción y el consumo del hecho literario, precisamente para proponer opciones a esa "deuda social". El intercambio cultural y las mutuas influencias funcionan en esta meta conjunta. Un ejemplo de esta 'distribución' y consumo de ideas ocurrió con "Nuevas admoniciones". El texto de Ramón Oviero toma la historia contemporánea como referente directo para emplazar las conciencias. Aparecido en 1968, año del golpe militar, este poema va a ser comentado reiteradamente en las décadas siguientes. A través del intertexto se crea una trama común en la escritura de la problemática socioeconómica e histórica de la nación panameña, enfrentada a un *modus vivendi* del consumismo. Sobre este poema Dimas Lidio Pitty escribe "ELOGIO (para piano, saxofón y batería) DE UN POEMA SUBVERSIVO" (en Rumor de multitud, (1986). Se trata de una larga meditación sobre el estado del mundo, con una ironía que, por lógica paradójica, pone en duda el papel de la poesía y su derecho de cuestionar todo lo existente.

Las voces de estos poetas critican el consumismo, como una actitud instilada para

adormecer las conciencias. En casi todos, ese neocolonialismo por el consumo capitalista emplea el símbolo de los productos globalizados, como el de la *cocacola.* [132] En el texto de Dimas Lidio Pitty, por ejemplo, el sarcasmo lleva a proponer que dicha zona de *confort* simbolizada por estos productos es un refugio que adormece, porque, para el ciudadano común, resulta mejor no ver la realidad. Comentando el poema de Oviero, "Nuevas admoniciones", medita:

> Me siento casi como él:
> Igualmente desgraciado, pero más estúpido.
> Ah, no volveré a leer este poema.
> Pueden publicarlo y traducirlo diez mil veces;
> No lo leeré.
> Prefiero seguir estólido, tranquilo,
> *Tomar cocacola bajo un árbol,*
> *Ver películas del Oeste o de Tarzán*
> Y enamorarme de la mujer pantera.
> Cualquier cosa es mejor que ese poema.
> ("ELOGIO..." 57, énfasis).

Este poema introduce dos elementos importantes entre la mass-mediación y la alienación que los medios pueden crear en la mente receptora. Se reconoce la influencia de la televisión y se cuestiona su *funcionalidad* y su sentido de *familiaridad.* El sujeto ya no está alejado de lo que ocurre en la pantalla, sino que puede reaccionar ante ello y modificarlo. O decidirse por una pose de indiferencia.

Ahora bien, la cultura panameña presenta todas las facetas de este neocolonialismo capitalista, a través de aquella lógica postmoderna de "both/and" que considera un abanico de opciones y no oposiciones binarias. En primer lugar, los textos literarios desde inicios de los años 60 muestran la cara combativa de un discurso con el que las izquierdas intelectuales del continente denunciaron el *"American Way of Life".*

[132] Escrito así o *Coca cola.*

Con posterioridad, si bien lo masivo se convirtió en un instrumento innegable de "penetración ideológica de los imperios" (Martín Barbero, De los medios... 248), hay que reconocer también que, desde los 70, la masificación misma entró en el panorama de la educación y en otros órdenes de la vida panameña. Paulatinamente, a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, la población iría articulando nuevos "modos de estar y de sentirse juntos" (Martín Barbero, De los medios... 125), gracias a la influencia de los medios de comunicación. De allí la paradoja postmoderna (el *both/and*), puesto que desde la época de la radio (el auge de las radionovelas) o de los mitos del cine importado, se fue arraigando una lógica del autorreconocimiento en el *(melo)drama* y en las vidas lejanas de otros, lo que a la postre esparciría una identidad unitaria de lo popular, común a todo el continente, como ha ocurrido con la música o los ídolos del cine, por ejemplo. Este lado 'positivo', aunque parezca mínimo y a veces sólo se ejerza desde el espacio privado, ha permitido al ciudadano común gratificaciones compensatorias ante un sistema de beneficios económicos que le está vedado. Dicha situación se inscribe como fenómeno generalizado en Latinoamérica, tal como explica Martín Barbero en De los medios a las mediaciones: Comunicación cultura y hegemonía (1987). En consecuencia, para finales del siglo XX y comienzos del XXI, es posible constatar cómo los medios de comunicación han otorgado una especie de *hegemonía* a las clases populares, a través de la cual logran un grado de participación (la parodia política, por ejemplo) que la estructura de jerarquías les niega.

"Déjame prender la televisión para ver qué pasa en la realidad":

Esta frase, parafraseada de Carlos Monsiváis (1985), revela cuán penetrante es el papel de la televisión en la conducta misma de la población. Como afirman estudiosos de la cultura (Martín Barbero 1987, Monsiváis, 1985), el bagaje popular urbano toma modelos de conducta de las propuesta publicitarias que los rodean en el día a día:

> [...] se torna seducción tecnológica e incitación al consumo, homogeneización de los estilos de vida deseables [...]. En esta tarea la publicidad será esencial: transforma los productos comerciales en instituciones hogareñas al tiempo que contribuye a mitificar un "progreso" tecnológico que en las condiciones económicas de las clases populares se traduce en desvalorización cotidiana de sus saberes y prácticas. Y en el centro de la nueva dinámica cultural, oficiando de gran interlocutor, estará la televisión. (Martín Barbero, 1987: 212)

Los medios de comunicación de masas que generalizan su influencia con la llegada de la televisión, en los años 60, introducirán una lógica de nuevos usos. Con las oleadas migratorias hacia las ciudades, ocurre una relocalización de territorios debido a la expansión hacia las afueras, muchas veces por la invasión de terrenos. Esto trae un cambio en el *sensorium perceptivo*, como lo llama Martín-Barbero (De los medios... 63-71). Y otro cambio directo ocurrirá en las formas de diversión comunitaria y de reunión porque los esquemas de la socialización se modifican, lo que de paso introduce una variante en las formas folklóricas tradicionales, las cuales se insertan en un contexto mixto urbano-rural.

Estos medios forman parte de un engranaje global que moldea la opinión pública y los procesos de los países supeditados por dichas estructuras, entre ellos, Panamá. En la sociedad del bienestar y del crédito hedonista que emerge, la obsolescencia exagerada de los bienes coincide con la fugacidad del valor intrínseco de la persona. Así lo denuncia el tono paródico general de Rumor de multitud, de Dimas Lidio Pitty:

> Son esta horas de júbilo
> de intenso goce , nos afirman.
> De eso hablan el cine, los **posters**, los periódicos
> Y las publicitarias urden cada día
> Nuevos universos de placer.
> Nos prometen el retorno al paraíso
> Si consumimos cigarrillos extralargos,
> Carne sintética
> Y píldoras anticonceptivas.
> Nos venden seguros de cielo **wash and wear**
> Y servicios fúnebres con "conejitas"
>
> No cesan de ofrecer delicias para EL y para ELLA.
> El mundo es un globo de colores con dibujos animados
> Donde nadie sufre;
> ...
>
> ("El lugar del hombre" 38, énfasis en el original)

Este neocolonialismo del consumo representa una evolución del mercado, pero a la vez una involución a nivel de la calidad humana. La ironía del mundo como "un globo de colores con dibujos animados / donde nadie sufre" denuncia las desigualdades a nivel global.

La conciencia de este desequilibrio es clara en la obra Enemigo común (1973-4), de Manuel Orestes Nieto, quien establece un paralelo entre la monstruosidad de la ficción y la de las relaciones histórico-políticas entre los países, aludiendo a la figura de *Frankestein*: "Monstruos frankestines que se quedan con el agua / con pedazos de tierra con la Tierra entera" ("De montruos y palomas", 165). Todos los elementos de la vida

moderna los caracterizan:

> monstruos que heredaron la torturas del medioevo
> y las centuplicaron en la contemporaneidad
> que se visten de saco y corbata
> y regalan becas subsidios invitaciones
> para conocer su laboratorio central
>
> y sus últimas instalaciones y personajes
>
> incluyendo al Pato Donald y Disney World
>
> monstruos que inventaron *la Pan American*
> *la Coca Cola Gigante*
> y difundieron la píldora en regiones vírgenes
> ...
> (165, énfasis)

Esta estrategia paródica del Postmodernismo permite una apropiación del lenguaje estereotipado de la publicidad, precisamente para mostrar la "Penetración cultural". Así lo hace Bertalicia Peralta en Libro de las fábulas:

> Viendo la televisión
> te entran unas ganas
> enormes de que *todo*
> *el mundo* sea una inmensa
> coca-cola
> (114, énfasis)

El escritor llega al borde del abismo y se asimila a ese mundo o lo denuncia. En "Crónica de viaje" Pedro Rivera expone la otra cara de la *funcionalidad* televisiva, al exponer cómo los medios de comunicación *educan* la conciencia para controlar los destinos:

> En la Gran Sociedad, The Best Society in
> the World descrita en un *amplio programa*
> *de alfabetización* estilo Western americano
> (los instructores cuentan con modernos
> instrumentos de enseñanza
> además del *Reader Digest y la Revista Life*)
> matar es el último grito de la moda, un

toque de elegancia
Al Capone está sentado a la diestra de Dios
Padre Todopoderoso
...pulido en los estudios de Hollywood"

(Los pájaros regresan de la niebla 56, énfasis)

Ese apoltronamiento del ciudadano promedio, propiciado por la industria televisiva, se confronta con la amenaza de la violencia urbana ("un maniático dispara...y deja muerto a un padre de familia / *cuando regresa para la cena / y la cópula del jueves / o para beber whisky en las rocas / o para ver a los hermanos Cartwright / echando a los cuatreros de la Ponderosa*", énfasis).

Los *"mass-media"* vulneran la identidad del ser individual, quien a veces claudica. Frente a eso, la poesía sigue siendo un tributo a la individualidad. En "Ese nocielo", (Libro de las fábulas), Peralta lo espeta amargamente: "Tu casa.../ es el silencio como un ángel / con su ilusión de colores / con sus ventas a plazos, con sus vasos rebosantes de alcohol y sus *Slogans: el ron de panamá*" (sic) (118).

Tanto Pedro Rivera como Bertalicia Peralta aluden a *la telefamilia*, aquella donde se instaura "el silencio como un ángel" (Peralta 118), puesto que la publicidad televisiva reemplaza otras formas tradicionales de comunicación y de transmisión de conocimiento. La televisión está en el centro de la rutina y "convierte el espacio doméstico en territorio virtual: aquel en el que [...] "todo llega sin que haya que partir" (Martín Barbero, De los medios... 136).

Y es que la oferta para el ciudadano es el mundo entero, porque sin moverse de su 'apoltronamiento' hogareño, los objetos le llegan a la puerta. En medio de esta situación de 'conveniencia', surge una protesta contra la cosificación que toca la identidad individual, en Confieso estas ternuras y estas rabias (1983) de Consuelo Tomás. Esta

poetisa reclama un respeto a la condición de la mujer, no como imagen-mercancía, sino como ser humano frente a la imagen de *glamour* estándar que promueve el mercado. Consuelo Tomás vuelve al problema de las relaciones interpersonales vulneradas por la mass-mediación, en poemas como "Fotografía velada" (*"me pedía ... volverme ojos de TV"*, 45) y "Mis Uni-versos":

> Perdona este pánico sublime
> al estatismo
> a ser
> una cara rotulada
> una consecuencia del mercado
> un producto final de los "slogans". (47)

De esta forma reitera el hecho de que la publicidad es como un poder ante el cual la persona debe resistir para no convertirse en mercancía. El uso reiterado del vocablo "slogans" (en Peralta, Tomás), no solo marca una época sino que revela los mecanismos de apelación (la función connativa jakobsoniana) con los cuales el medio publicitario mantiene un contacto directo con la 'audiencia'. De allí que ciertos productos se conviertan en símbolos de todo un sistema económico cuya sujeción es evidenciada por los poetas. Y este punto es clave para entender cómo el repliegue en la intimidad televisiva reconfigura las relaciones entre lo privado y lo público: "Lo público gira en torno a lo privado no solamente en el plano económico sino en el político y el cultural" (Martín Barbero, Al sur de la modernidad 137).

El corpus literario de los años 60 a los 90 rezuma actualidad, ya que rebela las estrechas conexiones entre los mecanismos de la comunicación de masas y los del funcionamiento de las relaciones políticas entre el ciudadano y sus dirigentes. Y así como descubre los desencuentros, muestra el idealismo moral de la figura del revolucionario en obras testimoniales como Los golpes y las horas (1959-1961), de

Ramón Oviero; Despedida del hombre (1960), de Pedro Rivera; "El Che: superlativo soñador de lo impensado" (1972), de Diana Morán; "Bendito sea el inconforme", en Himno a la alegría (1973), de Bertalicia Peralta; "Historia del héroe", en Crónica Prohibida (1978), de Dimas Lidio Pitty; Futuros ejércitos del mundo (1979), de Pablo Menacho; "El guerrillero" en Las preguntas indeseables (1985), de Consuelo Tomás; Juan Garzón se va a la guerra (1992), de Moravia Ochoa López y Estación de la sangre (1995) de José A. Carr, entre otras.

Franz Fanon ha explicado cómo, en los albores de la nación (y esto es aplicable a Latinoamérica) el líder se ve envuelto en la trama de intereses económicos, y cómo da la espalda a su movimiento al ser usado como instrumento de las clases burguesas :

> Before independence, the leader generally embodies the aspirations of the people for independence, political liberty, and national dignity. But as soon as independence is declared, far from embodying in concrete forms the needs of the people in what touches bread, land, and the restoration of the country to the sacred hands of the people, the leader will reveal his inner purpose: to become the general president of that company of profiteers impatient for their returns which constitutes the national bourgeoisie. ("The Pitfalls of National Consciousness" 157)

De la participación del arrabal santanero, en aquellos primeros días de noviembre de 1903, a lo que se ha dado en llamar la "farandulización de la política" (fenómeno a nivel latinoamericano y que cobra vigencia desde las elecciones del 84 en Panamá), el contacto directo entre el líder popular y el pueblo ha ido decreciendo –o al menos cambiando al terreno de la imagen publicitaria—, al tiempo que los medios se encargan

de delinear el perfil del político para el ciudadano-votante. Asimismo, éste se reapropia del espacio político viendo la *propaganda* en la televisión. Es su forma de participar 'virtualmente'en un juego en el que no podrá tener una participación real. Esto ocurre porque las instituciones políticas "progresivamente separadas del tejido social de referencia, se reducen a ser sujetos del evento espectacular" (Richeri, "Crisis de la sociedad y crisis de la televisión", cit. por Martín Barbero, 2001: 133). Si anteriormente la radio y la televisión eran "el dispositivo de comunicación capaz de ofrecer formas de contrarrestar el aislamiento de las poblaciones marginadas estableciendo vínculos culturales comunes a la mayoría de la población" (133-4), ahora son –además—el medio para sopesar la oferta del mercado político. Los medios son *'las mediaciones'* (término acuñado por Martín Barbero en De los medios a las mediaciones) entre el ciudadano de la nación y las estructuras de la misma.

Sin embargo, la literatura panameña de la segunda mitad del siglo XX se erige en línea frontal de denuncia alternativa ante dichos manejos económicos. En un libro de 1986, paradójicamente llamado El libro de la inocencia, el poeta Juan Dal Vera captaba el sentir de una conciencia alerta y advertía que "ya no engaña nuestras mentes / porque no somos más ingenuos" ("Ahora que en estos días de la tierra", 61).

Hoy, cuando los gobernantes de las regiones latinoamericanas pugnan por entrar al juego de los tratados regionales (léase ALCA, TLC), la literatura panameña muestra otra vez su cara premonitoria, al reiterarse como referente directo de las constantes del hecho social. Así, la literatura registraba en 1982, con el poemario Trashumancias de Héctor Collado, una práctica de resistencia repetida: las manifestaciones de las fuerzas

populares en contra de acuerdos que perjudican al pueblo. En el texto el poeta presentaba un *collage* postmoderno de la sociedad, usando los títulos de los periódicos y revistas más conocidos de le época. Era una visión en claroscuros, donde el tono lúdico apuntaba a los problemas aún no resueltos ("...el pan necesario / en la mala distribución de la mesa"). Curiosamente, un texto periodístico del diario La prensa (sección LA CIUDAD, 11 de junio de 2004) llamado "Combate en la Transístmica",[133] pareciera haber sido tomado del verso *"Y TODO ha sido en vano / hasta la marcha de MAS"*. Dice el periodista:

> Una vez más la Vía Transístmica fue escenario de enfrentamiento entre estudiantes universitarios y la Policía antidisturbios, cuya causa esencial fue protestar contra la firma de un Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos.
>
> [...]
>
> Supuestos detenidos, humo, lágrimas, sillas destruidas, tableros y llantas quemadas, dejó como saldo *este enfrentamiento que no soluciona nada, es una protesta más*. (énfasis agregado)

Y el texto poético acotaba, en 1982:

> Ya la mañana se pronuncia
> con sus extraños designios
> El DIÁLOGO SOCIAL se establece
> por las grises avenidas de
> rugientes autobuses y transeúntes
> esquizofrénicos.

[133] Véase el artículo completo en la sección La ciudad, bajo "Combate en la Transístmica", por Abdiel Zárate. La prensa web, 11 de junio de 2004.

LA CRÍTICA invade los callejones
y patios marcados de buitres
y lavanderas.
LA REPÚBLICA continúa creciendo
como una bandera izándose.
LA PRENSA se reparte entre
adormecidos chiquillos
de gargantas sonoras.
La UNIDAD es el pan necesario
en la mala distribución de la mesa
Y TODO ha sido en vano
hasta marcha de MÁS,
sin embargo
LA ESTRELLA de la esperanza
continuará siendo nuestra.

(25, énfasis)

Por eso hoy, pese a todo, la cultura se reinstala como una intencionalidad que puede explorar esos resquicios del panorama citadino donde aún se conserva una esperanza, para pregonarlos.

CAPÍTULO III

DE LA NOSTALGIA A LA CADENCIA: LA MÚSICA POPULAR COMO ELEMENTO DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO NACIONAL

Resistencia, amor, sociedad:

La conversación sobre la *ciudad fragmentada* y la vida de sus habitantes es tema clave dentro de la Modernidad.[134] Aparentemente, las propuestas más claras –o al menos la confirmación de las teorías– provienen de la cultura popular, es decir, de todas las manifestaciones artísticas que imbrican elementos de las llamadas *alta* y la *baja* cultura y, en el caso de los poetas panameños, la relación se da entre la poesía y la música popular. Esto sucede probablemente porque el sentido de la realidad de los autores de hoy está en conexión directa con un mundo que no se muestra como aquel amanecer de arreboles que producía el éxtasis creador, sino como un estremecimiento que se mete por los poros, golpea y arrebata a la conciencia creadora en un torbellino.

Diana Morán, Pedro Rivera, Moravia Ochoa, Bertalicia y luego Consuelo Tomás han hecho pleno uso de intertextos de la música popular, como línea de asunto y desencadenante de las reflexiones del ser panameño. Además, los textos musicales permiten una exploración de sentimientos revolucionarios, amorosos, filosóficos. Dicha exploración da una nota de las conexiones de todo este grupo con la cultura de otras regiones.

En Reflexiones junto a tu piel (poemas del exilio) (1972-1979), Diana Morán utiliza líneas del pasillo de Rosario Sansores y música de Carlos Brito, "Sombras", para

[134] Modernidad según la acepción de García Canclini, la que es más aplicable a los hechos sociales.

recrear el dolor de la partida al exilio y los vínculos con su padre en "¡Este amarte, Padre!". Al insertar las líneas en el contexto del poema, hay una dislocación semántica de los contenidos, pues la famosa línea de la canción *"Cuando tú te hayas ido / con tu dolor a solas..."*, se refiere a la partida, pero también a la soledad que normalmente signa la lucha revolucionaria. En la ambientación del poema, el sentido meloso del verso de amor, se transforma completamente al ser un eufemismo que alude al desgajamiento de la patria, al momento de ser estos exiliados "Tirados al aire" (137). La línea del pasillo *"Y aspiraré en el aire / como un olor a rosas..."* es solo el gemido que expresa el desgajamiento del contexto familiar y social:

> Ahí estaban
> padre
> *en el despegue* del avión
> que cumplía la sentencia de
> (arrancarme de ustedes
>
> (152, énfasis)

El clima del poema invierte el dramatismo que pudiera desprenderse de estas composiciones y lo torna un canto de resistencia. La madre le insufla un estoicismo que recupera la conciencia para afrontar el futuro:

> Ahí estaban
> ...
> aquellas precisas palabras
> con que mi lastemadre
> enderezaba el árbol.
> Mañana llorarás,
> mira el sol,
> siempre el sol,
> Y dianarbol se tragaba los temblores
> como hoy (sí/lastemadre/mañana lloraré)
> y se traga las ortigas... (152)

Otras veces no es la melodía sino la figura de un artista que representó una actitud

epocal de alegría, de romanticismo o de rebeldía íntima, cuya rememoración sirve para transmitir estoicismo ante el dolor y la muerte. Por ejemplo, la alusión a Miriam Makeba en el poema "toda de parte mía"[135], de Moravia Ochoa López (en Círculos y planetas , 1977), posee varios de estos niveles de *resistencia*[136]:

> cuando venga la muerte
> no la quiero con tubos
> ni con líquidos
> no la quiero tampoco con agujas
> o con bolsas de oxígeno
> no la quiero con aparatos en la boca
> ...
> que todos me recuerden como la tierna loca
> que a veces fui
> cargada de poesía
> bailando al compás de *la Makeba*
> o con la voz de *Agustín Lara o la Chavela*
> así
> íntegra como he sido / y como soy:
> tremendamente humana
> ... (23-4)

La rebeldía implícita en la alusión a la vida pública de la Makeba se traslada a la vida personal de este sujeto poemático: al momento de la muerte, que es el de más separatidad para todos los seres humanos, ella no quiere dejar una imagen de derrota, sino de alegría e integridad. La mezcla de autores representa los variados ritmos y preferencias de la música popular en Latinoamérica. El bolero, por ejemplo, con su carga de nostalgia, dio una razón al latinoamericano común una para recuperar la heroicidad. El bolero, enfatizaba en sus líneas, al mismo tiempo, el llanto y la perseverancia.. Además, ese dolerse ensalzando el amor era una forma comunitaria, una *mediación* que formaba nexos de connivencia (semánticamente hablando), para enfrentar la ineficacia de

---

[135] Título con minúscula en el original.

[136] Como es el caso de la cantante sudafricana Miriam Makeba, famosa no solo por el ritmo del *pata pata*, sino por haber sufrido exilio tras haber testificado en contra del apartheid, frente a las Naciones Unidas.

los gobiernos en la atención de los problemas sociales. Este clima de entendimiento positivo es el que transmite la mezcla de ritmos. Y en el poema de Ochoa López es un canto vital que se resiste a claudicar ante la muerte.

Este sentido de rebeldía se percibe en los rasgos textuales, en un clima poético específico, en la descripción de un tono de piel, en la aparición del llanto o en el uso de vocablos culturalmente marcados para expresar un ambiente y una época ('blues', saxo). Es un clima sensual de reminiscencia dolorosa el que recrea Consuelo Tomás en "El negro en cabaret" (Las preguntas indeseables):

> Inclinado
> acaricia la curva de su saxo
> como la nalga desnuda de la mujer querida..
>
> Sus ojos están cerrados
> llora el blues
> hundiéndose en la copa
> del último bebedor de los recuerdos
> ...
> el negro está tocando
> el saxo está llorando
> el cabaret está oscuro
> *pero más oscura es su piel*
> *y la pena que en el momento cumbre*
> *empina.*
>
> (29, énfasis)

En una nota cultural positiva, Bertalicia rinde tributo a la figura de Louis Armstrong, *Satchmo.* Como una estrategia muy suya, la poetisa induce al lector a posicionarse con los sentidos en diferentes ambientes, sólo para demostrar cómo cambia la percepción cognitiva del entorno:

> Mi felicidad se mueve a 33 revoluciones
> en un disco de Louis Armstrong
> poca cosa si lo vas a mirar detenidamente

pero qué me dices de un cuarto estrecho
y caliente con la gente sudada golpeando
con los dedos la mesa de madera para
acompañar los trompetazos
...el abandono hacia adentro de ti
hasta encontrarte y encontrar allí
al duende gozando y haciéndote nacer
todas las ternuras que tú no sabías
qué me dices de eso
eso así tan simple tan lágrimas de alegría
en el alma y suave suavecito a 33 revoluciones?

("Satchmo: In memoriam", Libro de las fábulas 123)

En un nivel de alusión nominal, los distintos géneros musicales, evocan ritmos distintos en la conciencia colectiva y estos mismos ritmos y géneros definen la clave para que el lector decodifique los sentidos implícitos. En este caso, el primer nivel es la sensualidad de un momento en la morosidad citadina lo que acude a la psique receptora:

Altos edificios
deambulan
en la noche:
algún blue algún beso algún
alma solitaria
y yo
buscando
mi otro cuerpo

(Bertalicia Peralta, "Nocturno de la ciudad", Libro de las fábulas 33).

Sin embargo, y teniendo en cuenta el macrotexto en que se desarrolla la obra de Bertalicia Peralta y su grupo, el lector puede colegir todas las implicaciones sociales que hay detrás, en el *"background"* de un género como el *blues*.

Igual ocurre con el bolero, como conducto de una nostalgia que se arraiga en la recreación enfática del dolor y los sentimientos del amante. En Carta a Edmond Bertrand de Pablo Menacho, sirve para fundir el paisaje emocional con el urbano:

(La luna,
redonda y agria,
traza líneas en el agua
que recuerdan un bolero
que rueda por el costado agreste de la madrugada.) (32).

En este poema confluyen dos cualidades estilísticas: el uso del paréntesis para encerrar toda la estrofa, como si el sujeto hablara en voz baja y susurrante; y la imagen emotivo sensorial del último verso. En este verso, que un hexadecasílabo, la emoción *rueda*, en la conciencia receptora como el bolero *rueda* "por el costado agreste de la madrugada", como si lo hiciera por la piel de la amada. Hay una comparación implícita entre la imagen auditiva y la sensorial, y esto se logra por el acierto de fonética expresiva al repetir la consonante vibrante /r/, que pierde su dureza en la laxitud de las siguientes vibrantes: "agreste", "madrugada". Las sensaciones de la ciudad y las del sujeto se sintonizan en la cadencia del bolero.

En la época de los 80, dos de los libros que explotan más esta coyuntura de la música popular son Las preguntas indeseables (1985) de Consuelo Tomás (en la sección llamada "Las canciones detestables") y Para hacer el amor con la ventana abierta, 1989, de Pedro Rivera (en la parte final titulada "Otros poemas"). Ambos poemarios participan de una corriente editorial importante en la literatura panameña, a cuyo frente ha estado GECU y la Extensión Universitaria de la Universidad de Panamá, bajo las ediciones de Formato 16.

En ambos libros es perceptible un movimiento emocional que esboza las preocupaciones del hombre moderno: desde el espacio de la intimidad hasta los imaginarios urbanos superpuestos piramidalmente. En esa mirada que critica se explora la marginalidad social, no sólo la debida a la pobreza, o a la falta de educación, sino la

que responde al predominio de la persona como imagen que se ofrece y se consume en un mercado global; al punto de que el individuo que no responde a esta, es desechado. Es especialmente aplicable al libro de Consuelo Tomás, porque, partiendo de *Las canciones* –que la voz llama *detestables*—se logra un efecto paródico o contrario al que planteaba la canción original.

Por ejemplo, en la famosa canción del mexicano Armando Manzanero "Esta tarde vi llover..." (61) en vez de la resignación nostálgica del amante y la certidumbre de una lejanía reiterada,[137] la amante reacciona contra los impedimentos climáticos, que parecen extenderse a la protesta de los estatus sociales: "Maldita lluvia que retiene tu cuerpo en cualquier parte / que me hace claudicar inaugurando el desespero... de amarte a pesar de vendavales y furias naturales". El lenguaje es una imprecación: "Mil veces te maldigo lluvia / y que me parta un rayo" (61).

Bajo la inspiración de Gardel, en el poema "Si yo tuviera un corazón" Consuelo Tomás plantea las lucubraciones de la persona que no se lanza a tomar decisiones que, acaso, podrían tener un impacto en el entorno, porque no tiene *ese* corazón: "Para lanzarse a la vida / con expectativa de astronauta o combatiente... para extraer el cuchillo a la espina dorsal de los cansados" (62). El poema es también una glosa a los temores que nos enfrentan al amor: " Para amar sin nudos piedras en la mano o papeles" (62).

La conciencia lectora que reconoce la tradición musical del amor, se ve más impactada cuando, a partir de un título de Benny Moré "Cómo fue", la voz poética lanza preguntas de protesta ante un hecho histórico político repetido en el devenir de Panamá: las luchas sociales y reivindicativas (*"que todos los pechos se incendiaron"*); donde,

[137] Recuérdese la canción original: "la otra noche vi brillar, / al mar oí cantar / y no estabas tú...".

como regla general, mueren estudiantes (*"que las piedras no eran piedras sino rabia / uniformes escolares / teñidos con un plasma enardecido inigualable"*) y se ultrajan símbolos patrios a manos de extranjeros *("que la bandera no era tela sino carne y huesos / hiel en las paredes"*). La pregunta final es *"¿Cómo fue que algunos olvidaron?"* (63).

La apropiación del espacio nacional para convertirlo en *territorio vivido* implica comprender la historia en forma proactiva. Por eso, el uso de la música como desencadenante de este análisis marca mayores contrastes y es una protesta muy acerba.

Con este fin, Consuelo Tomás tributa a las víctimas de Hiroshima con el título "Las lágrimas no hacen ruido al caer" (tomada de la canción del cubano Pacho Alonso):

LAS LÁGRIMAS NO HACEN RUIDO AL CAER

Las víctimas de Hiroshima también lloraron
lágrimas que perforaron los legajos de
la historia.

Esa ciudad que un día se convirtió en rosa quemada
gritos miedos no identificados
reventazón de poros indefensos
explosión de volcanes en la piel
una fosa común sin fundamento.

La cara de los niños en las fotos
Es una oscura pregunta que nos duele
Parecen decir "¿qué culpa tengo?" o
"¿acaso la vida no me pertenece?
...
(69)

En el cierre del poema el sujeto lírico se pregunta si este silencio de las lágrimas que corren en los rostros de los niños –y en los de todos—es el mismo tras el cual se esconden los culpables del genocidio.

En el ensayo "Canciones con historia, Cultural Identity, Historical Memory, and Popular Songs" (2003: 31-46), José Colmeiro se refiere al potencial subversivo de la

canción popular española para la época franquista, porque hizo circular los sentidos implícitos en la memoria colectiva y permitió una autobúsqueda y un sentido de identidad cultural, sobre todo cuando la memoria histórica oficial manejaba su propio discurso de represión. Si aplicáramos este recurso de la memoria colectiva no ya a la canción popular española, sino a algunas de las tonadas más populares de América Latina, podríamos afirmar que, al ser usadas por los poetas panameños como títulos, epígrafes, intertextos o meras alusiones, producen un efecto de denuncia y revisión. Con respecto al trabajo Manuel Vázquez Montalbán Crónica sentimental de España (1969), Colmeiro asegura que el análisis de las coplas de la época franquista "...revealed the subversive potential conveyed in many of those songs as they were consumed and appropriated by the public" (33). Función similar ha tenido en la poesía panameña.

Desde lo social, sucesivamente, los poemarios pasan a las actitudes personales, las de convivencia. Consuelo Tomás se refiere a la vida y al amor usando la canción "Caballo viejo" (con música del colombiano Simón Díaz). A partir de la bizarría representada en la cumbia, la poetisa da un giro hacia el sentido de permanencia del amor, al final de la vida. En la canción original, con letra del poeta venezolano Ángel Eduardo Acevedo, se advierte la voluntad inclaudicable, (que no obsta el énfasis en las costumbres de la época en cuanto a la conquista amorosa):

> Cuando el amor llega así de esta manera,
> uno no se da ni cuenta,
> el carutal reverdece y guamachito florece
> y la soga se revienta.
> Cuando el amor llega así de esta manera
> uno no tiene la culpa,
> *quererse no tiene horario ni fecha en el calendario*
> cuando las ganas se juntan.
>
> Caballo le dan sabana pues tiene el tiempo contao

y se va por la mañana con su pasito apurao
a verse con su potranca que lo tiene embarbascao.

El potro da tiempo al tiempo porque le sobra la edad,
caballo viejo no puede perder la flor que le dan
porque después de esta vida no hay otra oportunidad.

(http://mipagina.cantv.net/brigitteh13/caballo_viejo.htm, énfasis)

En el poema de Consuelo Tomás, llamado también "Caballo viejo", hay un sustrato semántico que se desplaza no tanto a cantar el brío sino la sabiduría que la edad imprime en el ánimo de los seres humanos:

Cuando se agota el tiempo de vivir
y la razón invade los impulsos

Cuando desde una altura de años
todo puede perdonarse a los imberbes

Cuando toda explicación acumulada
Sustituye al grito o la garra

Cuando se tienen recuerdos
Y un cansancio mortal en la mirada

¿Existe un pecho más ancho
una ternura más honda
un amor más definido
que el que sabe puede ser el último?
"

(Las preguntas indeseables 64)

En la última estrofa, tanto el poema como la canción encierran un sentido existencial similar, el de la conciencia de que "después de esta vida no hay otra oportunidad", por lo que los sentimientos se viven decantados e intensos. Consuelo Tomás explora así el proceso de maduración en una sabiduría de lo cotidiano.

También en este libro, y en la misma línea temática, se poetiza sobre el amor que se ansía sin barreras, bajo el título "Si yo tuviera velocidad, caballero", que originalmente

es parte del pregón de una canción de Cortijo y su Combo (de Puerto Rico). En el poema, como para imitar la sonoridad del pregón de la salsa, pero con una rebeldía social íntima, la voz poética usa estructuras anafóricas que continúan y contestan esa posibilidad introducida por el título, a través de la conjunción condicional "Si ...":

SI YO TUVIERA VELOCIDAD, CABALLERO

Ya hubiera llegado a tu locura
ya hubiera saltado los obstáculos
que el mundo me pone para amarte
ya hubiera tenido tu desnudez completa
entre mis manos
ya hubiera desafiado todos los torrentes
las uñas las miradas con espada de mil filos
que quisieran separarnos
ya hubiera cometido todos los pecados
ya me hubiera bebido tu alma sorbo a sorbo
ya te hubiera tenido en mi garganta
ya me hubiera subido al cielo por el hilo de tu voz
ya me hubiera sembrado en tu esperanza
ya le hubiera dado vuelta a mi cordura
ya me hubiera bañado en tu sudor
ya me hubiera impreso en tu mirada
ya me hubiera incendiado en tu alegría
ya me hubiera muerto con este amor casi cardíaco.

(Las preguntas indeseables 68)

La estrofa heterométrica en estructura analizante va mostrando de manera ascendente las acciones que quisiera emprender una persona enamorada. La injerencia que esto tiene en lo social es la de la ruptura de los esquemas en cuanto a los roles y la moral establecida. Del atrevimiento a la sublimidad, la voz declara la apropiación del espacio social para llegar al amor.

Este escudriñamiento de lo social como superestructura que acartona las acciones también se da Para hacer el amor con la ventana abierta, de Pedro Rivera. Ambos poetas ponen en práctica la noción de geografía de la percepción, pues vierten la mirada en el

entorno. Con la técnica del contraste y la ironía, Pedro Rivera utiliza epígrafes sacados de la música popular para desarrollar un tema social determinado. De las baladas de Camilo Sesto (*"Algo de mí / se va muriendo"*), hace un análisis de la actitud voyeurista masculina, actitud que se desarma cuando una mujer le devuelve la mirada: "Esta mañana una mujer se me quedó mirando". ("Mujer que mira mira" 21). Salen a flote los prejuicios –y temores— no confesados de una sociedad machista, la que también siente la presión de estándar de la *imagen*:

> Y yo, al sentirme virtualmente bienmirado
> por unos ojos tan comunes y corrientes
> como un dólar en tienda de indostanes
> (orgulloso como soy y cuidadoso de las formas)
> *me miré los zapatos*
> *los bolsillos*
> *la bragueta*
> *(esas cosas que uno se mira para no perder*
> *la compostura)* (22)

La lección que nos da la voz poética es el descubrimiento de todos, hombres y mujeres, *comparten* la misma presión social por 'las formas' apropiadas de comportamiento, la cual llega a todos, quizás, a un estado de invisibilización:

> me di vueltas para constatar si alguien
> jugaba al escondite con mi sombra
> ...
> miré hacia adentro (es decir: a mis entrañas)
> tan solo para descubrir que esa mujer
> que esta mañana se me quedó mirando
> (dando la impresión de ser la imagen
> más elemental del desamparo)
> simplemente se miraba en mí como en un espejo. (22, énfasis).

Evidentemente, el sujeto –ahora objeto de esta mirada—siente que "algo de [él] se va muriendo" bajo la que considerara una inspección minuciosa y resulta ser, nada más, la mirada vacía que se tributan unos a otros, en el tráfago de los imaginarios citadinos.

En "Niño que limpia zapatos" (25-27), del mismo poemario, Pedro Rivera usa como epígrafe el coro de una famosa canción mexicana "Cielito lindo": *"Ayayayay / canta y no llores / porque cantando se alegran / cielito lindo / los corazones"* [138]. Esta composición de amor galante y serenatas, aquí se convierte en una irónica crítica a la estructura establecida de las profesiones liberales, al estatus del consumo y a una crítica no solo al 'American Way of Life', sino a sus teorías segregacionistas (como la de los economistas de la Escuela de Chicago). En este poema el coro no sirve para consolar, ni acallar, sino para rebelarle a ese niño que limpia zapatos su destino, ya prestablecido: *"no será jamás doctor / ni sacerdote / ni abogado"* (25). Es decir, no tendrá acceso a los estamentos del poder, ni tampoco a las condiciones de la clase acomodada: *"Pocas posibilidades tiene de viajar a Disney World"* (26). La ironía desmonta la manipulación publicitaria: *"No podrá, estoy seguro, evitar las caries / aunque se ahogue en colgate con eme efe pe"* (26). Es tajante al revelar los engaños de las estrategias de mercado en la vida de grandes masas de población. Y esto será una muestra de la ineficiencia del sistema de libre oferta y demanda.

La voz poética también devela la enajenación de la conciencia, una especie de *carpe diem* popular: *"La vida es una y tienes que gozarla / más en este que en el otro mundo"*. El sentido final que comunica el poema es de un tono amargo, el cual produce desasosiego en el lector, en vez de consuelo, porque este niño "limpiará zapatos por el resto de su vida" (27). Sin embargo, ya en el plano más amplio del proyecto de construcción nacional, el mensaje del poeta ilustra sobre lo que ocurre en ciertos sectores de la sociedad, sin dar lecciones morales, sólo con la mostración estética.

---

[138] Autor: Quirino Mendoza y Cortés (1859-1957).

Debido a que esas canciones son conocidas por todos y permanecen en la memoria colectiva, incluso los ritmos, no sólo las letras, transmiten al receptor implicaciones variadas. El lector de poesía, dueño, como el poeta, de una tradición común, *entiende* entre líneas. Este uso comprueba la efectividad de los canales de producción, distribución y consumo de la cultura.

Estos poetas usan como estrategias la glosa, la ironía, el comentario o la parodia, a partir de los texto originales de estas famosas canciones). La efectividad en la transmisión del mensaje consiste en que el receptor cierra el circuito de la comunicación con el propio conocimiento. El resultado, como estrategia poética, es el sobreentendido bachtiniano y la connivencia.

La música popular: una esperanza ante el imaginario desgarrado de la visión citadina panameña a través de Tiempos, de Rubén Blades:

A partir de 1513, cuando Vasco Núñez de Balboa avistó el Mar que los españoles llamaron "del Sur", la Corona vislumbró la posibilidad de unir ambos océanos para beneficio del comercio y de la expansión del Imperio. Ese instante en que confluyeron tiempos y espacios ha sido recreado una y otra vez en la literatura panameña, pero en la música popular dibuja un camino de acceso directo entre el receptor y la memoria popular. En Tiempos (1999) de Rubén Blades, el uso de la memoria histórica se hace también desde la memoria colectiva y es una contrarrespuesta a los esquemas del poder establecido. Las melodías, los arreglos que sincretizan los ritmos que han transitado por América a través del Istmo y, sobre todo, el mensaje contenido en las letras, contribuyen a entender los procesos sociales y la ruta del poder en cuanto al tratamiento de tan

diferentes grupos, en su inserción dentro del espacio de la nación. Si la semilla fue "un alma de inmigrante", la cohesión espiritual y cultural entre 'las etnias' la dieron los problemas comunes surgidos de la historia cismática que nos ha tocado vivir: "Roja, azul, blanca aurora, *nació del tajo de una sandía*" (énfasis):

> Verde cinta de tierra, que estando ausente llevo por dentro;
> olas de Norte y Sur se unen en tu centro.
> Roja, azul, blanca aurora, nació del tajo de una sandía;
> un alma de inmigrante fue tu semilla, y la sangre del indio
> forjó tu orilla
> [...]
>
> ("Puente Del Mundo", original de Rómulo Castro, en Tiempos).

Esto quiere decir que "la lógica transnacional del capitalismo" (García Canclini, Imaginarios... 59), la cual creó hábitos y prácticas que aún hoy persisten, no llegó al Istmo de Panamá en el siglo XX, sino que, desde el XVI se arraigó como una institución impuesta en los modos de vida de los miembros de la *nación*:

> Un paraíso compraron cuentas de vidrio, telas y espejos;
> fuente de juventud para un viejo imperio.
> La luz dentro de tu entraña se transformó en camino de
> acero ...
> ("Puente Del Mundo")

Muchos teóricos sobre Latinoamérica dicen que este es un continente avasallado por la Modernización, pero donde hay áreas que nunca han vivido la Modernidad. Fernando Calderón arguye en "Latin American Identity and Mixed Temporalities", que esta nos llegó con las prácticas de la esclavitud y con las ideas libertarias de las "revoluciones" estadounidense y francesas (56-7). Esta afirmación se sustenta en las diferencias abismales que hay entre el uso de la tecnología en unas zonas y la ausencia de la misma en otras, así como en el desfase en la promoción de la cultura. Los próceres de los nacientes estados latinoamericanos trataron de aplicar las ideas ilustradas sin tomar en

cuenta la diversidad de América. Este problema lo penetró José Martí claramente en Nuestra América, ya en 1891:

> A lo que es, allí donde se gobierna, hay que atender para gobernar bien; y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. *El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país.* (9 Abr. 2005 http://www.analitica.com/bitblioteca/jmarti/nuestra_america.asp, énfasis)

Si lo vemos apocalípticamente, tras estas afirmaciones hay un cuestionamiento sobre qué es la Modernidad y/o cuál de sus versiones es aplicable a la diversidad del Continente. Y si Martí sustentaba ese "equilibrio de los elementos naturales del país", era porque consideraba que todos los componentes étnicos debían participar en la conformación de la nación; y esto implicaba no imponer esquemas que no se adecuaran al suelo de la "América mestiza".

Los debates terminológicos en cuanto a estos conceptos operacionales se deben al desplazamiento de tiempos en que se dieron movimientos culturales y literarios como el Modernismo y la Vanguardia. En ese sentido, --el cumplimiento de los *ismos*-- América

Latina fue una zona 'de avanzada', pues para 1916 (muerte de Rubén Darío) dichas tendencias habían alcanzado su cenit.[139] Pero la sentencia de Calderón se explica si consideramos la naturaleza de América como región de desigualdades debido a los atrasos y restricciones que, en lo económico, le impuso su estado permanente y nunca cumplido de descolonización (Mignolo).

Como ha explicado Frow en el esquema sobre Modernidad / Postmodernidad, las contradicciones de la compleja articulación entre categorías de la realidad no resultan fáciles de borrar, pero los distintos ámbitos de dicha realidad designados por los sufijos (*ismo, ción, (i)dad*) permiten deslindar, al menos para efectos prácticos, las áreas del proceso cultural en Latinoamérica.

Entretanto, el esquema sociológico aplicado por García Canclini sirve como pauta histórica para observar cómo las tres prácticas culturales (*producción, distribución y consumo*) se cumplen en la *nación de tránsito*, cuyas diferentes caras describe y poetiza Rubén Blades en Tiempos. La importancia de la salsa, como elemento de cohesión contemporánea para los latinoamericanos, donde quiera que estén, ha sido enfatizada en múltiples estudios. Así lo explica García Canclini en La globalización imaginada (2000):

> "Lo afroamericano" y "lo tropical", aparte de la imprecisión de estas fórmulas pueden ser vistos como soportes de magníficas producciones musicales y literarias. El éxito transnacional de la salsa y su poder aglutinador de la latinidad en los Estados Unidos, y frente a Estados

[139] Véase la explicación sobre los movimientos de la Modernidad en distintos puntos geográficos en: Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia, de Ocatvio Paz. Barcelona : Seix Barral, 1981. 240. También son interesantes las aclaraciones de Josep Picó, en torno a la obra de Benjamin en: Modernidad y Postmodernidad. Comp., Pról. y Notas de Josep Picó. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 349, así como la obra original de Benjamin, Illuminations. Ed. e Introd. por Hannah Arendt. Trad. por Harry Zohn. New York, Harcourt, Brace & World [1968].

> Unidos, ha llevado a imaginarla como emblemático recurso musical 'de una raza unida / la que Bolívar soñó', según la canción de Rubén Blades. Daniel Mato ha señalado, en un estudio sobre los conciertos de Blades en Estados Unidos y la apropiación mediática de este tipo de música, la utilidad de valorarla como narrativa unificadora, y, a la vez, la necesidad –intelectual y política—de no oscurecer el carácter construido de esa representación, ni las diferencias entre tipos de latinidad que abarca (La globalización imaginada 103). [140]

En cada momento, este modelo de la Sociología se cumple con desplazamientos cuantitativos, que demostrarán, a su vez, cómo la (Post)Modernización ha erosionado las bases de la sociedad 'tradicional' panameña, reposicionando los papeles de los habitantes.[141] Hoy son actores sociales en un mundo cuyos imaginarios se traslapan, a veces, caóticamente.

Quizás, en pocos lugares de Latinoamérica se pueda comprobar tan dramáticamente la génesis de la cultura, entendida como la relación entre *producción, distribución y consumo*, como en la nación-Estado panameña, puesto que el territorio cobró realidad como espacio de tránsito, a los ojos de la llamada cultura occidental desde el instante en que el Imperio español se dio cuenta de la condición geográfica estratégica, la cual sería clave en la expansión colonial. Desde entonces, muchas veces, el connubio

---

[140] El capítulo final de The dialectics of our America: genealogy, cultural critique, and literary history (Durham: Duke University Press, 1991), de José David Saldívar, explica ampliamente el fenómeno del FOCILA (folclore de la ciudad latina) y gira en torno a la contribución de famosos 'salseros', entre ellos Blades. Véase también la obra del panameño Roberto Cedeño Blades, la calle del autor. Panamá: Panamá, 1992. 207.

[141] Véase el libro de Alfredo Figueroa Navarro, con la explicación del origen de este esquema de la cultura, aplicado a la literatura panameña y valiosas notas sobre Escarpit. Para una sociología de la literatura en Panamá. Panamá : Impresora Roysa, 1978. 15.

de los gobiernos y el *amo dominante* impidió que floreciera un gobierno donde el pueblo pudiera determinar sus destinos. Hoy, cuando la política es un juego que depende de las directrices de los 'amos sin rostro' de las transnacionales, la voz de Rubén Blades acota: "Pero es inútil, nuestra decisión, si el juego está arreglado / por los dueños del balón" ("Encrucijada").

De esto se desprende el hecho de que la *nación panameña*, se ubicara, desde entonces, como en un tercer espacio de resistencia. Ese grupo de individuos, hijos del choque cultural y sobreponiéndose a la brecha inicial entre sus respectivos patrones de existencia, etnias originarias o lenguas, iniciaron un proceso de negociaciones de poder e instauraron relaciones de producción móviles –en las que siempre existió un contrapunto entre los grupos originarios y los que llegaban a establecerse. Nos dice Blades: "un alma de inmigrante fue tu semilla, y la sangre del indio / formó tu orilla. ¡Piedra de cielo! ¡Agua de luna! / Gnobe Bugle, Emberá, Chocó, blanco, negro y Kuna: / perfiles de una esperanza que no se esfuma" ("Puente del mundo").

La emancipación:

Después de la independencia de Panamá de España en 1821 y subsiguiente unión a Colombia, los tres intentos de emancipación como departamento colombiano (entre 1830 y 1840), demuestran que el grupo multicultural y diverso que habitaba Panamá ya se había conformado como nación. En el Estado Federal de Panamá (1855) Don Justo Arosemena presentó a la consideración del Estado colombiano la propuesta de que los ciudadanos del Istmo pudieran constituirse en la actividad pública, de manera autónoma. Este concepto es clave para la ciudadanía según García Canclini (Imaginarios 57). La

realidad del Estado Federal fue permitida por corto tiempo, pero sirvió para que se forjara el nexo de los habitantes con el espacio que los había acogido. Muchas de las figuras más prominentes en la lucha por la conformación del sentido de "nacionalidad" fueron hombres provenientes de muy diversos estratos (*"Pedazos de corazón formaron tu suelo"*, "Puente del mundo"). Habían arribado al Istmo como esclavos –los negros cimarrones Felipillo y Bayano– o como comerciantes –Pedro Prestán, cartagenero, abogado, ahorcado por la compañía del Ferrocarril debido a su lucha por los derechos de los istmeños frente a la armada norteamericana— o eran istmeños nacidos durante el período anexión a Colombia, como el mismo Don Justo Arosemena.

Durante la época de unión a Colombia (1821-1903), la nación panameña tuvo que vivir en un tercer espacio de enunciación, debido a las difíciles condiciones económicas y políticas –constantes guerras civiles entre los partidos liberal y conservador—y al abandono por parte del Estado colombiano, el que, pese a cobrar las cuotas del ferrocarril transístmico (Blades *"camino de acero"*) y todos los impuestos producidos por el comercio en Panamá, no se preocupaba por los servicios públicos del Istmo. La situación de Panamá de entonces recuerda lo que ha descrito Levi-Strauss: "Certain European cities sink gently into a moribund torpor; those of the New World live feverishly in the grip of a chronic disease; they are perpetually young, yet never healthy" (96). De allí que la repetida frase de Rufino J. Cuervo (pronunciada al amanecer del siglo XX), nos pareciera familiar en el amanecer del XXI: "Quien quiera conocer a Panamá, que venga porque se acaba". Hoy, la ciudad que habitamos repite un patrón similar en la canción de Blades: *"La corrupción y el desgobierno hacen de la ciudad un / infierno... . Y me*

hablan del pasado en el / presente, culpando a los demás por el problema..." ("Hipocresía", Tiempos).

Tiempos se ubica en un estadio postmoderno del concepto de ciudad. Desde la "ciudad letrada" del intramuros colonial a 'la ciudad modernizada' de los proyectos populistas del inicio de los años 70, hemos arribado a la *"ciudad estallada"* (Martín Barbero) de la virtualidad en las comunicaciones y del mercadeo global. Es la ciudad-patrón que ha proliferado aquí y allá en Nuestra América:

> [...] la explosión espacial... borra [las] fronteras [...] formando conurbaciones gigantescas alrededor de las grandes ciudades, [lo cual provoca] diversificación de las propuestas de hábitat [y a la vez, deshace y rehace] las formas de socialidad, transformando el sentido del barrio o la función de los espacios públicos; la estandarización de los usos de la calle, de los lugares de espectáculos, del comercio, del deporte; la destrucción o resignificación del centro y de lugares y territorios claves para la memoria ciudadana. (cita parafraseada, Martín Barbero, 2001: 127)

Mediante una lógica paradójica que nos lleva a todos a estar alertas frente a los cambios, Blades asume la ciudad como asunto político. Plantea la fractura del concepto de integración latinoamericana, con el propósito de fomentarla, mediante la revisión de las propias actuaciones en el conglomerado político-social.

Desde la colonia al periodo colombiano, la nación –aún sin su propio 'espacio legal' independiente— echó mano de estrategias de diferenciación y supervivencia, las cuales emergieron en esa especie de escisión enunciativa que es propia de la cultura popular. Pareciera, como se dice en Tiempos, que nuestra nación siempre ha vivido en la

"Encrucijada": *"lucha o retirada / O somos familia rota, o somos Nación salvada"* ("Encrucijada", Tiempos). Al vivir en la disyuntiva, durante el período de intentos de emancipación, los istmeños fueron considerados extranjeros por los colombianos. Como respuesta, los habitantes de esta franja ya tenían una conciencia clara de lo que era ser "panameños": un arraigo emocional nacido de nuestras presiones históricas. Por tanto, ejercían el derecho al territorio, vulnerado frecuentemente por los extranjeros que por aquí transitaban. El incidente de la tajada de sandía lo demuestra.[142]

En cuanto a los modos de producción y consumo, este período fue una perpetuación del período colonial. El "consumo" de la cultura estuvo por poco tiempo atesorado en la Universidad de San Javier, universidad jesuita construida en el Istmo durante la Colonia. Después, quien quisiera educarse, tendría que emigrar hacia Bogotá, a lomo de mula y por el Camino de Cruces.[143] En La Rosa de los Vientos, Rubén Blades exclama: *"quién dijo que la risa, de tanta alma joven tiene que emigrar"* en búsqueda de mejores horizontes y oportunidades, aunque pareciera que los patrones se repiten. En su obra es una constante temática este sentido de "emancipación" como una meta del latinoamericano, y no sólo en el sentido político, sino en el de liberación de voluntades.

La expansión de los mercados de los grandes imperios, atrajo a nuestra tierra las *'doctrinas'*, *'alianzas'* y sistemas de segregación, clasificados como el *gold* roll y el *silver* roll (como las tarjetas visa de hoy), que harían que los ojos del mundo nos vieran como un protectorado. Jorge Thomas, en Con ardientes fulgores de gloria (1999), describe el momento en el que este juicio cayó, como un velo de oprobio, sobre la

---

[142] Véase la explicación del Incidente en el Capítulo I de la I parte de este trabajo.

[143] Esta travesía está descrita en la novela de Jorge Thomas Entre el cielo y la tierra: Monseñor Jované y su siglo. Santafé de Bogotá: Causadías Editores; Círculo de Lectores, Panamá , 1996. 328.

naciente república, el día de la firma del tratado Hay Buneau –Varilla, El 18 de noviembre de 1903:

> La alternativa era apoderarnos del Istmo por la fuerza, guerrear con Colombia y construir el canal. ...
>
> --No me refería solamente a eso, John –insistió Root– sino a que hemos aprovechado al máximo las circunstancias para imponer a un país en pañales un pacto injusto, completamente favorable a nosotros. Ni siquiera estamos permitiendo que ningún panameño lo revise.
>
> *--Panamá no es realmente un país –dijo Hay despectivamente--. Es un protectorado de los Estados Unidos* porque ellos así lo han querido para protegerse de Colombia, y me temo que lo seguirán siendo para siempre. (475, énfasis)

Cruenta ha sido la historia que demostró que la 'perpetuidad' no existía y que este país *no es sólo un Canal.* En Siembra (1978), Blades hacía este llamamiento: "Busca la conciencia, latino, / no la dejes que se te duerma / no la dejes que muera".

Esta actitud es cónsona con todos los movimientos de escritores y artistas de la cultura latinoamericana. Como explican Rowe y Schelling en Memory and Modernity: Popular Cultures in Latin America, la actuación de los escritores latinoamericanos no ha sido adoptar una actitud paternalista, sino, en lugar de ello, "to bring cultural practices of subaltern social groups into the center of narrative art" (212). Y esta fue una práctica creciente los últimos años del siglo XX. Por otro lado, como la cultura popular recoge las vibraciones inmediatas del sentir de una gran masa

de población, esta actitud de participación activa se ha fortalecido con las otras prácticas culturales, muchas de ellas, excéntricas (las creencias populares).

En Tiempos Rubén Blades habla de las fuerzas predestinantes, ajenas a la persona y a su intimidad, pero que determinan su vida. Como una producción de fin de milenio, Tiempos recogió esos visos milenaristas de las utopías instiladas por la Modernidad:

> Nadie escoge a su familia o a su raza, cuando nace
> ni el ser rico, pobre, bueno, malo, valiente o cobarde.
> Nacemos de una decisión donde no fuimos consultados,
> y nadie puede prometernos resultados.
>
> ("Vida")

Con esto, implica que el ser humano, 'arrojado' al mundo al momento del nacimiento, debe hacerse su propio camino. En esta producción se perciben dos tendencias en pugna: un sentido apocalíptico, de angustia del fin del mundo, y una ideología del progreso, porque "Hablar de progreso como una fe, fue resultado en parte de la transformación de una idea religiosa fundada en la gran expectativa milenarista" (Carbajal 95).

Para la misma época de Tiempos, los análisis de los informes de PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo), estipulaban que "hay un difuso malestar que se manifiesta como miedo al otro, la exclusión y el sinsentido, [ya que] la gente desconfía del futuro" (García Canclini, La globalización imaginada 23). Entonces, resulta estimulante pensar que las manifestaciones de la cultura popular alienten una esperanza en el poder contingente de los miembros de la nación, frente a los proyectos utópicos de los centros de poder. Blades invita a salirse de la esfera privada. De nuevo, el método de contraste permite comunicar el alcance de los problemas sociales, como el de la droga,

quizás una de las más productivas empresas transnacionales hoy día [144] Esta lucubración sobre la vida personal de cada uno, posee su correlato en sistemas mayores que sobrepasan al ser o las cosmogonías tradicionales (Dios), las que hoy día tienen una contraparte terrena en *"la orden del cartel"*:

> Yo no sé si el tipo es bueno, o malo; sólo sé que le tocó perder. *En el cielo está Dios, soberano: en la tierra, la orden del cartel.*
> ("Sicarios", énfasis)

Tiempos cobra actualidad hoy día, cuando las denuncias y la violencia sobre el consumo de drogas se ventilan por los medios de prensa, mostrando cómo se vulnera el concepto del "barrio", espacio que una vez fuera unidad de encuentro comunitario. Tiempos nos muestra una tensión dialéctica entre la situación de la nación y del ser panameño y las fuerzas externas que lo han determinado, desde su nacimiento.

La renovación:

El Estado panameño adoptó un patrón liberal en sus inicios, basado en los ideales de secularización de la cultura. En realidad, en toda Latinoamérica se impuso una "apropiación desigual del capital cultural [y] una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos" (García Canclini 63). Según este teórico de la Modernidad, dicho movimiento de interacción es el eje de la *cultura*, tal como se entiende hoy. En Panamá,

---

[144] Aunque parezca sorprendente, el impacto de este negocio transnacional ha creado una corriente de música popular llamada "El narcocorrido". Importantes artistas, como Los Tigres del Norte y Jenny Rivera (y su familia) poseen composiciones que tratan este tema. Existe una edición bilingüe del libro de Elijah Wald, llamado Narcocorrido: Un viaje dentro de la música de drogas, armas y guerrilleros (2000). Un curioso hecho de producción y consumo de lo popular es que el narcocorrido haya inspirado una novela al académico español Arturo Pérez Reverte llamada La reina del Sur (Madrid: Santillana, 2002). En un proceso de idas y vueltas que ha sido secular, la literatura culta se basa, una vez más, en lo popular. Y ahora Los Tigres del Norte le han puesto el nombre de la novela a su último álbum. El argumento está basado en el famoso corrido mexicano llamado "Camelia, la tejana". Véase, entre otros sitios http://www.terra.es/ocio/articulo/html/oci18340.htm

los escritores asumieron desde el principio la responsabilidad de la denuncia y el compromiso, por lo que se reafirma "el sentido político de la producción simbólica del pueblo" (García Canclini 64). Los artistas panameños, bien apocalípticos o integrados, y habitantes de esta *ciudad estallada* de la globalización, han sido los voceros de la nacionalidad, entendida esta como la voz enunciativa, excéntrica y marginal de una nación que enfrenta a la Potencia para reestablecer las relaciones políticas, económicas y culturales. Según ha apuntado Fernando Calderón: "Perhaps the most genuinely Latin American contribution to [the] "modernist" impulse was the intellectual elaboration of revolutionary nationalism and of national popular, or populist movements..." (57). Esta afirmación es aplicable a la obra total de Rubén Blades, quien en álbumes como Siembra (en colaboración con Willie Colón y para la Fania, 1978) y Buscando América (1985) aborda toda la gama de temas, que van desde la desintegración del inmigrante desarraigado en un gran espacio urbano (Pedro Navaja), hasta la esperanza en los *"ojos"* de la gente: *"busca la conciencia latino / no la dejes que se te duerma"* ("Siembra").

En la literatura panameña se llamó a Demetrio Herrera "el poeta del pueblo". Y es sabida la polémica que existía entre él y Korsi por ser reconocidos como "el" poeta de Santa Ana. Estas denominaciones nunca han sido gratuitas. La explicación del fenómeno, según García Canclini, es que las culturas populares hoy se han visto afectadas por la globalización, precisamente porque son producto del populismo que les es connatural. Desde las últimas dos décadas del siglo XX, cuando se discutía con más énfasis la pertinencia de la división entre "alta" cultura y "baja" cultura o cultura popular (véase José Luis Méndez, Introducción a la sociología de la literatura, 1982), se ha comprobado cómo ambas tendencias se imbrican, asumiendo cualidades de una en la

otra. García Canclini, por ejemplo, aboga en Hybrid Cultures por la estilización de las artesanías, como una estrategia de hibridación que promueve las culturas populares dentro del mercado global. En la cultura panameña, se nota una fusión de la baja y alta cultura desde poemarios de los años 80 como Las preguntas indeseables (Panamá: Formato 16, 1985), de Consuelo Tomás y Para hacer el amor con la ventana abierta (Panamá: Formato 16, 1989) de Pedro Rivera. Con el uso de la música popular latinoamericana (bolero, tango, salsa, vallenato ...) se dibujan los perfiles de los actores sociales que circulan por nuestra ciudad. El resultado, como en Blades, es una captación de la realidad en que se debate *el pueblo.*

"Sebastián" en la ciudad:

Esta preocupación social de la cultura panameña, la retoma Blades en su última producción, Mundo (2002), en la composición llamada "Sebastián". Los elementos del texto son hitos reconocibles para cualquier panameño: la mención del barrio, del mercado, de los oficios que desempeña este loco idealista, nos llevan a la connivencia con el personaje, protagonista, en definitiva, de una historia de amor:

> En cada barrio hay por lo menos un loco.
> El del nuestro se llamaba "Sebastián".
> Lavaba carros y hacía de todo un poco,
> para ganarse el pan.
> "Sebastián" tenía una novia imaginaria,
> y con ella discutía sin cesar.
> Se ataba al cuello una capa hecha de trapos
> y corriendo por las calles lo escuchábamos gritar:
> "Sebastián, si me quieres conquistar,
> sólo las estrellas bastarán
> sólo las estrellas bastarán".
>
> En cada loco hay, por lo menos, un sueño.
> Ser amado era el ideal de "Sebastián"

Con papel, lata, cartón y mucho empeño
Comenzó su plan.
Por amor alucinando, implacable,
Fue creando la más grande super nave espacial,
Para irse con su novia,
"De nuestro barrio de mierda hacia el mundo sideral".
[...]

Sebastián viene a ser el vago/pobre/loco que lava carros. Su sueño no es el gran ideal de retiro o la búsqueda del misticismo ni de la perfección, ni siquiera la exacerbación de las pasiones. Es una locura fija: la realización de un amor que tampoco es terrenal, sino que habita las estrellas: "Sebastián si me quieres conquistar / sólo las estrellas bastarán" .

Sebastián es un personaje cuya locura no es patológica, sino "histórico-social". Blades, al igual que como ocurría en las grandes obras del Modernidad, utiliza la figura del loco para presentar esa inadecuación entre el individuo y la sociedad que lo acoge. Cervantes o Poe subliman este choque entre el ser natural y su mundo con el sacrificio. El héroe trágico decanta o paga por esta inadaptación social. La cultura popular va un paso más allá, pues la catarsis no se cumple en el receptor de la misma manera. Es más, no la hay. Lo que ocurre es un reconocimiento de esa realidad, a través de la banalización de la escena cotidiana de los desprotegidos. Pareciera no haber salida posible:

En cada sueño hay, por lo menos, un drama,
Y en angustias se enredaba "Sebastián".
Una noche, cuando con el cielo hablaba,
Sobre el horizonte vio una luz cruzar.

En la locura, Sebastián encuentra su felicidad total. El amor está en las estrellas, cuando el desamor social no suple las necesidades de todos los individuos:

Feliz gritó, -"espérame"-
Y lo vi correr lanzándose en el mar,
Tratando aquel destello recobrar,
Porque "Sólo las estrellas bastarán;
Sólo las estrellas bastarán!"
[...]

La parodia del mal del siglo XIX (el suicidio romántico) se funde con la imposibilidad de reinserción en una sociedad 'regional': "Sobre la arena sucia de la playa del mercado / Hay una vaina que parece un proyectil. / De sus alas cuelga una capa de trapos; / De su sombra, una soledad sin fin".

En esta sociedad, donde los vuelos al espacio ya son casi algo cotidiano, los límites no son las fronteras nacionales, sino los alcances de los tratados de libre comercio...una sociedad globalizada, donde el flujo terráqueo no es en cohete, sino en las redes virtuales del internet.

La renovación... y cómo se fue gestando el esquema de la ciudad:

En el otro estadio del esquema de García Canclini (la renovación) se alude al despegue que acusaron las sociedades latinoamericanas en la década de los años 70. Rubén Blades, quien ha sido reconocido en la crítica "postcolonial" como el creador del Folclor de la Ciudad Latina (FOCILA), y cuya importancia se equipara a la de Ismael Rivera, por el impacto de su obra, presenta en Tiempos una imagen de la ciudad panameña, la que va del desgarramiento ("Hipocresía" y "Sicarios") a la esperanza ("Aguaceros"); de las soluciones ilusorias y salidas fáciles ("Creencia"), a la esperanza real por el trabajo y el compromiso ("Tiempos", "Vida", "Puente del mundo").[145]

[145] Esta relación la presenta José David Saldívar en Dialectisc of América.

Todas estas composiciones nacen de un contexto histórico, por lo que tienen niveles de recepción distintos, que dependen del conocimiento y vivencia de nuestro devenir. Sin embargo, su valor es universal precisamente porque late en ellas la autenticidad del compromiso. Ya iniciado el Tercer Milenio, cobra mayor fuerza esa filosofía de la esperanza, pero no ya como una utopía más de la Modernidad, sino como un esfuerzo comunitario de los *actores sociales*, quienes deciden hacerse cargo de la construcción directa de sus espacios vitales y reclaman su *agencia.*

Muchas de las imágenes de la ciudad que ahora habitamos se fueron formando durante la II Guerra Mundial, cuando la cancelación y apropiación de la identidad nacional dependió de los modos de distribución y consumo importados debido al auge del dólar. Esto provocó la baja en la producción agrícola por la migración campesina a las ciudades. Hubo un trastorno en el orden social debido al estado de guerra, puesto que la sociedad consumidora norteamericana, en *'estado-de-emergencia'* e inserta en una franja de nuestro territorio, lo usó como lugar de intercambio y preparación para la guerra. Para esta década, con el tratado de bases militares de 1947, nuestro país, casi entero, sirvió como una poderosa base militar. La presencia estadounidense fuera de 'la Zona' se hizo práctica reiterativa debido al intervencionismo militar en los asuntos civiles panameños. Korsi ha dado testimonio de ello en sus poemas, pero otro poeta de la Postvanguardia –Aristides Martínez Ortega—comenta su vivencia directa de los hechos que Korsi poetiza: "La ciudad capital, la ciudad de Colón y la población de Río Hato fueron los lugares en los que más se sintieron las consecuencias de la guerra. En el Istmo no hubo combates de los norteamericanos con sus enemigos, pero sí hubo afrentas y maltratos a sus aliados panameños. Mi generación vivió estos días con un entusiasmo que rayaba en

la alegría, ya que uno de los juegos favoritos de los niños era la guerra." (Martínez Ortega 10).

La ironía velada de esta aserción nos muestra el clima omnipresente de guerra y la manipulación del territorio panameño. Una falsa prosperidad económica fluyó hacia las manos "colonizadas" y las consecuencias fueron, entre otras, una nueva forma de identidad nacional: la del *"dólar"*, la cual promovió la servidumbre del colonizado. Entre los nuevos significados que emergieron con esta imbricación de modos de consumo, estaba la mentalidad de prosperidad que implicaba *el hacer negocios con los gringos* (entre ellos, el juego y la prostitución). La literatura, otra vez, lo reflejó. Es famoso el poema de Demetrio Korsi (1899-1957), vanguardista, llamado "Visión de Panamá":

> *(De 4 a 6 de la tarde, del Banco al Cruce)*
>
> Gringos, gringos, gringos... Negros, negros, negros...
> Tiendas y almacenes, cien razas al sol.
> Cholitas cuadradas y zafias mulatas
> llenan los zaguanes de prostitución.
>
> Un coche decrépito pasa con turistas.
> Soldados, marinos, que vienen y van,
> y, empantalonadas, las caberetistas
> que aquí han descubierto la tierra de Adán.
> ...

La imagen cinematográfica recrea el ambiente de *mundo al revés* que se vivió en Panamá durante la II Guerra Mundial. La afluencia de grupos étnicos distintos no significaba, en todos los casos, integración, sino una escala jerarquizada de funciones sociales. En un acierto intuitivo del primer verso, la reduplicación de los nombres de ambos grupos aparece separada, igual que como segregado era, en la realidad, su modo de vida. Negros y gringos sólo se mezclaban en relación subordinada: *silver roll* y *gold*

roll. Cuando se daba la unión entre ambos, probablemente por un accidental evento producto del juego de la prostitución, se producía una nueva identidad, totalmente desplazada. Los hijos de este choque cultural tenían que vivir el borramiento que representaba el rechazo de uno de sus progenitores y la consiguiente inadaptación cultural. En la franja canalera se instauró el eterno paraíso del que hablaba Fanon, aquel donde el amo venía a desahogarse. El poema contiene la doble acepción del usufructo comercial del territorio y de la posesión de la Casa-Mujer-Patria. La paranomasia provoca en la conciencia esa urgencia acezante del extranjero: que es encrucijada, puente, puerto y puerta"; mientras que los dos hemistiquios del primer verso proyectan fonética y visualmente la identificación entre el territorio –abierto por el Canal—y la sexualización de la patria, accesible y a merced del extranjero: "Panamá la fácil. Panamá la abierta,":

> Panamá la fácil. Panamá la abierta,
> Panamá la de esa Avenida Central
> que es encrucijada, puente, puerto y puerta
> por donde debiera entrarse al Canal.
>
> Movimiento. Tráfico. Todas las cantinas,
> todos los borrachos, todos los fox-trots,
> y todas las rumbas y todos los grajos
> y todos los gringos que nos manda Dios.
>
> Diez mil extranjeros y mil billeteras...
> Aguardiente, música... La guerra es fatal!
> Danzan los millones su danza macabra.
> Gringos, negros, negros, gringos.... ¡Panamá!

Se reafirman no sólo los ambiguos beneficios que los millones de la guerra trajeron a nuestro territorio, sino la confluencia 'étnica' que –finalmente—acentuó la *diversidad cultural* y también la diferencia cultural de la nación istmeña. A la postre, la

mezcla de *razas* sería un hecho (inevitable para la hegemonía) que enriquecería la diversidad de la nación: "Gringos, negros, negros, gringos...¡Panamá!"

Después de este período, en Panamá se dieron los mismos procesos migratorios de la masa campesina, promovidos por la industrialización, que en otras partes de Latinoamérica originaron las "ciudades perdidas", las "villas miseria" y las "favelas". En Panamá se llamaron 'barriadas brujas'. Rafael Pernett y Morales atestigua esa relocalización de los espacios y esa transformación de la geografía cultural de la ciudad en Loma ardiente y vestida de sol (1973).

Podríamos decir, de acuerdo con la escuela gramsciana, que las culturas populares no se pueden definir según los rasgos intrínsecos, sino por las relaciones con las clases con las cuales se enfrentan (Las culturas populares en el capitalismo 69). Normalmente, el llamado "subalterno" debe negociar espacios con la posición de poder; pero en el Panamá de los inicios republicanos, e incluso antes, las posiciones ideológicas cambiantes de los llamados líderes de masas eran un indicio de la falta de compromiso de dichas hegemonías hacia 'la inmensa mayoría'. Fanon lo explica en Los condenados de la tierra (1963). Lo reitera Bertalicia Peralta en Ragul (1976) en tanto que Blades afirma, en 1999: *"Ya no hay Izquierdas ni Derechas: sólo hay excusas y / pretextos. Una retórica maltrecha, para un planeta de / ambidextros"* ("Hipocresía"). Esta negociación de los espacios por los grupos que forman la multiculturalidad de la nación panameña no ha sido fácil, sobre todo cuando se ha expandido al plano político:

> La sociedad se desintegra. Cada familia en pie de guerra.
> *La corrupción y el desgobierno hacen de la ciudad un*
> *infierno. Gritos y acusaciones, mentiras y traiciones,*
> *Hacen que la razón desaparezca.* Nace la indiferencia,
> se anula la conciencia, y no hay ideal que no se desvanezca.
> ...

> El corazón se hace trinchera. Su lema es sálvese quien pueda
> Y así, la cara del amigo se funde con la del enemigo.
> *Y perdida entre la cacofonía se ahoga la voluntad de un pueblo entero. Y entre el insulto y el Ave María, no distingo entre preso y carcelero,* adentro de la hipocresía!
>
> ("Hipocresía", énfasis)

La música, y las artes en general, parecieran mostrar los parámetros de conducta del ser humano. Esta composición resulta un texto clarividente, en cuanto registra lo que ocurre cada vez que se celebran comicios electorales. En este caso, el infierno del que habla la canción alude a una desintegración interior de valores, no sólo en el plano político, sino en el comunitario y familiar: *"cada familia en pie de guerra", "y así, la cara del amigo se funde con la del enemigo"*. Sin embargo, por esta negociación de la autoridad política con la hegemonía, los diversos grupos que se sienten parte de la nación panameña han sabido llegar a históricos puntos de contacto: el espacio del pueblo, desde donde hablar.

En el plano de los recursos, Blades transforma el significado tradicional de ciertos símbolos, como el *corazón,* y de ciertas actitudes que la poesía de todos los tiempos ha relacionado con sentimientos nobles y con ideales trascendentes, como *el sueño*. En esta composición, no es posible decodificar estos vocablos con su significado canónico; de manera que, en una subversión postmoderna del lenguaje, los emplea con un efecto de ironía paródica, muy propio de este movimiento y, además, en combinación con palabras detonantes:

> Y todo el mundo jura que no entiende por que *sus sueños hoy se vuelven mierda.* Y hablan del pasado en el presente, culpando a los demás por el problema de nuestra común hipocresía.

El *corazón* se hace trinchera. Su lema es sálvese quien pueda

("Hipocresía", énfasis)

En la progresión creciente del estribillo, pese a la amarga reconvención, el sujeto se incluye y avanza un paso en un compromiso que antes se expresaba impersonal: "Y *hablan* del pasado". Mas, ahora, es también autoexamen: "dejando que el futuro se *nos* pierda":

> Y todo el mundo jura que no entiende por que *sus sueños*
> de *hoy se vuelven mierda.* Y *hablamos* del pasado en el
> presente, dejando que el futuro se *nos* pierda,
> viviendo entre la hipocresía.

("Hipocresía", énfasis).

La actitud de compenetración con los problemas sociales está exenta de recriminaciones. El sujeto comprende que solo puede llegarse a la meta mediante el trabajo comunitario y la actitud positiva. En su última producción, ***Mundo*** (2002), Blades reitera el valor de la experiencia comunitaria, del espíritu de cohesión del barrio y, más importante aún, del peso que tiene la memoria colectiva como estrategia de recuperación y renovación en la desgarrada ciudad postmoderna. Esta es la variante que propone la Postmodernidad latinoamericana:

> Tiempo:
> Llévame de vuelta a los días cuando corría con mi perro,
> A la tienda del Chino,
> A comprar diez centavos de pan y cinco de queso blanco! (sic)
> Devuélveme las tardes cuando la mano de mi abuela
> Me llevaba hasta el final de la Calle 13 Oeste, en Santa Ana,
> A ver el Mar del Sur!
> Regrésame a las noches cuando el aroma a jazmín
> Sembrado en latas,
> Se derramaba desde los balcones,
> Por todas las calles de San Felipe!

Cuando era niño mi barrio era un Continente,
Y cada calle era un camino a la aventura.
En cada esquina una memoria inolvidable,
En cada cuarto una esperanza, ya madura.
En nuestros viajes de ida y vuelta a los luceros
Fuimos piratas, saltimbanquis y vaqueros,
Nuestra pobreza nunca conquistó al dinero,
Pero en las casas nunca se rindió el "Yo puedo"!
Me iba a la cama con la fe del que ganó.
Me despertaba con la paz del que aprendió
Que lo importante en esta vida es el tratar.
Que lo que cuesta es lo que no voy a olvidar!
Crecí luchando, como los otros,
Los que crecieron como yo,
De humilde cuna, con su fortuna hecha de sueños,
Como yo, como yo.

("Como nosotros", Mundo)

En Tiempos, la ciudad y la relación entre sus miembros mencionada por Blades era secuela del signo del desamparo que se apoderó de los ciudadanos, cuando ocurrió la crisis latinoamericana de la baja del presupuesto, al final de la década de los 70 y principios de los 80 (García Canclini en Imaginarios urbanos 25-6). En ese entonces, el Estado protector retiró el financiamiento a la industria cultural y pretendió cambiar las condiciones de la educación. Todavía en Panamá se creía en la importancia de la educación como medio de ascenso social. La masificación en algunos niveles trajo consecuencias que no siempre fueron positivas. En la disyuntiva planteada, la revisión de las decisiones no permite actuar como "familia rota"; sólo reivindicando la memoria podemos llegar a ser "Nación salvada":

Tiempo de encrucijada pide respuestas claras
de una familia rota, de una Nación quebrada.
Sobre la desgracia de una corrupción brutal *vive, y aún*
resiste, la esperanza nacional. Y ahora nos toca reivindicar
la vida, la memoria y el amor de América, y aquí estoy,
tratando, creyendo que no es tarde para hablar.

Tiempo de encrucijada: lucha o retirada.
O somos familia rota, o somos Nación salvada.

("Encrucijada", énfasis).

Durante este período de renovación de la Modernidad (García Canclini), el Estado panameño promovió, por conducto del endeudamiento, una 'vuelta' al *país profundo* (Carlos Manuel Gasteazoro).[146] Al mismo tiempo, se dio una modernización de las infraestructuras en la ciudad de Panamá. Algunos de estos cambios resultaron, a la postre, contraproducentes. Este hecho fue una muestra del fracaso de "*modelos importados que no son la solución*" ("Plástico", Siembra). Esta producción musical del año 1978 alude a este esquema de adaptaciones, en las superestructuras y en la conducta social.[147]

"Tiempos", Mundo y la esperanza:

La composición final de Tiempos ("Tiempos"), es un ejemplo *clásico* de este imbricarse de ambos planos, porque la gran tradición filosófica judeocristiana –presente en la poesía (culta y popular) de todos las épocas— se funde con las sentencias del propio corazón y con el intertexto de la nostalgia, tomado de los versos de Ricardo Miró en Patria: "formada por pedazos de amor y de dolor":

La vida es una huella de triunfos y fracasos,

---

146 Este historiador se refería a la región interiorana, la que quedaba fuera de la Zona del Canal. Sinán la llamó "la ruta mineral". Pedro Rivera explica cómo ese país profundo –cuyas connotaciones en Gasteazoro eran positivas—se fue formando desde la época colonial, en: "Panamá: cuatro países, cuatro identidades". En otra conferencia titulada "Invasión y país profundo", Pedro Rivera da una interpretación muy clara de este concepto de "país profundo", a la luz actual

147 Ya es anecdótico cómo en los años 70, cuando se abrió la circulación de la Avenida Ricardo J. Alfaro, llamada comúnmente *Tumba Muerto*, ésta se deterioró rápidamente por la compra de una línea de buses importada de Yugoslavia. Obviamente, las especificaciones de estos buses no eran adecuadas para la infraestructura de carreteras existente en Panamá. Es un ejemplo del verso de Blades *"modelos importados que no son la solución"*("Plástico", Siembra, 1978).

formada por pedazos de amor y de dolor.
El tiempo es un rosario, sus cuentas los recuerdos,
jardín del sentimiento de lo que se vivió,

Hay un tiempo pa' reír, y otro tiempo pa' llorar.
Un tiempo para partir, y otro para regresar.
Hay un tiempo pa' vivir, y otro para terminar,
hay un tiempo pa' morir y otro para comenzar.
...

Que hay un tiempo para dar y otro para recibir,
un tiempo para pensar y otro para decidir.
Que hay un tiempo pa' olvidar y otro tiempo pa' entender.
Hay un tiempo pa' ganar, y otro tiempo pa' perder.

Hay un tiempo pa' sufrir y hay un tiempo para amar.
Un tiempo para sentir y otro para perdonar.
Hay un tiempo pa' vivir y otro para terminar.
Hay un tiempo pa' morir y otro para comenzar.

En los setenta los conceptos de *cultura de masas* y *cultura popular* –entendidas como las manifestaciones tradicionales de la cultura precapitalista—se oponían. Hoy día tal oposición ha desaparecido. En "Tiempos", la distinción entre "high" y "pop" se difumina, porque en el texto confluyen antiguas tradiciones morales con principios sociológicos de desarrollo humano. El sujeto nos conmina a la reflexión desde la posición individual vertida en el entorno: "Que hay un tiempo para dar y otro para recibir, / un tiempo para pensar y otro para decidir".

La vena culta se advierte en la estructura: estrofas de versos de arte mayor (16 sílabas), con hemistiquios perfectos de 8 y 8 sílabas, que se desgranan en las contradicciones de las que meditaba el Eclesiastés. La vena popular está en el tono y el lenguaje coloquial del panameño. La estructura anafórica que comienza con el verbo impersonal ("Hay..."), como para darle ese sentido de reflexión y reposo de los grandes libros filosóficos y pedagógicos, enseguida se complementa con la otra idea introducida

con el apócope de *para* —"pa"—, que es un uso familiar del panameño (y de otras áreas de habla española), en el contexto informal. De este modo, el esquema clásico adquiere un equilibrio que estriba en la combinación de *lo culto* y *lo popular*.

En Panamá, las manifestaciones tradicionales (que obviamente comprenden la música folklórica) se han convertido en verdaderas experiencias masivas que recorren la escala social. En el corpus de las obras de Blades hay una experimentación de ritmos y de tendencias que lo han llevado a incorporar a la música latinoamericana una gama de influencias de muchas partes del mundo. En La rosa de los vientos (1996) incluyó la música típica panameña, folclórica, con ritmo de acordeones, (Osvaldo Ayala), así como la percusión de bandas de tambores, tan populares en las celebraciones de desfiles en las fiestas patrias, e interpretó poemas ("Encuentro con la amada", de Despedida del hombre, de Pedro Rivera). El corolario de esta tendencia integradora, signo postmoderno, está en Mundo (2002) donde las melodías con instrumentos celtas, o las tonadas tradicionales irlandesas desembocan en descargas de salsa. Él mismo explica, antes de cada canción, el inusitado camino que toman sus arreglos. Por ejemplo: "Decidí escribirle una letra en español y cantarla en un estilo flamenco...Una feliz reunión de sonidos de jazz, de salsa y de sentimiento gitano" (en "Bochinches" 2002).

Estos logros musicales consiguen reforzar un sentido de esperanza, puesto que Blades demuestra cómo pueden confluir en el texto musical, armónicamente, las melodías autóctonas de sitios tan lejanos. Así como la meditación de "Tiempos" volvía sobre los presupuestos filosóficos de todas las épocas, "Mundo" avanza y retrocede en la evolución bio-social del hombre, y encuentra un equilibrio dentro de la gran escena global: "Esta canción refuerza lo que se plantea desde el inicio del trabajo: "Toda vida

proviene de la misma fuente. La figura de ELEGGUA, deidad africana, se utiliza como metáfora para describir el primer viaje [...]" (Blades, "Primogenio"). La hibridez de cultura popular (como diría García Canclini) en la música sí puede cumplirse y es la prueba de que "instrumentos supuestamente incompatibles pueden trabajar hermanados, coherentemente" (Blades, "Primogenio"). Y ese sentido de hermandad sería, en definitiva, el primer paso en la solución de los problemas que aquejan a un gran sector de la humanidad.

La democratización:

Según García Canclini, en la segunda mitad del siglo XX "la democratización y modernización fueron impulsados por medios electrónicos, de comunicación, por organizaciones juveniles, feministas, de derechos humanos y algunas muy críticas como indígenas y ecologistas" Imaginarios 26). Esto es cierto y observable en las últimas décadas del siglo XX, sobre todo desde los años setenta y ochenta, con los golpes de estado, las revoluciones, las guerrillas y la consiguiente ola de exilios y desaparecidos. Los procesos de democratización han sido liderados por estas organizaciones, generalmente nacidas de la masa subalterna. Y dada la represión y la censura, dichos grupos se han valido del arte (música, pintura, poesía, cine alternativo...) como forma de clamar por una vuelta a la democracia y un respeto a los derechos humanos, amén del cumplimiento de la justicia. Se ha demostrado que la cultura popular es clave en los procesos de democratización, "as a recognition of collective experiences which are not acknowledge by the established political culture" (Rowe y Schelling 12).

En Panamá, en la década del 80, se dio la primera "farandulización" exitosa de la política (término acuñado por Monsiváis), que desembocaría en un gabinete tecnócrata que dictó las políticas culturales –amén de otras—. Rubén Blades en sus canciones siempre se ha cuidado de mencionar a todos los sectores y a todas las regiones, como para conminarlos a participar en la propuesta nacional. Lo hizo en "Siembra" y también en "La rosa de los vientos", donde va desgranando los nombres de las provincias y comarcas de Panamá, seguidos del estribillo "¡Presente"! –coreado—; respuesta que denota, normalmente, la asunción de posiciones políticas.

La presión de los grupos nacionales era evidente y la fachada de la democratización fue necesaria para el cumplimiento de lo pactado en el nuevo tratado del Canal de Panamá (Torrijos Carter, 1977). Es famoso el poema de Diana Morán —"Para el 2000: debemos ser tercos"—, escrito en los años 80, que planteaba este espíritu vigilante y de lucha que Blades refleja en sus canciones. Decía Diana "Nosotros / la botella de lágrimas rabiosas / contra toda fecha / de la letra perpetua renovada. / ...Nosotros / cuando el gallo de pascua / despunte el sol del mediodía / 2000 veces ascanios, aragones, prestanes, palominos / construiremos la casa de los sueños / con la moneda propia de su mapa / ... tenemos que ser tercos / tercos de dulzura / tercos en la cárcel / en la muerte tercos / tercos y más tercos en la firma / tercos / terquísimos / para pasar por el ojo del camello / y recobrar la cintura de las aguas" (en *Poesía*, 199-200).

Dice Rubén Blades, en la coyuntura de la transferencia del Canal a Panamá:

> ... Y ahora nos toca reivindicar
> la vida, *la memoria y el amor* de América, y aquí estoy,
> tratando, creyendo que no es tarde para hablar.

("Encrucijada", énfasis).

El descreimiento de la esfera pública y gubernamental propició las condiciones de apatía de los miembros de la nación y el vaciamiento del Estado, lo que llevaría a la crisis del 87 y a la Invasión a Panamá por las tropas estadounidenses, el 20 de diciembre de 1989. La carrera de apropiación de los recursos por parte de la Potencia, del intervencionismo y del apoyo a las dictaduras continentales llegaba a una crisis que ni sus mismos autores eran incapaces de detener, como no fuera por la violencia y la muerte. Este hecho de agresión a Panamá produjo otro cisma nacional: *" de eso se prefiere no hablar / un trauma nacional aún sin sanar"* (Blades, "20 de Diciembre", en Tiempos). El compositor sabe que esa recuperación de la memoria, es necesaria y por eso rinde tributo a los caídos: *"cuántos murieron / no lo sé/ Niño Jesús, dígalo usted"*. De esta forma, Blades, con "20 de Diciembre", cumple con uno de los principales supuestos de la Postmodernidad, cual es, la revisión de la memoria histórica, como una forma de plantear alternativas. Este rasgo, en especial, distingue la Postmodernidad latinoamericana de las variantes en otras regiones, según explica Marta Traba en "La cultura de la resistencia" (49-58). Esa revisión de la historia es una búsqueda de códigos generales que expliquen en problema de la dependencia. Por su lado, Rowe y Schelling consideran que el rechazo del pasado trae consecuencias negativas en la trayectoria de una nación: "historical memory is a vital cultural action in the making and preservation of those differences, and the destruction of memory a prime means of domination" (en Memory and Modernity: Popular Cultures in Latin America, 228).

Con "20 de Diciembre" Blades se inserta en el creciente corpus panameño que ha denunciado la Invasión en sus libros: "Juan Garzón se fue a la guerra", de Moravia

Ochoa López; "A veces pienso en los muertos", (en Leit motiv) e Invasión U.S.A., 1989: Crónicas de una memoria, de Bertalicia Peralta; Motivos generales, de Consuelo Tomás; *"La noche del grito"* (en: El suicidio de las rosas) de Rogelio Guerra Ávila, entre otros. Un número aún creciente de obras se sigue publicando en torno al tema, a veces, con sólo alusiones breves, "indirectas" y hasta lúdicas, pero impactantes; como en el cuento de Consuelo Tomás, que habla del habitante del barrio de La Fe, que supo "despistar a los gringos que llegaron aquel diciembre vestidos de plantas y armados hasta los dientes" ("Las plazas de La Fe", en Inauguración de la Fe, 122) con un agasajo de hojaldres y chicha de mamey con una purga. [L]os fulos se la pasaron bajándose los pantalones en una cagadera imperialista memorable." (122). De esta forma, Rubén Blades es otro de los artistas que se inserta en el movimiento de recuperación de la memoria y de denuncia. La canción "20 de Diciembre combina las dos líneas de la memoria: la colectiva y la histórica, y emplaza a los miembros de la nación a no olvidar:

> Chorrillo ardió, como Berlín. Un fuego intenso,
> que prendió hasta el zinc. Santa Claus trajo en Navidad
> bombas para Avenida A. Por estar cerca del cuartel,
> se quema el barrio y sus discos de Ismael.
> Entre la sombra, un general rinde el machete, sin pelear.
>
> Ahora y siempre, recordemos.
> Ahora y siempre, compañeros.
>
> La confusión era infernal. Llovían bengalas, lanzadas
> desde el mar. ¿Cuántos murieron? No lo sé.
> Niño Jesús, dígalo usted.
>
> De eso se prefiere no hablar un trauma nacional aún sin sanar.
> Nunca se podrá resolver sin que enfrentemos al ayer.
>
> Ahora y siempre, recordemos.
> Ahora y siempre, compañeros.

Durante los dos años previos a este hecho histórico, relacionado estrechamente con nuestra posición geográfica y nuestra condición de colonia disfrazada de Estado independiente, se dieron dos movimientos paralelos de los componentes de la nación, es decir, del grupo humano diverso y multicultural que habitaba este espacio. Por un lado, el gobierno neoliberal-militar consolidado por el narcotráfico (como veremos en "Sicarios"), al revelarse contra la Potencia que lo había aupado, parapetó un fanatismo extremo que denominó oficialmente *nacionalismo.* La tergiversación del término se convirtió en bandera política que, sin embargo, el grueso de los ciudadanos conscientes rechazaba. Las imágenes del dictador amenazando al Imperio, transmitidas por la televisión mundial al mundo entero, ya son clásicas. Pero cuando sobrevino la Invasión, los ciudadanos pudieron constatar que habían sido víctimas –u observadores—del juego de las mediaciones televisivas, porque el proyecto nacional había sido burlado por el general Noriega. Pese a que este había blandido el machete ante las cámaras del mundo, prometiendo no claudicar ante las amenazas del Imperio, cuando sobrevino la invasión estuvo oculto por varios días, sin dar la cara: *"Entre la sombra, un general rinde el machete, sin pelear"* ("20 de Diciembre"). Y este hecho ocurrió a nivel global, pues, como explica Fernando Martínez (en el prólogo al libro de Pedro Rivera El largo día después de la Invasión), las imágenes que *consumió* el mundo, sobre nuestra tragedia, fueron preparadas por una gran transnacional mediática de los Estados Unidos.

"20 De Diciembre" es una composición cuyos recursos de lenguaje y también los arreglos musicales y efectos, están en función de la denuncia desgarradora de este hecho histórico.

> Chorrillo ardió, como Berlín. Un fuego intenso,
> que prendió hasta el zinc. Santa Claus trajo en Navidad

bombas para[148] Avenida A. Por estar cerca del cuartel,
se quema el barrio y sus discos de Ismael.
Entre la sombra, un general rinde el machete, sin pelear.

Ahora y siempre, recordemos.
Ahora y siempre, compañeros.

En la primera estrofa nos golpea de inmediato la ironía, pues en lo que pareciera un ligero *juego de lenguaje* (Lyotard), esconde tras de sí todo un *relato* donde se compendia el sentido de indefensión que vive el pueblo en una época en la que el ambiente es el de amor, paz y compenetración familiar, así como de fiesta: la Navidad: *"Santa Claus trajo en Navidad / bombas para Avenida A"*. En el plano referencial se advierte la presencia de los medios de consumo que han manipulado las más típicas tradiciones de la Cristiandad (traer regalos en Navidad) y un panameño o latinoamericano lo capta como un mensaje subliminal, pues la publicidad que nos viene desde los grandes centros de poder durante esa época es incisiva y convincente. La letra es muy sardónica, pues lo que trajo Santa Claus fueron "bombas", en lugar de regalos. En la edición de la Revista Lotería sobre la Invasión se explica que el sismógrafo de la Universidad de Panamá registró una bomba cada dos minutos –como promedio—durante trece horas, hasta que se averió. El libro El largo día después de la Invasión detalla el impacto de horror y la frecuencia de las explosiones en toda la Ciudad de Panamá.

La composición también roza el tema del aporte de la música popular en la conformación de nuestra identidad, pues hay un intertexto musical de Ismael Rivera, que suena como contrapunto y como una cita melódica de fondo, cuando Blades habla de la Avenida A y El Chorrillo: *"Por estar cerca del cuartel, / se quema el barrio y sus discos*

[148] Pronunciado con apócope: "pa' " en la canción.

de Ismael", dice el verso, en tanto el pregón en contrapunto recuerda, al fondo: "*Chumba la candela maquinolandera*" ¿Quién no recuerda esa composición del Maelo?[149]

Asimismo, la estrofa encaja en la tradición de la poesía panameña, pues se refiere a los barrios y sitios populares que detentan una trayectoria histórica importante, y que han sido cuna, escenario e inspiración de muchas de nuestras piezas literarias más entrañables. Un ejemplo para la memoria colectiva panameña es el clásico poema "Al Cerro Ancón" (1906), de Amelia Denis de Icaza (el barrio de El Chorrillo está a sus faldas), y uno moderno es En Casa de la Madre, de Héctor Collado.

Blades establece un diálogo que deja de ser una denuncia impersonal, pues pasa a la segunda persona, cuando el sujeto lírico se dirige al Niño Jesús:

> La confusión era infernal. Llovían bengalas, lanzadas
> desde el mar. ¿Cuántos murieron? No lo sé.
> Niño Jesús, dígalo usted.
>
> De eso se prefiere no hablar un trauma nacional aún sin sanar.
> Nunca se podrá resolver sin que enfrentemos al ayer.

La tristeza que estos versos dejan en la memoria despierta al unísono ese sentido de impotencia del individuo frente a fuerzas mayores –un rasgo de Tiempos—. El panameño, aún hoy, sigue buscando una respuesta, que nunca llega. Por eso el estribillo de la canción vibra con ese sentido fraterno y de solidaridad que Blades trata de transmitirnos siempre. La voz en plural y el uso de la palabra "compañeros" también responde a una tradición poética latinoamericana:

> Ahora y siempre, recordemos.
> Ahora y siempre, compañeros.

---

[149] Precisamente por la posición geográfica de Panamá y por el contacto cultural y trabajo conjunto entre autores panameños y otros cantantes del Caribe, la población panameña había tenido la oportunidad de presenciar, en vivo a estos artistas. Pero además, en las calles del Barrio del Chorrillo ha sido 'normal' que se escuche música popular el día entero. Ismael Rivera y el Gran Combo fueron de gran popularidad en Panamá desde la fundación de este combo (1962) y a lo largo de los años 70.

Con esta composición Rubén Blades nos conmina a una revisión de nuestro pasado como nación. Hitos históricos como este nos hacen sentir el espacio de la nación, que late, diverso y múltiple, pero consciente de que la integración de una nación-Estado, no puede promover una división maniqueísta de sus componentes humanos, sino la unidad.

Tiempos nos hace vernos en el espejo de nuestra identidad, en muchas otras facetas, como cuando el pueblo busca refugios y salidas. Esta actitud apocalíptica, desesperada, en pos de una respuesta que provenga de algún poder que nos apoye, se observa en "Creencia", donde Blades sigue un poco (sobre todo en los arreglos musicales, con el fondo de las trompetas que parecieran prenunciar un juicio final) la línea sonora de Richie Rey y Bobby Cruz, "una de las orquestas más espectaculares de toda la historia de la música afrocaribeña" (José Carr, "Richie Rey & Bobby Cruz: El sonido bestial" 6). El tema de "Creencia" va en consonancia con una línea temática que se ha convertido en preocupación repetitiva en la literatura panameña, sobre todo en el cuento. En dichos textos, el personaje central es una adivinadora, una hechicera, un adivino o un brujo. Desde Moravia Ochoa López ("El secreto de Lola") hasta "La interventora de sueños", de Francisco Berguido; pasando por Allen Patiño (combinado con el elemento fantástico), en Con las azoteas rotas (1992). Esto quiere decir que Blades está en sintonía con el grupo de artistas que critica –o al menos evidencia— la actitud del ciudadano promedio que por las condiciones sociales, económicas y políticas, llega a sentirse "entre la espada y la pared". En su composición "Creencia" hay una dualidad: o esta búsqueda es una válvula desesperada de escape, ... o es realmente un

soporte emocional para seguir adelante: *"El camino lo hace la fe. / No se puede vivir sin fe"* ("Creencias").

Y es que la sociedad latinoamericana –y la panameña en especial—ha sido una sociedad en el límite, en la frontera, viviendo siempre una doble narrativa –la oficial y la de la nación. Esta es la razón por la que sus miembros se han visto obligados a moverse entre los eventos históricos y una compleja retórica de imaginarios culturales, a través de los cuales han conformado las estrategias de resistencia. Sus "creencias" son modos de resistir y participar en la democratización, pues quieren incorporar en esta los imaginarios populares de la cultura.

En los procesos de democratización dentro del Estado, cada vez que el discurso de las minorías de la nación pretende ser mixtificado o reificado, se ha fortalecido la condición actuante de la nación, con su realidad multiétnica. ¿Quiénes sino los grupos indígenas y marginales han obligado al Estado Neoliberal a aprobar leyes cuyos beneficios se extiendan a todos? De no ser así, las fosas comunes de la Invasión hubieran quedado sin nombre, o no hubieran recuperado el suyo etnias de la parte oriental de la Provincia de Chiriquí (provincia limítrofe con Costa Rica) como la "Gnobe-Buglé". Esto ha sido determinante en la producción literaria y en la cultura panameñas, puesto que, desde la colonia, la literatura le ha dado autonomía y legitimidad a la voz del colonizado. Y ahora, en el período de *Democratización* del que habla García Canclini, la música popular legitima la unidad: *"O somos familia rota; o somos Nación salvada"* (Blades, "Encrucijada").

La expansión:

El espacio de la nación actual está atravesado por redes globales de comunicación. Este aserto suena alentador hasta que meditamos en que la hibridez cultural es a la vez multitemporal y que –como se ve en Los pasos perdidos, de Carpentier— en nuestro continente, a pocos kilómetros los hombres viven en la época neolítica, mientras que en la gran urbe el ciudadano se repliega en su hogar huyendo del rapidismo del tráfico y de las inconveniencias de la modernización. Como afirma Fernando Calderón, "[m]aybe because we live in incomplete and mixed times of premodernity, modernity, and post modernity, each of these linked historically in turn with corresponding cultures that are, or were, epicenters of power. [...] this coexistence also explains why the Latin American cultural personality is ambiguous as well as multiple, metaphoric as well as dynamic... (55-6).

Esta personalidad ha influido en los modos de *consumo* de la gran masa de la nación, en desproporción evidente con el control de los de *producción* y sin ninguna injerencia aparente sobre los de *distribución*. Si se entiende la "expansión" como "la extensión del conocimiento y la apropiación de la naturaleza, de la producción y el consumo de bienes" (García Canclini, Imaginarios urbanos 30), al menos en Panamá, puede afirmarse que dicha apropiación del recurso geográfico, sus aguas y su territorio como posición estratégica para el mercado mundial, nunca fue controlada por los istmeños, sino hasta ahora (desde 1999), porque los sucesivos imperios colonialistas que habitaron el espacio de la nación (España, Estados Unidos) e incluso otra nación latinoamericana (Colombia) usufructuaron todos los beneficios. El pueblo, la masa,

normalmente, quedó fuera. Pero estos no han sido sino condicionamientos, políticas económicas con las cuales el Estado ha empujado al pueblo.

Después del último despegue económico de los años 60, irrumpió la televisión, que cambió los modos de consumo de la cultura y a la larga desarrollaría –por un lado una "privatización de la vida social" (Mudrovcic 149). Pero también, por el otro, este medio de comunicación de masas promovió una monocultura y una homogenización de los patrones de conducta de la nación, gracias a los modelos del consumo dictados por la moda, los comerciales y las estrellas de la TV norteamericana. La inserción de los medios nos llevó, en cierta forma, a la situación de "invisibilidad cultural" de la que habla Renato Rosaldo en Culture and Truth (204-10), puesto que una nación que pierda su cultura es transparente, invisible. Lamentablemente, las políticas del Estado han trabajado minando la identidad multicultural de la nación, al acuñar como 'prestigiosos' –en la conciencia colectiva— los modos de producción y de consumo del Imperio. Lo tremebundo es que hoy día esta homogenización amenaza la rica diversidad de la nación panameña; si bien, y como contrapeso, existe una corriente de rescate de lo folklórico que despunta, liderada por las empresas televisivas, ante el inevitable empuje popular de la décima y el fenómeno de las cantaderas. Esto se liga con el problema de la identidad, tan pertinente para Latinoamérica, aunque en otras regiones se rechace como un constructo, y se minimice la conversación sobre el tema. Especialistas en estudios sobre Latinoamérica admiten que la identidad "is not a matter of authenticity versus mimetism but rather of articulation" (Yúdice 8); articulación, por supuesto, de estos tres procesos de la cultura: producción, distribución y consumo.

La otra arista de este problema de la cultura de masas, es que lo popular no es únicamente lo folklórico, sino los otros modos identitarios de la juventud, promovidos por la publicidad mass-mediática: el individualismo de la marca, representada por algún famoso, a quien, generalmente, contrata una transnacional. Los estudiosos de las *mediaciones* (Martín Barbero, 1987) introducidas por los medios prestan cada vez mayor atención al fenómeno. Estas relaciones de *producción, distribución* y *consumo* explican por qué en Panamá, durante los carnavales –que datan de la época colonial—, en la provincia de Los Santos (zona central del país y "cuna" de las tradiciones folclóricas), en lugar de cantaderas de mejorana y trajes típicos, proliferen tarimas donde se exhiben cantantes de *rap*, con las cabezas rapadas y vestimentas *de marca*, fabricadas en serie, en lugar de *los trajes típicos*, como se les llama a los vestidos folclóricos. Y esto no es producto de nuestra diversidad étnica, sino de los mecanismos homogenizantes de la publicidad global.

En contrapunto, la propuesta de Blades en La rosa de los vientos y en Tiempos consiste, más que nada, en hacer confluir todos los ritmos de nuestro suelo, desde las bandas de tambor de las fiestas patrias, hasta la música de Osvaldo Ayala, [150] justipreciando cada ritmo en sus características inherentes y en su autenticidad. Esto no es hibridación (o el mimetismo del que hablaba Yúdice), sino convivencia, confluencia de las variantes identitarias en el complejo contexto de la canción popular. Esta diversidad no resta autenticidad. Y en Tiempos Blades trabaja con los contrastes, como recurso. En tanto *"Sicarios"* proyecta una disonancia con las cuerdas del bajo y con el tono de advertencia de la voz (*"Alerta... Recuerde..."*), en "Aguaceros" posee una

[150] Cantautor de música típica panameña. La autenticidad de la que se habla alude al uso de instrumentos como el acordeón, la participación de una catalante y otros elementos que son característicos de la música folclórica.

musicalización que fluye, como el agua que se anuncia. Los truenos y efectos del aguacero, no constituyen una amenaza sino una promesa de que después de la tormenta, el sol brillará.

Y otra vez, por lógica paradójica, y para mostrar ese futuro, el llamado de Blades alude a nuestra dependencia económica, porque en sus canciones nos alerta sobre la contradicción que García Canclini apuntara sobre nuestras prácticas de consumo: "Si bien los países latinoamericanos han experimentado un proceso de modernización en el consumo de bienes y mensajes culturales, acentúan año tras año su lugar periférico en la producción y comercialización de productos culturales" (Imaginarios 34).

La pregunta es ¿qué mensajes culturales adaptamos y por qué? ¿Cuáles productos comercializamos? La propuesta cultural de Blades es *un producto* que se consume a nivel global, pero cuyas raíces esenciales se encuentran en "[u]na evocación nostálgica de mis memorias de Panamá, mi lugar natal," (Blades, "Como nosotros" , Mundo, Booklet).

La música popular confronta la *ciudad estallada*: *"Sicarios"*:

Esta conversación sobre la ciudad "estallada" y sus habitantes (Martín Barbero, De los medios a las mediaciones, Al sur de la modernidad), la ciudad "diseminada e inabarcable" de la globalización (Martín Barbero y German Rey, "Oralidad cultural e imaginería popular") es tema clave de los estudios culturales de hoy:

> Sociología, psicología, antropología han ido construyendo sus objetos y sus métodos al hilo de una modernidad que hace de la sociedad civil un ámbito diferenciado del Estado, un ámbito de intersubjetividades y de diversidad cultural, que en su conjunto configura una esfera de

> instituciones políticas y formas simbólicas cada día más estrechamente vinculadas con los procesos y las tecnologías de la información y la comunicación (Martín Barbero, Al sur de la modernidad 22-3).

Esa separación entre la sociedad civil y el Estado puede traer consecuencias dramáticas en los modos de comunicación y de interacción de los habitantes. En "Sicarios" se describe el grado extremo que dicha situación ocasiona en el panorama de la ciudad: la ciudad estallada se convierte en la ciudad del narcotráfico. Y la génesis de esto quizás se remonte al tiempo cuando "la cerca" fungía como barrera (el *"no trespassing"*), cuyos únicos espacios abiertos eran los de los negocios ilícitos (Véase el Capítulo IV de la I parte: "La cerca y la Avenida de los Mártires"). Desde entonces, la imagen de la capital panameña era una mezcla de Babel y Tierra de Promisión. La canción "Sicarios" alude a un acontecimiento innegable en la política y la sociedad latinoamericanas: el narcotráfico unido al poder de las dictaduras: "The widely publicized economic 'miracles' produced by the military regimes of the 1970s made Latin America into an area beset by debt, informal economies, mass migration, and narcotraffic" (Yúdice, Franco y Flores viii).

La República de Panamá se debatió por mucho tiempo dentro del estado no-oficial de colonia al lado de las otras naciones del Continente, para cumplir con un destino que de alguna forma le ha facilitado la expansión hacia la llamada (Post)modernización, pero que al mismo tiempo la llevó a las contradicciones del desequilibrio entre el consumo y la producción.

En "Sicarios", las alusiones son claras, y van desde el hecho de una circulación vial peligrosa, en medio del 'tranque descomunal' --frase acuñada en la conciencia

colectiva panameña--, hasta el irrespeto por la vida en el espacio de una ciudad que ya alcanza el millón y medio de habitantes *("Alerta, que al que va en motocicleta ningún carro / lo respeta, y autobús?, mejor ni hablar!")*. Y de allí, a las oscuras corrientes del poder oficial sólo hay un paso: *"Recuerde, el color del auto es blanco, europeo y nuevecito, / y porta placa oficial. ... "*.

"Sicarios" nos estremece mientras el canto se apaga en un gemido de amargura, porque lo que escuchamos es la visión de una ciudad en la que el "concierto de la democracia", con toda su retórica, nada puede contra *"la orden del cartel"*, un poder que ha desplazado incluso a *"Dios, soberano"*. El texto de Blades palpita de actualidad en esta *Nuestra América* de las regiones comerciales y sus empresas transnacionales:

> Alerta, que al que va en motocicleta ningún carro
> lo respeta, y autobús?, mejor ni hablar!
> Tranquilo, que cuando llegue la hora, si usted
> no se descontrola, no nos lograrán prender.
> Deje el nervio ya y concéntrese. Es muy tarde
> para echarse atrás. Se hace lo que se tiene que hacer
> cuando ya no hay nada mas que hablar.
>
> Recuerde, el color del auto es blanco, europeo y nuevecito,
> y porta placa oficial. Son cinco, tres atrás, dos adelante;
> nuestro hombre está en la foto que le acabo de enseñar.
> Colóquese al lado del chofer y no piense en lo que va
> a pasar. No tenemos tiempo que perder:
> arranque al oírme disparar.
>
> Hoy cambiará la vida.
> Hoy cambiará su vida.
> Hoy cambiará mi vida.
>
> Yo no sé si el tipo es bueno, o malo; solo sé que le tocó
> perder. En el cielo está Dios, soberano: en la tierra,
> la orden del cartel.

Y la amargura que nos sobrecoge va unida a la certidumbre de la despiadada ruptura de los vínculos entre los seres –la bunkerización o el aislamiento— cada quien cuidando, como fiera, su propio territorio y velando por su propio porvenir. Lo decodificamos como en cámara lenta, porque el sujeto lírico usa los vocativos y los mandatos reiteradamente en las estrofas, sobre todo en las dos primeras, y en un lenguaje formal con el pronombre *usted* que no es propio de la norma panameña en el ámbito familiar, mas sí de otros lugares de Hispanoamérica. El tono del lenguaje es también engañosamente conciliador, pero con un dejo amenazante disfrazado *("Más tarde, después que cobre el trabajo lo invito / a tomarse un trago, no me vaya a despreciar").* Se muestran así las 'nuevas' relaciones 'de negocios', cuyas ejecuciones han propiciado estadísticas de crimen, e incluso, otra vez en el lenguaje coloquial, frases como 'tumbe de droga' o en el lenguaje oficial, términos del discurso gubernamental como "mano dura", "patria nueva"...Es decir, el lenguaje y el arte como el conducto de la condición del hombre y de la mujer.

Por eso en "Sicarios" existe una gradación creciente en la estructura del estribillo, que repite tres veces el heptasílabo, en forma exacta salvo por la variante de los deícticos: **la – su – mi**. Del artículo ***la*** *vida* a los pronombres posesivos ***su*** *vida*, ***mi*** *vida*; advertimos el proceso de negación de la libertad en el que entra aquel que se inicie en el negocio de las drogas. De una a otra sentencia (todas las oraciones terminan en punto) el cerco se cierra paulatinamente y ya no hay marcha atrás.

Hoy cambiará la vida.
Hoy cambiará su vida.
Hoy cambiará mi vida.

Con este recurso Blades también pone de manifiesto la desintegración de la persona, su involución como ser humano, al atrincherarse en su individualidad y su egoísmo, nacidos precisamente de las condiciones de la sociedad actual. No estamos ya ante el "juega vivo" panameño, ni "la cultura del rebusque" (Martín Barbero, Al sur de la modernidad), como se llama en distintos lugares a la actitud de querer tomar ventaja –a veces por medios fraudulentos o picarescos—para poder sobrevivir en la selva social de las ciudades estalladas. Ahora, en una vuelta de la tuerca de la globalización, nos abocamos al culto a la imagen de éxito y al *glamour* a cualquier precio, incluso el de la vida. El cambio a la primera persona refleja esta posición:

> *Yo,* por él, no siento compasión. Nunca en vida él hizo
> algo por *mí.* Si es entre él y *yo* la selección
> *no me dolerá verlo morir.*

Pero también advertimos el poder de esta maquinaria, la cual, cuando sentencia, no da marcha atrás (*"Se hace lo que se tiene que hacer / cuando ya no hay nada más que hablar"*). Y es escalofriante para el receptor advertir el uso del verbo en pasado para referirse al sujeto, cuya ejecución aún no se cumple, aunque, para los efectos prácticos, ya forma parte del mundo de los muertos: "Nunca **en vida** él **hizo** / algo por mí". El empleo de este uso coloquial *("en vida")* adquiere un tono contrario al que tiene normalmente. Hay un borramiento del sentido de conmiseración y respeto. Se ha instaurado, otra vez, "la orden del cartel".

En la Postmodernidad es la lógica paródica la que crea un sentido corrosivo de revisión que desarticula los supuestos del humanismo y del sistema aristotélico, apoyo

primero de la llamada civilización occidental. Tras esta denuncia, el receptor se queda con la resonancia de la motocicleta que se aleja (los efectos sonoros en "Sicarios" cumplen la función que tendrían las onomatopeyas o las aliteraciones clásicas), y se pregunta: ¿hasta cuándo tendremos que vivir en la ciudad del narcotráfico? ¿qué opciones le quedan al hombre en la nueva civilización de la Postmodernidad? Rubén Blades nos presenta en Tiempos una nueva propuesta –la ciudad de la esperanza— con "Aguaceros".

"Aguaceros": la ciudad de la esperanza

Junto con los mitos y temores, la tecnología global se ha llevado también el clima propicio para albergar el amor, la comunicación íntima, la individualidad. Y al tiempo que se han desarraigado las supersticiones que inmovilizaban al ser humano, han nacido otros mitos, peores aún, porque ahogan la necesidad de creación y la esencia del ser humano. El amor (a la vida y a los demás) es el sentimiento central que Rubén Blades nos presenta en Tiempos, y con "Aguaceros" estamos ante una nueva propuesta: la ciudad de la esperanza.

Esta composición en tres secciones, desarrolla una faceta esencial del compromiso por cuanto lo muestra como una actitud que nace de la convicción íntima y de allí se manifiesta en otros planos de la vida. Entonces, el contenido social de la canción es un producto decantado de ambas contradicciones, las del ser íntimo y las del actor social, que conviven en nosotros:

> "Norte claro y Sur oscuro; aguacero viene seguro".
> *De puntillas, para que no duela, mi recuerdo trae la voz*
> *de abuela: "los años nos hacen libres, o prisioneros.*
> *Un vaso medio vacío también está medio lleno.*

La vida es una ventana, o un basurero, según el punto de vista que defina el pasajero. Viene el agua, nos anuncia
el trueno. Parpadeando se derrama el cielo".

La mano de mi abuelita me lleva entre al aguacero
hasta una ciudad distinta, donde se vivió sin miedo.
Sin rejas en las ventanas, sicarios o pordioseros,
ni arañas haciendo nidos en nuestra ilusión y sueños.
Viene el agua. Aguacero.

Mi ciudad se ha vuelto dura y sabe a fuego,
un torbellino de buitres entristeciendo sus techos.
Pero crece mi confianza, al ver entre el aguacero
el rostro de mi abuelita, que me hace creer que puedo.
Claro oscuro, gris silencio. Esperanza: hoja al viento.
Huele a agua y hoy, de nuevo, nuestro barrio respira cielo.
Viene el agua, otro tiempo. Abuelita: creo que puedo.
¡Agua que va a caer!

El símbolo de *la lluvia*, aquí llamado con el vocablo que usamos en el trópico, *"aguacero"* o con la frase coloquial *"viene el agua"*, no posee los tonos de tristeza que tuvo en alguna poesía de la Vanguardia. Sigue siendo, eso sí, el ambiente emocional del recuerdo y su presencia provoca una introspección en el habitante de la ciudad modernizada. Sin embargo, el estado de introspección en el que entra el sujeto es de revisión positiva de las condiciones vitales que rodean a la persona: la memoria individual que justiprecia la crianza familiar. Por eso el recuerdo viene *"de puntillas, para que no duela"* en *"la voz de abuela"*. ... "los años nos hacen libres, o prisioneros. / Un vaso medio vacío también está medio lleno. / La vida es una ventana, o un basurero, según el punto / vista que defina el pasajero".

Es interesante cómo desde este primer pasaje se plantea un concepto importante de la Postmodernidad: la negación de la primacía de la voz patriarcal, antes tomada como única, y la reinscripción de la voz del matriarcado, clave en muchas culturas. *"La voz de abuela"* no sólo alude a una recuperación del símbolo en las propuestas

escriturales de hoy, ya que, como es claro, existe una tendencia de rescate del matriarcado en algunas feministas provenientes de grupos indígenas del Continente, y también una labor comunitaria de barrio cuyos actores sociales principales son las mujeres. Esta voz muestra además la importancia de la igualdad de *género* (de los sexos) en la literatura oral. Recordemos que, en la tradición oral, el 'cuentacuentos' se ha definido como un narrador básicamente masculino; pero, al mismo tiempo, la oralidad como modo de transmisión de las tradiciones y creencias de la tribu, del clan o del grupo, ha debido ser, al menos en su primera etapa, responsabilidad de la madre. De este modo, en la primera estrofa de "Aguaceros" se nos vierte la sabiduría popular en la voz de la madre, quien es la narradora. Y los conocimientos que transmite no se circunscriben únicamente a *lo imaginario* (delimitación freudiana atinente a la formación de la identidad), sino que abarcan el mundo de *lo simbólico*, con sus pragmatismos *("los años nos hacen libres, o prisioneros")* y sus contingencias *("Un vaso medio vacío también está medio lleno")*.

El otro símbolo clásico que adquiere un nuevo matiz es el de *la mano*. Durante la Vanguardia literaria panameña (en poetas como Changmarín, por ejemplo), se utilizó este símbolo como conducto del trabajo enaltecedor, el que erige la nueva sociedad. En este y otros poetas de la Vanguardia, también se usó el simbolismo del *puño cerrado* y en alto, incluso como significante visual, y que aludía al descontento y a la rebelión frente a los opresores. Esta marca textual fue válida en todo el contexto latinoamericano. En "Aguaceros" el símbolo de la mano se deconstruye de una manera sutil –como propondría Derrida— pues, está investido de una ternura esencial y de una compenetración que, como vimos en *"Sicarios"*, se ha perdido en la sociedad actual, esa

"ciudad estallada", donde invade el narcotráfico. La mano de la abuela traza las diferencias entre aquella ciudad y esta, la de los sicarios y pordioseros :

> *La mano de mi abuelita me lleva* entre al aguacero
> hasta una ciudad distinta, donde se vivió sin miedo.
> Sin rejas en las ventanas, sicarios o pordioseros,
> ni arañas haciendo nidos en nuestra ilusión y sueños.
>
> ("Aguaceros")

Los nexos familiares perdidos por la presión de la Postmodernización se recuperan al encarnar en la abuelita ese sentido de esperanza. De alguna manera, entre el primero y segundo verso, se demuestra que la revisión de la historia es el primer paso para enfrentar los problemas y resolverlos: *"me lleva entre el aguacero / hasta una ciudad distinta, donde se vivió sin miedo"*. Esta imagen de 'los ancestros' o los antepasados como guías, se repite nuevamente en Mundo (2002), en la canción "Como nosotros". Otra vez Blades emplea el significante de la mano de la abuela:

> Tiempo:
>
> [...]
>
> Devuélveme las tardes cuando *la mano de mi abuela*
>
> *Me llevaba* hasta el final de la Calle 13 Oeste, en Santa Ana,
>
> A ver el Mar del Sur!
>
> [...]

Con esto, Blades se suma a la corriente de artistas latinoamericanos que proponen una búsqueda del futuro teniendo en cuenta el pasado, porque la memoria individual es el conducto para rescatar valores sociales. Su testimonio personal permite entender que la propuesta de la Postmodernidad latinoamericana no puede ser ahistórica. Al introducir "Como nosotros" dice:

> Una evocación nostálgica de mis memorias de Panamá, mi lugar natal. Con la canción agradezco las experiencias que ayudaron a forjar y formar mi carácter desde la infancia, y a todos los amigos y amigas, maestras y profesores que he tenido la suerte de haber encontrado en mi vida.
>
> Hoy niños y niñas, en todos los barrios del mundo, repiten el ciclo de esperanzas que una vez definió nuestra propia niñez (Blades, Mundo, Booklet).

Y allí se palpa el sentimiento de nostalgia por una ciudad que fue, que ya se perdió: *"hasta una ciudad distinta, donde se vivió sin miedo. / Sin rejas en las ventanas, sicarios o pordioseros, ni arañas haciendo nidos en nuestra ilusión y sueños"*.

Sin embargo, el sentimiento de *la nostalgia*, no se representa como una actitud paralizante o *passé*, sino como el motor de decisiones firmes en el futuro. Esta intencionalidad se demuestra en el uso novedoso –otra vez—de una ambientación que antes aludía al paso del tiempo y al recuerdo: las arañas que hacen nidos. Pero que aquí no retrata un quietismo contemplativo del sujeto ante el devenir inexorable, sino la violencia y la desintegración de la especie humana por el flagelo de la droga y el mecanismo de poder que la sostiene. Esas *"arañas"* que hacen nido en *la ilusión* y *los sueños* del ciudadano actual son los sicarios que matan a sueldo, que cobran con la vida del otro (*las ejecuciones* de las que nos enteramos por los medios); también los pordioseros que pululan en las ciudades por el desempleo o por la destrucción de su integridad debido a los vicios que promueven la publicidad y la superestructura del poder político. En *"Aguaceros"*, por encima de todo, este recuerdo es una negación de la ciudad del narcotráfico, y la conciencia lo preserva intacto. La preposición *"Sin"* que

inicia esta parte de la estrofa y la elisión de la misma ante los males sociales que nos aquejan (inseguridad, muerte, enfermedad, desempleo) nos lo demuestran: "Sin rejas en las ventanas, [sin] sicarios, [sin] pordioseros".

La sola mención de estos males de la ciudad estallada nos hace añorar la otra, la de la esperanza. Blades se vale de la confrontación de los imaginarios de una y otra, con lo cual golpea la conciencia y logra conmover al receptor. La sociología visual utiliza el vocablo "instantáneas" para designar las distintas escenas dentro de una misma ciudad (Beatriz Sarlo, en Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo). El cantante en sus "instantáneas" presenta como núcleo los prototipos urbanos que cualquier panameño reconocería en su ciudad: *"Mi ciudad se ha vuelto dura y sabe a fuego, / un torbellino de buitres entristeciendo sus techos"*.

El nuevo simbolismo de los *buitres* reemplaza al otro etéreo y transcendente de las aves: cisnes, ruiseñores y hasta gaviotas y garzas son desplazados por esta *ave-otra*, cuya presencia en el paisaje posee connotaciones económicas –como la crítica a la falla en los servicios públicos—; pero también tiene un halo premonitorio. Esta figura se ha usado muy recientemente en otras obras panameñas (Recuerdo Panamá, de Luis Pulido Ritter) con estas connotaciones *nuevas*: como un símbolo del poder militar, de la violencia y de la corrupción. La imagen *"un torbellino de buitres entristeciendo sus techos"* resulta dinámica y a la vez emotivo sensorial, por el uso tropológico del verbo entristecer ("entristeciendo") el cual comunica un negro presagio que aletea y desciende amenazante sobre nuestra ciudad y el ánimo de sus habitantes. Como panameños, sentimos su presencia, latente, sobrevolando nuestra cotidianidad y nuestros destinos.

En un lenguaje poético que le debe mucho al empleo de sinestesias *("sabe a fuego" / "huele a agua" / "gris silencio"/ "respira cielo"),* este agudo observador de la ciudad de la esperanza va introduciendo oposiciones que se resuelven en sí mismas en una propuesta: la de la nueva ciudad que emerge tras el manto de lluvia. Una ciudad que, como el rostro de *"mi abuelita",* transmita confianza y sentido de pertenencia a una tradición, a un grupo humano solidario: la ciudad de la esperanza:

> La mano de mi abuelita me lleva entre al aguacero
> Hasta una ciudad distinta ...
> ...
> Viene el agua. Aguacero.
>
> Mi ciudad se ha vuelto dura y sabe a fuego,
> ...
> Pero crece mi confianza, al ver entre el aguacero
> el rostro de mi abuelita, que me hace creer que puedo.
> Claro oscuro, gris silencio. Esperanza: hoja al viento
> Huele a agua y hoy, de nuevo, nuestro barrio respira cielo.

Como para puntualizar la diferencia entre los imaginarios de una y otra ciudad, Blades parte de una descripción sintética del *barrio,* célula desgarrada de la sociedad de la Postmodernización, espacio cerrado con límites propios, donde una comunidad se debate, crece, sufre y goza. Como eje de *los nichos territoriales del hombre* (véase el esquema en Anexo), este no será ya el barrio con rejas en las ventanas, con pordioseros y sicarios, sino un barrio que "huele a agua" (imagen emotivo sensorial que en el campo remitiría a la naturaleza, a la tierra cuando es besada por el agua). Y el receptor, con este olor peculiar en su recuerdo, recibe la noticia del nuevo barrio: *"y hoy, de nuevo, nuestro barrio respira cielo"* .

La acumulación de marcas de tiempo (*hoy, de nuevo*) y el uso del adjetivo posesivo (*nuestro*) enfatizan ese sentido de realidad positiva que busca desesperadamente

el habitante de la ciudad y del barrio. Además, en "Aguaceros", el uso del simbolismo clásico –*cielo*—se opone y anula el otro empleo que el vocablo tenía en la composición "Sicarios": *"en el cielo está Dios, soberano"*. En "Sicarios" se da una negación de facto del sentido trascendente de "cielo", propio de la teología cristiana, y se cancela ese poder por el otro que ahora prevalece en la tierra: *"la orden del cartel"*. Entretanto, en la nueva ciudad que anuncia "Aguaceros", el cielo es esperanza y actitud vital y su simbolismo no es ya trascendente, sino humano. *"[N]uestro barrio respira cielo"* implica que cada uno de los habitantes del barrio –y la ciudad—trabajarán con esperanza por construir ese espacio y hacerlo *su territorio*.

Toda la composición, que gira en torno a dicha propuesta, se sostiene en ese clima de futuro. La reiteración *"viene el agua"* cierra cada estrofa como si fuera un himno de los que la estética marxista enarbolaba como 'visión del progreso y triunfo de la nueva sociedad' que tanta tradición posee en la poesía latinoamericana.

(1ª estrofa) ... *Viene el agua, nos anuncia el trueno.* ...

(2ª estrofa) *Viene el agua. Aguacero.*

(3ª estrofa) *Viene el agua, otro tiempo. Abuelita: creo que puedo.*

Pero en "Aguaceros" esta visión se nos hace asequible, porque Blades la construye con las frases coloquiales que nos pertenecen a todos, o porque son parte de nuestra habla o de nuestros juegos: *"Viene el agua", "Aguacero", "¡Agua que va a caer!"*... y también por el optimismo que alberga el destinatario: *"Abuelita: creo que puedo"*. Por lo tanto, esta visión no es absoluta, sino contingente y revela un emplazamiento hacia el sujeto por una acción real y constante de su parte, como un nuevo

actor social dentro de esta ciudad globalizada: "Viene el agua, otro tiempo, Abuelita: *creo que puedo"* (énfasis).

Los efectos cinematográficos que emplea la voz poética en cuanto al manejo de las imágenes, nos impactan por su ingenio y plasticidad: *"Parpadeando se derrama el cielo",* es como un "snapshot" (toma instantánea de la cámara). "Aguaceros" recoge la nueva forma de sentir en la cultura de masas. Aún cuando no tuviéramos el beneficio de los arreglos musicales, sentiríamos los truenos y veríamos la majestuosidad de los relámpagos, y luego, el aguacero. Si a esto se le suman los efectos de sonido en la banda melódica (de truenos, de lluvia, de voces que piden recoger la ropa...), tenemos un conjunto que todo receptor del trópico decodifica como escena cotidiana, y por tanto, entiende y recibe con la misma calidez de los recuerdos, que sin embargo, lo mueven a una acción.

Estamos como ante una película en la que el efecto visual de la remembranza, nos hace ver a sus personajes, en montajes paralelos y fundidos: *"La mano de mi abuelita me lleva entre el aguacero", "...al ver entre el aguacero / el rostro de mi abuelita..."* y realmente *vemos* el ir y venir de esta presencia, difusa tras el aguacero, pero real.

El empleo de los colores vinculados a la lluvia, en aposiciones adjetivales ("claro oscuro") y en sinestesias ("gris silencio") revela una gama de sentimientos ambiguos y agridulces con que se mira el panorama de la ciudad que queremos transformar. Finalmente, con la exclamación *"¡Agua que va a caer!"*[151] entendemos la polivalencia de la frase y, al mismo tiempo, sentimos que el compromiso nos llega, que está a nuestro lado –como la gente del barrio— y debemos asumirlo.

---

[151] De hecho, la exclamación es un intertexto de la música de salsa latinoamericana, de eminente tono lúdico: "Agua que va a caer / [...] aguacero de mayo que va a caer"

El contenido social que enuncia "Aguaceros" presenta asideros en la realidad y un desacuerdo con el medio, propio de la convicción personal y no de poses. Es auténtica propuesta social, no consigna. Revela una tradición bien asimilada que habita en varios centros, el del corazón, el primero. Su estética postmoderna nos pone en contacto con el estado de atomización del ser humano y la fragmentación heterogénea de las reglas en la sociedad global, pero también con las soluciones para los distintos problemas.

Este cantautor, que sigue *"buscando América"* y se encuentra con el Mundo con *"ojos llenos de esperanza"*, corrobora en "Aguaceros" lo que habíamos atisbado desde el inicio: el escritor es la energía dispuesta a hacer vibrar las fuerzas dormidas en espera de movimiento. Blades nos enseña a nacer de la paradoja de la ciudad de "Sicarios" y a crear, juntos, un nuevo imaginario en el que podamos 'respirar cielo'.

CAPÍTULO IV

SUBALTERNIDAD Y MIRADA

Poder vs. Subalternidad: hablar *al lado* del otro

Cuando las clases eminentemente burguesas pretenden hablar por la colectividad, el discurso no cala en la 'inmensa mayoría' sino que resulta ajeno, porque proviene de quien no comparte la misma lucha. Con la eclosión de la literatura testimonial, sobre todo la relativa a la reivindicación de indígenas y clases marginales—como la historia de Rigoberta Menchú o los linchamientos en el México contemporáneo—, se han ido incorporando al canon de la escritura voces antes consideradas invisibles para el panorama social. Aun cuando continúa en el tapete la discusión de si dichas voces no están mediatizadas por el entrevistador o el 'escribidor' de la historia, es claro que el testimonio emitido desde ciertos espacios conflictivos, como la cárcel o el frente de batalla (a la manera de los textos de un Miguel Hernández o los de un Vallejo), proponen una agencia que reposiciona los papeles sociales. Los escritores panameños, mediante un programa de denuncia desde las filas, se han sabido colocar en una posición paralela a la del proletariado o del subalterno, porque, como éste, saben "de balas extranjeras / y dolor en los patios", de "bombas [que les han] quemado la memoria", de 'balas que horadaron las certezas' (Consuelo Tomás, "Cuestionario", en Motivos generales, 11). La fuerza cultural de su palabra equipara el verso como bala o como puño.[152]

En la actualidad, la crítica cultural busca alternativas a la tradición logocéntrica de los centralismos, mediante la aceptación de identidades, etnias y grupos diferentes ajenos

[152] Véase: "Cárceles clandestinas: interrogación, debate y diálogo en El Salvador", por Bárbara Harlow. En La literatura centroamericana como arma cultural. Jorge Román-Lagunas y Rick Mc Callister, comp. Guatemala: Impreofset, 1999, 111-41.

a los patrones de la llamada civilización occidental. Algunos escritores panameños postmodernos están en esa línea de búsqueda. Una denuncia clara de la descomposición de los valores esenciales y de los derechos de los seres humanos –sin distinciones— se analiza a través del tema de la *ausencia de la figura del padre* unido al de la *subalternidad,* y presente en varios textos clásicos que tratan el problema de los indígenas en Latinoamérica –como Los ríos profundos, de Arguedas. Este tratamiento es también sinónimo de crítica al sistema patriarcal y/o a la sociedad estratificada donde la figura masculina, ausente o amenazante, nunca es protectora.

A partir de la clásica polémica de 'hablar por el subalterno' planteada por Gayatri Spivak en In other worlds: essays in cultural politics (1988), existe un cuestionamiento de la in/autenticidad con la que muchas veces las artes se apropian de esta voz del subalterno para hablar por él, o bien, desde afuera, para plantear la problemática del desprotegido indígena o del campesino explotado. En Panamá esta constante de los estudios postcoloniales y subalternos, es una problemática se aborda desde otro plano: los escritores hablan no *por* el otro, sino *al lado* de éste y *con* él o ella, en una experiencia vital de compromiso y trabajo comunitario que funde en la vida lo que el texto pregona. [153] La obra de Bertalicia Peralta, Moravia Ochoa, Pedro Rivera, Dimas Lidio Pitty, Raúl Leis, Juan Dal Vera, Manuel Orestes Nieto, Héctor Collado, Consuelo Tomás, José Carr, entre otros, lo demuestra.

[153] Para mencionar algunos casos de esta conjunción entre vida y obra: Pedro Rivera es el director de GECU (Grupo experimental de Cine Universitario), Raúl Leis es Presidente y Representante Legal de la Asociación Centro de Estudios y Acción Social Panameño (CEASPA). En su labor como sociólogo, politólogo y educador, ha representado a Panamá en repetidas ocasiones. Consuelo Tomás es Consultora en Género, Salud y Desarrollo y ha trabajado en informes a nivel centroamericano y con PNUD; es fundadora del grupo Alter Arte.

El campesino y el indígena:

Dimas Lidio Pitty logra este efecto de 'hablar al lado del subalterno' a través de una experiencia narrativa vista desde adentro del problema del campesino y del indígena. Un ejemplo que desenmascara el secular desprecio hacia *el otro* subalterno está en el asesinato del indio Ruperto en "Un pedazo de universo": "mataron a Ruperto para robarle el fragmento de aerolito...todo el pueblo vela el cadáver acuchillado, de cuya mano agarrotada los asesinos no pudieron zafar el fragmento de esa extraña piedra del cielo que los indios llaman universo" (Los caballos estornudan en la lluvia, 50). ¿No es esto una alegoría, acaso, del despojo histórico de la conquista?

Por otro lado, en su cuento "El olor de la montaña" Dimas Lidio Pitty crea un narrador personaje (un niño campesino) que es sensible a la situación de su compañero de escuela, Bonifacio, un niño indígena. El autor completa textos que rezuman autenticidad, no solo porque recrean al indígena en su actuación social, sino porque nos hacen ver que dicha actuación histórica es impuesta. "El olor de la montaña", es un texto que plantea una problemática universal que alcanza gran concreción si la analiza un lector de los campos y de pequeñas ciudades de nuestra tierra panameña, puesto que, tradicionalmente, ha existido la costumbre de 'adoptar' niños indígenas para 'ayudarlos y darles educación':

> Después, varias veces, volví a acompañarlo hasta la esquina próxima a su casa. Así me enteré de que la madrina le había pedido al papá que le dejara a Bonifacio para ponerlo en la escuela y hacerlo cristiano. El papá lo dejó y le aconsejó que se portara bien, que en las vacaciones regresaría a buscarlo. Pero llegaron las vacaciones y pasó el

> verano y el papá no vino. Así que Bonifacio tuvo que seguir bañando a Príncipe y haciendo los mandados y barriendo el patio y trapeando la casa y lavando el excusado y limpiando los zapatos de Estelita --hija única de la madrina--, que a veces decía que no estaban bien, que los limpiara de nuevo. ("El olor de la montaña", ts. 4)

Se percibe una crítica feroz a la connivencia entre las instituciones que regulan la familia y la educación y a la forma como se adjudican los papeles sociales: la "madrina", quien como tal –supuestamente— debería querer y ocupar el lugar de protección de los padres, explota a Bonifacio, mientras que Estelita, la hija, dueña del perro blanco como 'algodón' que Bonifacio debe cuidar, es una continuadora de la injusticia social.

Cuando Bonifacio finalmente escapa comprendemos lo que significa la fuerza del terruño y vemos la liberación completa del subalterno, por una vuelta a su origen:

> [Mientras Estelita] lloraba y a la madrina le dolía la cabeza, Bonifacio y Príncipe iban muy lejos, por la orilla de un río, hacia arriba, hacia esos montes que hay detrás de otros montes. Pero, a diferencia de Estelita, Bonifacio no llevaba a Príncipe amarrado, sino que éste lo seguía dando saltos y ladridos. Y Bonifacio también iba contento, porque en la brisa sentía, cada vez más próximo y más puro, el olor de la montaña. ("El olor de la montaña", manuscrito, 5).

Se plantea aquí, en cuanto a la dimensión política, el modelo de *protonación* del cual ha hablado Ileana Rodríguez en House/garden/nation (1994), porque el regreso de Bonifacio representa una reafirmación de la identidad cultural y una búsqueda de esa *nación negada* para el subalterno. El viaje de regreso es una forma de resistencia. La

montaña es el espacio de libertad que la burguesía rural de mentalidad pueblerina no ofrece.

La condición de la mujer:

El desprotegido es también la mujer –y a veces, *especialmente* la mujer—a la que se subalterniza repetidamente, pero cuya manipulación se enmascara bajo las apariencias sociales, como en el caso de las celebraciones que le ofrecen en su papel de madre "porque se dice que el día de la madre hay mil formas de / hacerlas dichosas si compramos para ella ese perfume que / anuncian en la televisión..." (Bertalicia Peralta, Zona de silencio, "40", 48). Al mismo tiempo que ironiza sobre "esa artificial y periódica reunión familiar", Bertalicia habla del papel de la mujer-madre de las clases trabajadoras que sabe lo que es ser madre "de todos los hijos que a veces se le / mueren en el vientre y otros en un charco de sangre mientras son estudiantes algunas veces sabe cómo son las / estrellas porque en la noche ha salido de su casa a esperar / a una hija-madre repudiada del marido que también / (celebra / tiernamente el día de la madre Mercedes Mercedita..." (48).

El discurso poético imita, un flujo de la conciencia en aparente tropel. La falta de puntuación es una marca de estilo que permite transmitir la abrumadora condición de las mujeres, a través de un angustiado monólogo interior. La parodia del día de la madre –más que nada coyuntura publicitaria—demuestra la dolorosa condición de invisibilidad de las mujeres, sobre todo en los estratos económicos bajos. Pero, además, esta es la madre de los mártires (los hijos que se le mueren en un charco de sangre) o la que sufre el maltrato del hombre, como si esto fuera una tradición patriarcal inevitable. Al mismo

tiempo, es la mujer 'que ve las estrellas' no en el romanticismo de una noche de amor, sino en la expectación doliente de la espera por la hija, víctima, como ella quizás, del abuso de un hombre.

Sin embargo, esa poesía que nos comunica la infame condición de la mujer, también erige una voz que la honra, que le habla desde la misma altura, sin arengarla, porque camina a su lado:

> Para alabarte honestamente no es necesario hacer
> el inventario de tu cuerpo hermoso, redondo, claro ni
> siquiera de tus manos benditas que pueden al mismo
> tiempo tocar las maracas y lavar las escaleras de la
> casa ni de tu voz que hace estremecer el trueno ni de
> tu voluntad tubo por donde camina la historia pero
> (Adela
> lo que es tu pie llagado de campesina guatemalteca de
> obrera trashumante brasileña de voz de viento de ojos
> hartos de hambre de maestra de pobres en Angola
> de compañera de tantos más de dadora de
> sangre de paridora de víctimas y verdugos
> de capitana de huelguistas de madrecita de mayo
> de cantadora de panadera de vendedora de ilusiones
> Adela merecen este poema y esta vida
>
> (Zona de silencio, "42", 50)

El cuerpo femenino no es ya el foco de la objetivación que las artes hasta ahora han promovido, sino la imagen de un cuerpo hecho también para la lucha. Las *manos benditas*, *la voz* que estremece, *el pie llagado*, los ojos hartos de hambre porque ven la injusticia, recomponen el cuadro de una historia que no había sido contada, la historia de la maestra, la compañera, la capitana de huelguistas, la figura actuante que surge, precisamente, de esos grupos marginales y por eso los comprende.

En Latinoamérica, la poética escrita por mujeres, sobre todo a partir de los movimientos de base reivindicativos –como el icónico de las Madres de la Plaza de

Mayo, o el de las arpilleristas, en Chile; o los centroamericanos como COMADRES, en El Salvador (Comité de madres y familiares de Presos, Desaparecidos y Asesinados Políticos, vinculada a la gestión del asesinado Monseñor Óscar Arnulfo Romero) registra una participación política femenina impulsada por un espíritu de justicia y de reclamo de los derechos humanos básicos.[154] Las mujeres, generalmente del pueblo, se integran y adquieren una visibilidad ante las estructuras de poder, de tal manera lo privado se hace público. Del espacio del hogar, la mujer se mueve a la plaza y a las calles. Y muchas veces, el principal motivo no es ni una protesta feminista ni un intento de desbancar el sistema político en turno, sino hacerse presentes en una empresa de ayuda comunitaria y de rescate de los congéneres en crisis, sobre todo en los tiempos de la globalización que tan negativamente desequilibra el contexto de los barrios pobres:

> Despite "redemocratization", the threat of authoritarianism and its consequences still cat shadows on national politics; and despite promises of economic miracles, the majority of Latin Americans have no access to the consumer society that is celebrated daily on television screens and billboards. Furthermore, as states become less and less inclined to take responsability for the breakdown and collapse of services, people are often cast on their own resources, as was evident in Mexico after the earthquake disaster. It is in these situations that women have increasingly acted as citizens, a position that had been difficult for them to assume as long as the public sphere was assumed to be a masculine domain (Franco 66).

[154] Véase "Cárceles clandestinas: interrogación, debate y diálogo en El Salvador", por Bárbara Harlow. En: La literatura centroamericana como arma cultural. 111-41.

Es decir, en la vertiente del feminismo se advierte cada vez más un espíritu comunitario que por un lado se vincula a la génesis matriarcal que los antropólogos han descrito con respecto a sociedades tradicionales, pero por otro se relaciona con una recuperación creciente del rol de la mujer en las ciudades estalladas, como organizadora, guía y proveedora. El discurso poético panameño rescata la historia de esa parte ignorada de la humanidad, de la mujer, la que vive en cualquier región del planeta, llámese *Tercer Mundo* o mundo *subdesarrollado*, pero cuya fisonomía se transforma, al menos a nivel comunitario, gracias al esfuerzo femenino.

La marginalidad urbana:

Muy a menudo la propuesta escritural panameña se apoya en el sistema social para sobrepasarlo y resistirlo. Entre el espíritu individual y el poder social hay siempre solidaridad y conflicto. Los cuentos de Moravia Ochoa López, por ejemplo, poseen ese ímpetu interior que busca la libertad gracias al coraje en el combate cotidiano y la labor fecunda. Sus historias –que recorren los ambientes más disímiles-- hablan por los descontentos y por quienes sufren. En dos de sus obras –Juan Garzón se va a la guerra (1992) y En la trampa y otras versiones inéditas (1997), se observa un imaginario consistente que ejemplifica realidades panameñas y globales y que se adscribe a las propuestas comprometidas de la escritura actual. Sus textos presentan las preocupaciones del "feminismo cultural", tendencia que está a favor de la acción comunitaria y la solidaridad ante las penurias por sobrevivir, cotidianamente en una urbe globalizada, como muchas otras de América Latina.

El cuento "Una noticia de impacto" (de Juan Garzón se va a la guerra), recoge una protesta contra el capitalismo feroz de una sociedad que niega las condiciones básicas de subsistencia a los que menos –o nada—tienen. La voz narrativa describe desde adentro de la conciencia el cansancio de un buhonero, quien un día toma la decisión, del todo contestataria, de ahorcarse en su puesto en el mercado público. Este es un acto de resistencia, que él sabe pudiera ser tomado como cobardía –sin mencionar las prohibiciones religiosas que infringirá—. Sin embargo, piensa que su muerte, al ser un "testimonio público", adquirirá el sentido que no le reconocieron a su vida: "si lo hacía frente a todos, si levantaba los puños para dar por fin él esa primera bofetada, puñetazo, grito, queja, que todos lo supieran, que todos comentaran, opinaran, estudiaran el caso y dieran con que no se puede vivir siempre golpeando, no se puede" (69). El cuento no hace sino mostrar la estructura de superposición de clases sociales establecida por el sistema económico y que propende a crear un abismo de oportunidades entre el ápice y la base de la pirámide.

No es gratuito el hecho de que el mercado sea descrito como el espacio de la ciudad que da cabida a los más desprotegidos, a los realmente marginales. El puesto del buhonero suicida en el mercado público es un espacio excluido de la metrópoli modernizada, a pesar de que alberga la práctica informal de grandes sectores. El poeta Juan Dal Vera nos lo muestra en la noche: el mercado tal como aparece cuando los marginales pueden hacerlo su espacio. Mediante el atinado uso de la sinécdoque, nos retrata el desamparo y la oscuridad:

> ¡Cuán confundido
> parecía el mercado,
> tu nombre resuelto,
> el sueño tirado

entre tantos escombros!

(Poemas en blanco 22)

Este contexto también sugiere el problema de la inmigración campesina a los centros urbanos, tema que, en Panamá, ha propiciado estudios estadísticos, amén de textos clásicos como el de Raúl Leis "La antena" (en Viaje alrededor del patio, 1987). En Poemas en blanco, Dal Vera describe la condición del inmigrante a la ciudad, quien se convierte en el desamparado, el que se refugia allí, cuando el sueño de una vida mejor en la ciudad se desbarata:

> Porque allí dormía el hombre de otros lados:
> El hermano de la yuca infinita,
> el primo de la papaya incesante,
> el dios del mimo mirando de soslayo
> la cabeza adormecida
> sobre el color de la naranja. (23)

La mención de los productos agrícolas ("el primo de la papaya incesante") rescata el sabor de inocencia del terruño, la imagen de *locus amenus* desplazado en cada hombre que llega esperanzado a la ciudad, pero que no encuentra ni siquiera un albergue. Sin embargo, en este espacio marginal también se puede percibir la fantasía, el estoicismo cotidiano del buhonero, quien con su mercancía multicolor revela una intencionalidad que no se rinde. Consuelo Tomás en Las preguntas indeseables (1985) nos hace tomar posiciones ante el desencanto de la sociedad moderna, donde los marginales no se han logrado enganchar al carro del progreso global, y los que lo han hecho, quizás se preguntan si este progreso no es sino una involución: "Véndeme fantasías / para los niños que trabajan / y un poco de rabia para los que se conforman" ("Petición al buhonero" 22).

De esta forma, la poetisa le reconoce al buhonero una participación real, no sólo como testigo del cotidiano vivir de la ciudad, desde su espacio de resistencia –su pequeño negocio—, sino una inclaudicable actitud de lucha por la vida y, en definitiva, de esperanza.

Educación y justicia social:

En este proceso de mirar la condición del subalterno, la voz poética pasa por estadios de solidaridad, de cuestionamiento, de análisis de las estructuras sociales que deben brindar lo esencial a la vida del hombre. Al leer el Libro de las fábulas (1976), de Bertalicia Peralta, es inevitable pensar en la premisa bolivariana que alerta sobre la manipulación de los pueblos por parte del tirano, si no se les educa.

Todos los libros
los periódicos
las revistas
no alcanzaron
a decirle
nada

("**ANALFABETA**" 38)

Este texto es una paradoja frente a la civilización de las computadoras, pues el analfabetismo convive con la tecnología de punta, prácticamente en los mismos espacios. La analfabeta no puede participar del proceso de producción, distribución y consumo de la cultura.

Ese análisis se extiende a las políticas que llevan a la desaparición del sentido de hermandad, expresado en la retórica bíblica: "La miseria vuelve / malvados a los hombres / ...si no hay casa no habrá / nosotros / si no hay pan y casa y nosotros / no habrá amor / si no hay amor / seremos miserables" (Bertalicia Peralta, "ABRIR LOS

OJOS" 124). Y consecuentemente penetra más allá de la supeficie, porque, al exponer las fallas del sistema económico –y todas sus políticas aledañas—nos regresa, de súbito, a la certidumbre de que la injusticia social desencadena la violencia. Entonces resuena vacua la manida frase "los niños son la esperanza de la patria". La agudeza es corrosiva y conduce a una especie de clarividencia cruel:

> La sorpresa cuando aparece es como el
> verano un momento sin presencia fija hacer ver que
> las cosas mudan de esencia duro espejismo en un
> solar del campo *juegan los niños* cuerpecitos
> vibrantes tensos sudorosos que se incrustan en la
> mente del
> paseante *algún día serán necesidades*
> *cotidianas / en lugar de amarles y sonreírles será*
> *preciso juzgarles*
>
> (Leit-motiv, "11", 32, énfasis)

El pesimismo social de la voz poética actúa según una lógica paradójica, pues evidencia que ese niño puede ser el marginal delincuente, si no se modifican las estructuras estatales y sociales, en general.

Tensiones con la hegemonía:

Otra posición de solidaridad que adopta el hablante lírico es la que denuncia la prepotencia de los "Mercaderes del Poder" ("En la bahía", Piel de gallina) y atestigua con el verso los mecanismos que han seguido los protagonistas de la historia, frente a las aspiraciones del pueblo. La voz lírica expone el horror oculto, partiendo de la belleza omnipresente del mar:

> Hacia el frente
> el es mar es una plenitud
> como quien oye estrellas
> ...

nadie diría
que en esta misma ciudad
con sus maravillosos locos y
aventureros dormidos
asesinan a la Justicia
para servir concienzudamente
a los Mercaderes del Poder (19)

En el poemario de Bertalicia Peralta Ragul, (1976) se traslucen con una claridad meridiana estos manejos en el plano de la política criolla e internacional, producto de las transnacionales y de la ambición económica. Los ojos de la poetisa se posicionan al lado del pueblo:

Vino el representante del enemigo
y con prudencia le hemos tratado
Nada por poderoso que sea puede durar para siempre
Los dirigentes han comido y bebido con él
Pero el pueblo silencioso y atento
espera el tiempo de su liberación (21 énfasis)

Y esa voz solidaria es la primera en advertir la traición:

Dijeron que el pueblo podía gobernarse
y le hicieron creer que sucedía
mientras los nuevos tiranos pactaron con los señores
en su ilusión de convertirse en parte de ellos

(Ragul, 24 énfasis)

Como una constante histórica que dibujara un círculo vicioso, "los nuevos tiranos" y "los señores" se alían a escondidas del pueblo. La voz poética funciona como alerta de estos incipientes procesos de corrupción política.

En la propuesta de estos años, Pedro Rivera en el Libro de Parábolas (1983) adopta otra de las actitudes que deconstruyen la mirada hacia el subalterno, quien ahora, reacciona. Esos "hombres de buena voluntad" no serán ya los conformistas, sino los hombres del futuro, los que digan "sin injerencias eclesiásticas / "amaos los unos a los

otros / y no matéis y no robéis / la bienaventuranza de los pueblos, el cobre, el petróleo, la posición / geográfica, los frutos esenciales / de la supervivencia terrestre" ("Parábola sobre madres y niños del futuro" 77).

La voz poética establece una relación de poder entre las utopías de la Modernidad, al usar la acepción del "hombre total" propia de los principios del materialismo dialéctico y el concepto bíblico de "hombres de buena voluntad", recogido de las bienaventuranzas predicadas por Jesús. Teniendo en cuenta estas dos vertientes semánticas de la palabra "hombre", y tal como las emplea el poeta, se desvela el horror de la manipulación del destino de la nación panameña, en toda su dimensión. La ironía y el tono corrosivos aluden a la historia de despojos que han sufrido regiones de *Nuestra América* –entre ellas el Istmo—. Los istmeños no poseerán la tierra. La madre-patria y sus hijos, tampoco. El futuro de la nación queda truncado. El significado político se revela deconstruyendo de paso, la falacia del progreso de la Modernidad. Como variante, la voz del poeta parodia la figura del poder al vislumbrar a los tiranos como una lección del pasado: "las caras de algunos presidentes... / serán usadas por madres bondadosas / para asustar niños / y alejarlos / del vicio de los pecados" (77).

Por la evolución histórica de Latinoamérica, donde la pugna entre la hegemonía y el subalterno propicia reacciones contestatarias de diverso calibre, del grito a la parodia, la conciencia poética busca espacios de negociación en los que ese desprotegido encuentre esperanzas. Lo que estos poetas proponen es la adopción de una actitud alerta y desacralizadora, que emplace a sus gobernantes y que exija mejores condiciones de existencia. El poema otorga agencia al sujeto y se posiciona en una nueva voluta de la espiral de la historia.

El retorno de la mirada:

En la discusión postmoderna sobre el *género* ya no se cuestiona con tanta insistencia *la envidia de la mujer por el falo* y su conflicto para entrar en el mundo de lo simbólico (tema freudiano que explotaron la Modernidad histórica, el Modernismo literario y la Vanguardia, sobre todo). En el discurso occidental, hasta ahora, *esta envidia* había sido un arquetipo (*la herida sangrante de la castración*, como también la llamaban), y se había negado con ello la independencia de la mujer, no sólo biológica –recuérdese la historia de la costilla—sino como ser humano pensante. Tal y como apunta Laura Mulvey, "images [have been] controlled by the interpretation of sexual difference" (67). Pero esta interpretación había hecho de la mujer un ser reactivo en vez de proactivo, o sea, el recipiente (en la doble acepción) de las órdenes y de los sentidos asignados por el sistema patriarcal.

Sin embargo, la literatura panameña plantea una respuesta ecléctica en la que no se privilegia ni la posición del hombre ni la de la mujer. Por el contrario, los libros que analizan la condición de la mujer lo hacen remitiendo a la del hombre, al mismo tiempo. Lo que logran con esto es una penetración profunda del problema de las relaciones interpersonales demostrando, al mismo tiempo, cómo los desencuentros hombre-mujer trascienden la estructura social, al desequilibrar las oportunidades igualitarias de desarrollo humano. Al considerar ambas visiones se abren alternativas que cruzan todos los territorios, desde el eje personal, hasta el vasto mundo.

No fue sino hasta hace pocos años que la crítica postcolonial, deconstruccionista y postestructuralista revisó los binarismos y esquemas de una tradición patriarcal en la que todos, de una u otra forma, fuimos moldeados. A partir de estos estudios, lo erótico será

visto en los intersticios que propone la nueva visión de lo femenino o desde los lineamientos de la comúnmente llamada 'poesía de género'. Según este grupo (Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray), *lo femenino* como *clase de escritura* debe ser separado de 'la mujer como sexo' o de 'la mujer como persona biológica', puesto que la "écriture feminine... subverts the linguistic and metaphysical conventions of Western discourse. The repressions of a patriarchal society create silences, things that cannot be said, and these silences are disrupted by the avant-garde feminine practice of writing –*which is produced equally by men and women* (Mallarmé, Joyce, Artaud, Duras, Lispector" (Madsen 19, énfasis).

En Latinoamérica, es harto conocida la actitud de desafío que debieron adoptar poetisas como Alfonsina Storni, ya camino a la Vanguardia (y el precedente se remonta a Sor Juana), ante esta discriminación por el sexo. En Panamá, la escritura de género, quienquiera que sea su cultor, expresa muy bien esa inequidad de derechos, y se rebela contra la misma. Esta rebelión de las conciencias es una forma de retorno de la mirada, con el propósito de rescatar la dignidad humana.

***Género* y sexualidad: ángel, lágrimas y alas:**

Dentro del grupo de escritoras y escritores panameños, Bertalicia Peralta, Pedro Rivera, Dimas Lidio Pitty, Moravia Ochoa López y Consuelo Tomás han plasmado esta problemática de lo femenino y la sexualidad tomando en cuenta ambas perspectivas, la del hombre y la de la mujer. Su conciencia escritural de influencias complejas y universales ha podido captar todas las variantes del confinamiento y la violencia contra el cuerpo, toda la intimidación secreta que se ha infligido a la mujer. Las estadísticas

tienden a mostrar los hogares deshechos y las familias monoparentales, a cargo, generalmente, de la mujer. Bertalicia Peralta, sin embargo, sugiere que la situación de la mujer casada puede ser tan difícil como la de la mujer sola, e incluso más destructiva para la autoestima y la personalidad. La observación de la conducta de la mujer casada es una manera de analizar esta sujeción:

> Doy un paseo por las afueras
> de la ciudad / me atrae todo
> lo que se mueve alrededor
> de mi vida a ratos tan alegre
>
> así encuentro mujeres con rostros
> parecidos a nada de los que haya
> visto antes: pájaros que nadan en
> el aire
>
> dicen sus nombres y los de sus
> hijos / conozco poco a poco
> suavemente
> como un enamoramiento
> todos sus antecedentes: gatos
> dormidos entre sus pechos / cadenas
> alrededor de los sueños / pasos
> cortitos presurosos para alejarse
> de la pena
>
> el sonido que envuelve la ciudad
> cae duro y terco en siluetas estrictas.
>
> ("Paseo", Leit-motiv 34)

El uso de la diagonal después del encabalgamiento *("dicen sus nombres y los de sus / hijos* ") muestra la sumisión escondida donde la única razón de pertenencia e identidad es la de ser-madre de estos hijos. Y de nuevo el recurso de la barra diagonal entre *"pasos / cortitos presurosos"* y *"pechos / cadenas"* nos da una idea del progresivo empequeñecimiento de esta mujer que quizás comenzó su hogar con ilusiones, pero que ahora ha sido moldeada ("siluetas estrictas"), por un cerco invisible, pero férreo.

Cuando leemos a estas escritoras y escritores, advertimos la denuncia a la manipulación de los conceptos sobre el amor, los cuales se han esgrimido como una estrategia en contra de la sensibilidad femenina. Así mismo, en autoras como Diana Morán, Bertalicia Peralta, Moravia Ochoa López y Consuelo Tomás se da la transformación de una serie de símbolos que secularmente se han adscrito a la 'sensiblería' femenina, más que a su sensibilidad. En sus textos dichos vocablos están subvertidos del todo. Por ejemplo, la palabra *ángel* (vinculada a *las alas* de la divinidad) no representará la imagen de la esposa encerrada y sumisa de la sociedad patriarcal del siglo XIX (el *ángel del hogar*), sino una figura actuante, que no solamente regresa la mirada, sino que tiene un sitio en la sociedad. Otros símbolos con sentidos 'marcados' como las *lágrimas* (según la sociedad signo de sensiblería y manipulación) y *espejo* (como vanidad), también adquieren sentidos emplazatorios.

Desde la poética temprana de Diana Morán (en Mi buena madre, madera de inviernos, 1966) encontramos un rechazo de esa imagen acartonada y la conciencia de que la nueva generación de mujeres debe romper la sumisión y los estereotipos. Todo el sacrificio de la madre, quien *"vivió la angustia de arrugarse paulatinamente / en el ojo oscilante de una vela / cosiendo corbatas a diez centavos la docena"* (en Poesía joven de Panamá, 17) se enfoca en lograr que la hija salga de ese círculo de pobreza y entre al *glamour* de la sociedad de consumo y de las relaciones dentro de la clase alta:

> Quería una hija, mi madre, maniquí de tienda
> que sirviera el té, galletitas inglesas.
> Bienvenido doctor!
> Bon soir.
> Honey, otra taza de té.
> El mundo es una mansa violeta tornasol.
> Maquillaje revlon!
> Cigarrillos, querida, daremos canastilla para reyes,

Panamá es oficialmente tu traje de Dior. (18).

Pero esa misma madre también es una mujer consciente de los valores esenciales para el ser humano, por lo que enseña con el ejemplo. Ella, *"madera podrida de inviernos"*, sin habérselo propuesto, supo alentar los ideales en esa hija, porque así, *"reumática y canosa"* sabía *"ir por las calles / con el miedo apretado a los zapatos / con una pancarta y un grito de hambre"* (17). Diana Morán atestigua la participación política de la mujer, sin importar su edad, y muestra que la actitud solidaria que se crea entre las mujeres de diferente edad y condición se extiende como un ejemplo de conducta para todos: *"Mi madre quería / pero en mis cuerdas vocales / en re y sol / a tiempo / y contratiempo / el dolor estallaba sonoro / **y era dolor mío / también dolor de ella / y dolor ajeno**"* (18, énfasis).

Por su parte, Moravia Ochoa López poetiza en Contar desnuda (2000) sobre distintos elementos que la sociedad patriarcal utiliza para oficializar la sujeción, tales como el *anillo* y *los papeles*:

> --Dame la mano
> --Tómala-tómala ¿Las llaves al ladrón?
> --Ponte el anillo
> --Ponlo
> --Eres esclava y yo dueño
> --No es cierto, contigo no he firmado papeles, es decir que
> la espuma no cruzó el río, que no hubo mar revuelto en la
> ola aunque vivió la pesadilla, el estrangulamiento sin
> redención de su alma, [...]
>
> ("Mujer sagrada", 72-3).

Hoy la mujer se resiste, y cuando la presión pretende quebrantarla, reacciona con ironía. Solo el asedio de lo social podría hacer exclamar a la sensibilidad acorralada: "Cuánto daría por un coche y un caballo / y un cielo azul suelto entre miriñaques / y una

sombrilla y un abanico blanco..." (Moravia Ochoa López, Me ensayo para ser una mujer, 44). Hay una ironía velada en la alusión al príncipe y al cielo, marcas propias de un contexto emocional del pasado. La acumulación de símbolos desarticula la realidad que circundaba a la mujer (*miriñaque, abanico blanco*), mientras que el uso del condicional "como *daría*" revela el anhelo de renuncia a los estereotipos sobre la mujer y sus relaciones emocionales.

Es claro que ni física ni emocionalmente, el estereotipo decimonónico del 'ángel del hogar' puede prevalecer, porque la mujer de hoy es un ser con los pies puestos en la realidad y sabe que ya no hay marcha atrás:

> *pido excusas a usted que me creía un ángel*
> *ya le decía yo que no tenía alas*
> que lo que me mueve por el mundo
> son dos pies
> puestos en tierra firme
> [...]
>
> ("Me ensayo para ser una mujer", Me ensayo... 48).

Diana Morán lo puntualiza en Reflexiones junto a tu piel:

> *Ni cabello de ángel*
> ni concierto de claro plenilunio...
> mucho menos
> bodegón de vinos y naranjas muertas...
> sólo
> yerba flagelada,
> tortura del suelo,
> *barro*
> *barro rabioso,*
> *lodo en fuego,*
> *donde la llama pare*
> *el feliz*
> *y diferente amanecer que ya nos toca.*
>
> ("Autorretrato" 172, énfasis)

La figura del **ángel** en la poesía de este grupo posee connotaciones sociales. Por otro lado, los *arcángeles* –figuras de las huestes celestiales—son en Diana Morán los hijos de la patria amada, engendrados por la nueva pareja primigenia; esos que lucharán algún día por la equidad social. En consecuencia, las figuras de *Eva y Adán* no representan ya a los primeros padres arrojados del paraíso, sino la pareja despojada de mitos y lastres que puebla el nuevo edén (Consuelo Tomás lo desarrollará en El Cuarto Edén, 1995; Agonía de la reina, 1995) y que vive en una nueva sociedad, creada por ambos. Desde Eva definida (1957), de Diana Morán, se presenta esta propuesta:

> Y...
> encontraron
> la ruta,
> los pasos perdidos, en la casta armonía
> de patria
> y beso.
> Y
> la hembra sedienta bebió:
> La luz humana
> el agua buena,
> en la viril tinaja.
> Y
> desde entonces
> siembra
> *–arcángeles rebeldes—*
> en
> el costado abierto
> del pueblo Cristo.
> Fue...
> ¡La integración!
> --La fotosíntesis—
> --El Amor Terrestre—
> De
> Eva
> Superada.
>
> (VIII, en: Poesía, 17-8)

La nueva especie, generación de 'arcángeles rebeldes' esta signada a superar los lastres endilgados a la especie por la cultura.

La evolución de la figura del *ángel*, en Consuelo Tomás, llega a encerrar la inocencia ínsita al ser humano, esa curiosidad y esa frescura de sus acciones, en la búsqueda de la felicidad. En Apelaciones (1992), el poema presenta ese tono liberado:

> *Dicen que una vez fui un ángel.*
>
> Que en *mis alas* había músicas y lagartos tristes.
> Que a mis pies
> la espuma del mar venía depositando sus
> nostalgias
> [...]
>
> *Dicen que una vez fui un ángel.*
> Alguien intentó romper mi bandera de inocencias,
> y *robar mis alas* de cigarra soñolienta.
> Alguien quiso espantarme las luciérnagas del
> Alma.
>
> Ahora ando
> en vestidura humana.
> Arrastro este antifaz que no me queda.
> Aún conservo sin embargo
> esa sonrisa pálida
> de mi antigua identidad.
>
> ("Antes de" 31)

En El Cuarto Edén, es la actitud de los arcángeles la que se transforma y desmitifica, pues se convierten en testigos complacientes --y hasta "ávidos"-- del acto sexual:

> Ávidos arcángeles nos miran.
> Desde los orificios del cielo
> *se relamen.*
>
> Abro de par en par mis oquedades.
> [...]

Me lanzo al precipicio de tus ojos
los arcángeles
aplauden.

("Erótica" 8, énfasis)

La desarticulación de la significación clásica de las alas (generalmente unidas a la figura del ángel) conlleva un reto al estereotipo, como en Moravia Ochoa: "pido excusas a usted / que me creía un ángel [...] un ángel con sus alas / se ha dado muchos golpes contra el cielo / no son golpes cualquiera / son golpes celestiales" (Me ensayo para ser una mujer, 69).

En el Libro de las propensiones, de Consuelo Tomás, [155] la secularización del símbolo convierte las alas en imagen de la escritura a través del símil "como el adiós de un ave". Se trata aquí de otro tipo de idealidad:

Esto que escribo es como el adiós de un ave.
Las alas abiertas como abarcando mundo
La mirada adelante escudriñando nube.

("De la propensión a escribir poemas con los brazos abiertos")

Partiendo de esta confianza en el futuro, confianza en lo humano, una vez que *las alas* se han transformado en *brazos*, Consuelo Tomás logra poetizar la gran farsa de la cultura occidental en cuanto a los sentimientos, de por sí, endilgados socialmente, e inscribe un dinamismo. Las alas se arraigan en proyectos de futuro.

La disposición comunicativa de estos poemarios privilegia la imagen pictórica o visual –a lo cual contribuye la iconografía y la misma edición del texto, las ilustraciones

[155] Este libro es en realidad una "colección de poemas en postales armables", donde los editores advierten "Usando como referencia esta imagen, puedes armar un rompecabezas con el dorso de los poemas e esta colección. Las postales pueden leerse por ambos lados y estan ilustrados, en colores por Guillermo Mezza. Las postales no están paginadas. En sí mismo, esta obra es un concepto revolucionario en la edición de libros en Panamá.

de El Cuarto Edén, hechas por Armando Díaz Ologuadi, muestran la imagen del cuerpo femenino como una sensual mujer con alas, signo evidente de que el ser caído –ese del cual Freud preguntaba *"¿Qué quieren las mujeres"* (véase Castro- Klarén 29)-- ha recuperado sus sueños. O es también una mujer con alas de mariposa, lo que evidencia la nueva fisonomía y psique en transformación, igual que una mariposa. Ella no será nunca más un ser atrapado en el mundo de *lo Imaginario*, sino que, ahora, el mundo de *lo Simbólico* (el del discurso masculino, el del lenguaje y la sociedad) también le pertenece: "Con la mano que escribo estas palabras / te acaricio. / Con la voz que la digo y las profiero / te nombro" ("Sueño", p. 28) [...]; "(tu vientre) [...] Imán para mis cinco dedos / que buscan en su extremo *el báculo prohibido*" ("Semana Santa" 20, énfasis).

Por lo tanto, hay un sistema crítico de elaboración del verso en el que se subvierte lo que Freud apuntó: que la feminidad "representa[ba] las tentaciones sensuales fuera del ámbito de la razón, de la realidad y de la cultura, y fuera del ideal humano" (Castro Klarén 29). Todo lo contrario. La poeticidad se arraiga en la cultura mediante el uso del discurso directo, el que llama a las cosas por su nombre, y que, por lo mismo, genera el *desciframiento testimonial comprometido* que mueve al lector y a la lectora, porque trasluce verdades que habían estado escondidas en nosotros mismos y que ahora el recurso poético evidencia. Por eso, los arcángeles abren sus alas para testimoniar una nueva actitud ante el amor y la relación de pareja:

> Ávidos arcángeles nos miran.
> Desde los orificios del cielo
> se relamen.
>
> ("Erótica" 8)

En ninguno de los dos espacios, –ni el del acto sexual y las relaciones hombre–mujer ni el de la protesta ante la múltiple condición del ser-en-el-mundo– el lenguaje de estas poetisas cae en la asexualidad de las decimonónicas abuelas-vírgenes, ni en la androginia del feminismo extremo que solo ha llevado las relaciones personales a la estasis.

En consecuencia, los estereotipos se desvanecen. No sólo las alas, sino las lágrimas, como símbolo, adquieren un nuevo sentido y todo este elucubrar que en poesía romántica se adscribía, generalmente, a una actitud meramente femenina (desmadejada o manipuladora), se desarticula ahora en Agonía de la reina, de Consuelo Tomás. Los hombres también pueden verter lágrimas, pero la cultura accidental ha clasificado las conductas en masculinas y femeninas. En el "Alegato del guerrero", éste explica por qué no puede verter lágrimas, como ella:

> Acaté la ley que tú misma me enseñaste desde niño Quise ser fiel a tu mortal expectativa. *El príncipe valiente e impoluto, el caballero andante de llorar prohibido,* el actor principal de la tragedia en la que escogiste para mí el papel del asesino. [...]
>
> *Tuve que inventarme un vestido de arrogancia para soportar el golpe de tus lágrimas*. . [....] Disimular el miedo o el dolor no es cosa fácil. Pero ya no quiero más esta locura. Me atraganto en mi propio desamparo y en lo amargo de los días me consumo lentamente. *A veces quiero ser lo que tú eres*, y me convierto en caricatura infame. (29, énfasis)

Y ella, finalmente, en un "Diálogo del guerrero y la reina" explica las condiciones de su espacio constreñido:

> *No lanzaron mis ojos miradas más allá de una estrecha ventana. Experta de lo poco y de lo nimio. Secreta sierva de las lágrimas con las que me construiste el nicho.*
>
> (33, cursiva en el original).

A la postre, el estereotipo del sentimentalismo se diluye, mientras que el de la idealidad a la que aspira cualquier ser humano, se rescata. La reina dice: *"Santa inmaculada, intocada, muda. Me sentaste en un / Trono demasiado grande"* ("Diálogo del guerrero y la reina", 33, cursiva en el original).

Y el guerrero admite: "En verdad te digo / me hicieron falta *tus alas*." (35, énfasis).

De esta forma, cae el velo de dolor que tendieron los patrones de conducta establecidos en la existencia de los hombres. El discurso poético tiende a una conciliación, en un nuevo espacio en el que los roles sociales se equiparan.

En resumen, lo que se pone en tela de juicio es esa adoración narcisista que se le ha atribuido a la mujer, casi como rasgo de su sexo; ese culto a la imagen al cual se le ha obligado. En Apelaciones (1992) Consuelo Tomás también deconstruye el símbolo del espejo. Hace mofa, prácticamente, de la atribución de ese conducto único como reflejo de la 'identidad'

> No mires al espejo de ese modo.
> Podrías encontrarme.
> ¿Qué harás si te devuelvo
> de un solo golpe
> esa mirada de niño preguntón?
> ¿Si te saco una lengua
> poblada de cebras y cumpleaños?
> ¿Si me da por cantarte
> una canción con agujeros?
> No mires al espejo de ese modo.
> No sabes lo que puedes encontrarte.
>
> ("Azogue", 34).

Toda esta nueva manera de usar los símbolos cumple un papel en la denuncia de la condición de la mujer, pero sobre todo, en el retorno de la mirada de ese *otro* que había sido ella... secularmente.

La doble moral social y el nuevo papel:

Una de las características de la poesía de todo este grupo es la de mostrar la condición de dignidad de la mujer, merecedora de admiración y de respeto.

Bertalicia revela que lo primero, para la mujer, es comprender y valorar su intrínseca naturaleza (*¿diferencia?):*

> Mujer: nada te aventaja en ternura y belleza
> Tampoco tienes rival en el trabajo y en la guerra
> ¿Por qué entonces insistes en depender
> de una máscara que no te favorece?
>
> (11, Ragul: 1976).

En la ironía de la voz poética hay un emplazamiento a la mujer, para que valore la nueva gama de posicionamientos sociales que hoy le pertencen, puesto que la mujer se desempeña en campos que antes le eran vedados. La máscara de la vanidad no es necesaria ante esa nueva actitud.

En Moravia Ochoa López se cumple ese ciclo en el que la mujer moderna se debate por hacer respetar un lugar dentro de la sociedad. Lugar que es complejo, por eso conmina a la mujer:

> "Mujer marca sagrada"
>
> De hecho parece que todo viene signado por la
> crucifixión, el sufrimiento se llama mujer, media naranja
> en desnivel.
> ...
> Mujer, mujer, dime qué ven tus ojos, qué viven qué

procrean, cuánto espacio de piel está sin hematomas
en tu cuerpo, mujer, mujer, ¿qué vives con tu carne,
con tu alma y sentir con tu paciencia bárbara?
...
levántate mujer, y me levanto, y vivo entonces
saboteando a la muerte, dándole la espalda al sinsabor,
pelando la cebolla y tecleando la máquina, aspirando
a adquirir esa computadora en homenaje a la poesía y
al gran libro que quieres escribir
pero que aún no escribes.
Y vive la mujer insertada en una lucha a ganar de todos
modos, dando la espalda al dolor,
siempre de regreso, a la vida, los pies desnudos,
imperfecto el decoro de las lágrimas,
al alto de su nombre, su poesía
ella, la fregona, la puta, la putísima, la que sufre los hijos,
...
(Contar desnuda, 72-3, énfasis)

Como una respuesta iconoclasta a los patrones de conducta que la moral decimonónica se planteaba, estas escritoras comentan sin desparpajos la verdad de la condición de la mujer. La humillación sufrida y los anhelos reprimidos, aunque también dibujan personajes de gran fortaleza interior. La ironía acerba está relacionada con el cuerpo de la mujer, el proceso de socialización hacia la madurez, la falta de educación sobre esos procesos de vida y, quizás, la presión social de *la moral doble* que relega a la mujer a la resignación, en tanto el hombre, a la misma edad, "vuelve a las andadas".

Es lo que expone Consuelo Tomás en Las preguntas indeseables (1985). Desde algunos poemas de Confieso estas ternuras y estas rabias (1983), la voz lírica es emplazatoria, libérrima y desafiante. La mujer ha tomado la decisión de amar por el amor en sí mismo y no por las convenciones y costumbres sociales, como en "Conjugación del desafío":

Voy a amarte
no porque he de estar
en tu café de mañana

...
no porque he de ser
tu alegría pública
tu trofeo de la vida
tu posibilidad de volver
abiertamente a las andadas
...
no porque me tengas
a la luz del día
en tus cartas
        tus libros
        tus triunfos
        tus razones fundamentales
        tus pasos decisivos
...
no porque me premies con un hijo
o me colmes los caprichos
o me lleves del brazo
con tu nombre en la frente
un anillo una costumbre

...
voy a amarte
porque eres
lo profundo de estos años
y estoy creciéndote
como lo nuevo de ti
tocándote adentro
donde nadie nunca
había llegado a tocar...

("Confieso estas ternuras y estas rabias", 26-7)

En esa misma línea, Consuelo Tomás nos habla "De la propensión a los amores sin candado" (en: Libro de las propensiones, 2000), exentos de la dependencia del hombre, pero conscientes de la fugacidad de una ternura que es un "abrazo de satélite escapado a la galaxia". El candado, vocablo recurrente en su poética es símbolo de los patrones patriarcales que se desechan, que se emplazan. Fondo y forma alcanzan en este libro una armonía 'excéntrica' pues las postales armables (que se leen por ambos lados) permiten al lector cuestionar 'la doble moral y el doble papel social':

Esta es a fin de cuentas
la manera en que te amo.
Ausente de mí como un planeta
que antes de descubrir ya se ha perdido.
...
Esta fugaz inmensidad de tu ternura
esta eternidad en la memoria de mis dedos
cuando regresan del asalto a tus emblemas
en el instante en que llegando
estás por irte.
...
Esta es a fin de cuentas
la manera en que te amo.
...
Contigo y desde ti
te amo conmigo
no para mí.

("De la propensión a los amores sin candado")

Un paso más allá en el análisis de la sociedad desde el ojo penetrante del poeta, este Libro de las propensiones explora muchos otros tipos de subalternidad social; incluso la de otros seres vivos que también son hitos en el paisaje de la ciudad estallada, como en "De la propensión a hablarle a los perros". También aborda las condición del hombre en la sociedad desde los márgenes de las situaciones cotidianas. Por ejemplo, en "De la propensión a perder las llaves" dice: "La de la felicidad se me cayó en el mar de los absurdos / y mi escafandra estaba llena de agujeros").

Otro poema donde Consuelo Tomás desarticula los prejuicios sociales, entre ellos el de la doble moral social, cuya crueldad no perdona, es "La novia plantada" en Las preguntas indeseables (1985). Moravia Ochoa trata este mismo tema en "Tiempo quebrado" (Contar desnuda), donde refuerza el componente de la soledad, paliada por el refugio religioso: ""¡Ay el avemaría de las novias quedadas / de las novias difuntas / las buenas señoritas de los rezos!" (139-40). Mientras tanto, el tono de Consuelo Tomás es

emplazatorio, por la crítica a la tradicional costumbre de arrojar a las mujeres a los monasterios, para resolver la soledad, el abandono o la falta de dinero y salvar la rancia moral familiar. Con esto, se desbarranca la figura del *ángel del hogar*, desde mucho antes del rito:

> Las lágrimas se han secado en la mejilla
> antes de caer en el hálito fatal del
> desencanto
> ...
> naturaleza muerta pareces ahí sentada
> con la burla de la gente sobre ti
> y tu pobre dolor apenas comprendido
> estás cayendo al abismo de tu asombro
>
> estás cayendo
> blanca oscuridad de posible monasterio
> derrota de mujer al pie del mito.
>
> ("La novia plantada", Las preguntas... 46).

Asimismo, Las preguntas indeseables espeta la manipulación económica del cuerpo femenino, porque la mujer ha sido, secularmente, una máquina de producción de otros seres humanos dentro del sistema, brazos aptos para el trabajo. No sólo dentro de la economía esclavista sino capitalista, ella ha sido valiosa por su capacidad de *procrear* y no de *crear*. Por tanto, el negarse al uso de su cuerpo es transgresión máxima para la hipocresía social, como en "El aborto":

> El tinaco boquiabierto
> siente en su entraña
> el hombre que no fue.
>
> En el Vaticano habrá sonrojos
> y eructos papales ante la cruel noticia.
>
> Los defensores de la pulcritud
> andarán tras el rastro desangrado

de la autora del crimen.

Por su parte el tinaco se está sintiendo madre. (34).

Entre burla y conmiseración, esta voz expone un problema que trasciende y compete a la estructura social y a la educación. Pero también está la otra cara del problema, la de la irresponsabilidad paterna. El tono es acerbo, descarnado, pero pretende hacer reaccionar las conciencias. En Moravia Ochoa López, este mismo asunto está tratado en El espejo (en el cuento "Sonda"), pero también en Contar desnuda, en el poema "Salva sea la parte".

Otra forma de denuncia de la manipulación del cuerpo por la sociedad de consumo se advierte en los poemas sobre los concursos de belleza. Bertalicia Peralta lo trata en Casa flotante (1979). Este poemario presenta un retrato de la mujer autosuficiente, dinámica, libre de las sujeciones masculinas. Es también un tributo de admiración, casi una apología que busca liberar la conciencia femenina de los complejos que la acucian. En este planteamiento total de las facetas de la mujer, el poema "Concurso de belleza" es de una ironía arrasadora:

Se requiere mujer hermosa;
senos mirando al cielo de por lo menos
dieciocho pulgadas cada uno
torneando suavemente una
cintura tierna que las manos
puedan abarcar dentro de veinte pulgadas
más abajo treinta y seis esta vez
sobre la pelvis
todo será canjeado por un viaje alrededor
del mundo automóvil último modelo
maridos eventuales presentaciones en TV
anuncios publicitarios
y el mejor maquillaje a prueba de agua que se conozca. (8).

En Las preguntas indeseables, de Consuelo Tomás también se aborda el tema:

Importa que las piernas sean correctas
Y tengas todos los dientes.

Importa que cuando camines
los viejos eyaculen con frenesí adolescente

¿Qué si te preguntan? No te preocupes
la estupidez es requesito indispensable.[156].

("Requesitos para reina de belleza" [sic] 51)

Por el contrario, hay otra forma de denuncia que alude no al 'glamour' prefabricado en el cuerpo femenino, sino al estoicismo de que hace gala la mujer, en su vida cotidiana. En "Pena tan grande", Casa flotante, Bertalicia Peralta presenta la imagen de la mujer real, la mujer trabajadora, la que es sujeto activo de las estadísticas en el censo de población, porque transforma, con su esfuerzo, el panorama social.

Con mi pena tan grande
salí a buscar la compasión ajena

a mi paso tropecé con la vecina
del tercer piso que vive sola y
da de comer y de vestir a cuatro hijos
y fue despedida de su trabajo
porque no cumple el horario completo

su hijo mayor de nueve años
debe ser tratado por un especialista
para "niños excepcionales"
y a ella le cansan las caminatas por
las várices de sus piernas

casi me indigesto de vergüenza
por mi pena tan grande (13)

El discurso se basa en las penurias de una gran parte de la población femenina en las ciudades latinoamericanas; mujeres que están al frente de la familia y cuyo trabajo

[156] Requesitos en el original. Según entrevista con la autora, el libro pertenece a una etapa de su producción cuando la experimentación con el lenguaje era parte de su poetizar. En Confieso estas ternuras..., por ejemplo, observamos desarticulación morfológica de vocablos, juegos de palabras, entre otras estrategias, con las que la autora logra enfatizar la ironía del texto.

profesional o en la llamada *economía informal* es parte de las estadísticas económicas del Estado. Tras una dolorosa toma de conciencia, la mirada de esta poetisa es solidaria, comprometida, porque entiende la gran capacidad de adaptación del sexo femenino.

Esta admiración se extiende firmemente al papel social y laboral de la mujer latinoamericana, la cual ha debido asumir la responsabilidad como *jefa* de la famila. Tanto las poetisas como los poetas del grupo tratan este tema. En el libro En casa de la madre (1990), Héctor Collado dibuja esa fortaleza inquebrantable de la mujer:

> A mamá le pesan los años
> en el pecho
> y por las mañanas
> se desviste de angustias
> y pesares
> para amamantarnos,
> para distribuir pedacitos de vida
> en la boca de nuestros lamentos.
>
> Mamá lleva un hijo en cada arruga,
> un embarazo en toda su profundidad.
> Mamá, mujer de luna y de sal
> y su don mágico de dar la vida.
>
> ("Mamá se desnuda" 16)

En Moravia Ochoa López, queda claro que existe un problema sociológico, pues la mujer se ve impelida a asumir las responsabilidades que en la sociedad patriarcal tuviera la figura del hombre como 'cabeza de familia': "Mujeres grises, mujeres pálidas, [...] Mujeres-Hombres a tiempo completo/Mujeres sin un hombre, / Hombres sin su mitad" ("Salva sea la parte", Contar desnuda, 141). [157] Pero además, su poética reivindica la fortaleza de esa mujer moderna que lleva sobre sus hombros tanta responsabilidad y que lo hace con la ternura de los detalles cotidianos compartidos con los hijos:

[157] En el dialecto panameño se ha acuñado el término 'madres-padres' para designar a las mujeres solas que llevan adelante una familia.

qué cosa hay más importante ahora
que hacer el mercado y llevar
esta alegría del pago de quincena a los muchachos:
la cocina se alegraría, es seguro
el más pequeño de los hijos
haría día de fiesta andando los paquetes
y en la cena la mesa
olería con el olor de las cebollas fritas
y desde la carne que no es costumbre
bistec cotidiano
sonaría a música celical el aceite
...
El foco ciego de la entrada
vería que viene su reemplazo.
Qué cosa hay más importante en este día de pago
que la alegría del pan llevado a tiempo.

("Cartas aéreas", 61-2, énfasis)

Cuando la canasta básica familiar se ha incrementado y las conquistas laborales de varios gremios están a punto de perderse,[158] cobra mucha mayor actualidad este poema, porque habla de la realidad y del modo de supervivencia de la gran masa de la población.

Hablar por *el Otro*, especialmente cuando se trata de la mujer, cualquiera sea su estatus, requiere una inmersión en su extremadamente compleja problemática, la cual, de hecho, puede ser enfocada desde varios ángulos, entre ellos, el de la crítica postcolonial. Dentro de este marco, el otrora colonizado –aquí la mujer—retorna la mirada al amo, es decir, más que al hombre, a todo un engranaje patriarcal, del cual también los hombres han sido víctimas.[159] Por ello, los escritores y escritoras de esta época de la literatura panameña nos emplazan a entender qué implica este retorno de actitudes, esta nueva *mirada* como forma de conquista, de desafío o de reivindicación.

---

[158] Véase Buscando Camino, 14-20 de junio, 60: 2
[159] Como queda claro en el "Alegato del guerrero", Agonía de la reina, 25-9, de Consuelo Tomás.

Una polémica generalizada dentro de la crítica cultural, y que se deriva de lo anterior, se refiere a la calidad de los textos sobre feminismo, escritos por hombres. Esta es una discusión que corre el riesgo de derivar en esencialismos relativos a los roles de cada sexo y en estereotipos aún más excluyentes, sobre todo porque se considera que: "Gender is not a biological given but a theoretical position" (Madsen 16). Sin embargo, en los textos panameños queda clara la comprensión de la literatura llamada "de género", o bien feminista, sin importar que hayan sido escritos por hombres o por mujeres.

La marginalidad y el abuso del cuerpo:

En los poetas del grupo, la denuncia a la condición relegada de la mujer y la manipulación del cuerpo femenino se da más bien en los cuentos. En Pedro Rivera, el cuento "Peccata Minuta", del libro del mismo nombre (1984) y en Dimas Lidio Pitty en el cuento "Capital de las aguas", del libro El centro de la noche (1977). En ambos, la mirada solidaria se vierte sobre la figura de la prostituta. En el primer caso, el cuerpo de la Chana es un objeto de violación, de burla, de desahogo sexual: "A pesar del ruido y del manoseo de las seis extremidades y la disputa por el primer turno, la Chana mantuvo la serenidad del sueño y se dejaba hacer y deshacer como una estatua de mármol" (34). Muestra cómo una mujer marginal, sola, actúa con nobleza y solidaridad hacia otros marginales, iguales a ella; pese a su despreciada condición social:

> La Chana despegó los párpados, se limpió como pudo con la punta de las sábanas y trató de cambiar la posición del cuerpo ya entumecido y acalambrado.

> Pensó entonces en el hombre que había sido bueno con ella, el negro pelador de gallinas capaz de pasar sus manos agrietadas sobre sus mejillas y de decirle un piropo sano. Ella le pagó también con una buena moneda. Claro. No lo llevó al hotel para no enfermarle. No era justo después de todo (34-5).

La jugada magistral del narrador consiste en mostrar cómo ese mismo cuerpo violado y enfermo, se convierte en el castigo de los violadores.

En el segundo caso ("Capital de las aguas"), el narrador nos lleva a espacios extremos de miseria y necesidad. La voz en primera persona imprime al protagonista el matiz surreal de estarse viendo en una película de pesadilla:

> Ves los rostros cansados de los estibadores y los pangueros; los cuerpos tristes de las prostitutas que van con uno por cualquier cosa y lo conducen a un cuarto con una sola cama, en la que duermen dos niños. Y estás sobre ella cuando uno de los niños despierta. Quiero agua mamá. Cierra los ojos y espera un momento, ordena la mujer. Te parece que el niño solloza quedamente. Y tu sudor unido al de ella, es una ciénega viscosa donde ambos naufragan. Después (dejas algo más de lo convenido) sales a la madrugada, entras a cualquier cantina y con un trago doble tratas de apagar la sed y esa quemante sensación de impureza que sientes en los huesos (64).

En estos escritores la denuncia va a la par de la reivindicación moral. La figura de la prostituta es el símbolo que esgrimen, pero no sólo para mostrar la crisis de un

sistema que ahonda los abismos entre las clases, sino la hipocresía moral de quienes juzgan.

La marginalidad sexual y el abuso del cuerpo llevan al ser humano a un destierro social, como en el caso de los vagabundos, desamparados y drogadictos. Es la mirada que revela Moravia Ochoa López, en el análisis de contraste entre la otrora ciudad amurallada y "la ciudad estallada" de hoy (Martín Barbero). Su mirada de flanêur se vierte sobre San Felipe, el barrio capitalino de puerta adentro, donde vivieron los ricos de la Colonia, hoy declarado patrimonio del mundo. Allí están evidenciados todos los contrastes. También los problemas de las políticas impuestas y globalizadas. Y el punto focal es la mujer, la que yace en los portales o que deambula por los espacios de la ciudad:

> Están solas las tiendas como enaguas descalzas.
> No viste su falda la mujer en la calle,
> *Ella está sola de soledad enferma,*
> *Ella bebe, es solo un estropajo,*
> Un recuerdo, una infamia, una piel trocada
> *Ella se droga, se olvida de su sucia camisa*
> Y flácidos senos le resbalan
> Mientras sonríe a todos y saluda
> Como una reina de verdad
> Cansada.
> [...]
>
> ("Gentes de San Felipe", Contar desnuda 140).

Quienes transitan esta ciudad de lluvia, de ruidos y de modernización galopante, que es Panamá, ven todos los días personajes como esta "reina de verdad / [c]ansada". Lo irónico es que este personaje también habite en el sitio que ha sido declarado patrimonio del mundo (el llamado *Casco Viejo*). La voz enfatiza con ironía esta

desatención de los problemas sociales (desempleo, alcoholismo, drogadicción,...) y el creciente abismo entre la clase *pudiente* y la menesterosa:

> Por allí mismo pasan las primeras damas
> De mi sucia ciudad
> La que fue tierna.
> También pasan en carruajes, vidrios oscuros,
> Los señores alcaldes, los directores y ministros.
> Nadie mira a los pobres rincones
> Nadie a los basureros.
>
> La reina de la noche, ebria y drogada
> Enferma de olores dolorosos
> Saluda pero nadie
> Se atreverá mirarla.
> [...] (140)

La escritura femenina panameña es un acercamiento en el que el concepto de "resistencia" está vinculado a los patrones culturales de la sociedad. En la crítica feminista, a esta posición se le ha caracterizado como *feminismo cultural* o *postmoderno*. Esta posición se aplica al trabajo de las escritoras y escritores panameños, puesto que revelan cuánta presión ejercen el medio social y la economía capitalista de regiones periféricas en los destinos de una mujer, con educación o sin ella.

Moravia Ochoa López trata de deconstruir la subordinación en la que la figura femenina ha sido fragmentada y puesta como objeto de deseo, pues sus personajes no son ya entidades carentes dentro del sistema patriarcal y del imperialismo, sino sujetos de su propia historia. Y como tradicionalmente el hogar era el espacio en el que podían habitar las mujeres–el reino de *lo Imaginario* (Freud)—, desde ese núcleo íntimo parte su voz de compromiso.

Su obra plantea la condiciones del género en sus todas sus aristas: las humillaciones impuestas y el abuso del cuerpo, así como el maltrato sicológico. En sus

libros de cuentos desarrolla historias que abordan estas múltiples situaciones, en toda la escala social y en todas las edades. Un corolario de este problema de las relaciones entre hombre y mujer, y que a la vez incluye a los hijos, aparece en el cuentario En la trampa y otras versiones inéditas (1997). En la sección I, "Los fantasmas", describe el maltrato de la mujer. Ante el cadáver del marido abusador ella siente...

> que la pesadilla acababa [...] todo estaba en su lugar, sólo era distinto aquel pecho que no roncaba más, aquella boca que no se abría ya para gritar, para pedir, para insultar [...]que no habría llanto y que toda lágrima sería un absurdo más sobre esta realidad vivida durante tanto tiempo. No era justo que llegara el dolor prescisamente ahora, no era justo que apareciera en sus ojos una lágrima. Como para estar segura, se acercó al hombre y lo tocó con una mano, la dejó allí, con repugnancia, unos momentos, "aún está tibio", luego fue a sus manos, tocó sus dedos, las palmas antes agresivas y ahora quietas, y allí sí pudo sentir que estaba el frío mortal, sonrió aliviada, cerró los ojos, se sentó en el sofá más cercano, y se quedó mirándolo sin pensar ("Cuarta versión sobre fantasmas" 27).

La sola actitud de no llorar ni pensar, no solamente demuestra un alivio sicológico, sino un retorno desde la pesadilla del maltrato. El lector capta todo el horror de la situación vivida a través de la actitud que adoptan los hijos, durante el funeral:

> El hijo mayor regresó a su lado, señaló su brazo aún hinchado, verdeazulado por algunos lados que la madre no pudo ocultar y preguntó: ¿Ya estás mejor?, ella dijo que de eso no se muere, ya lo ves, yo sobrevivo, y él está muerto de un infarto. *El la tomó por los hombros,*

asume tu derecho de vivirte con real felicidad
asume el rotundo rechazo a los tormentos impuestos,
no mueras de marido, de hijos, de tristeza, de problemas
de situaciones y sábanas mojadas,
demonios y estocadas,
...
Siempre aferrada a la raíz del sueño,
que trae en su frente la vida como marca sagrada.

("Mujer marca sagrada", Contar desnuda 74)

En general, estas escritoras y escritores nos demuestran que ya la historia por venir está signada por una mayor participación de la mujer en la vida intelectual dentro de los parámetros de la Postmodernidad. En este punto no es posible el silencio. Por tanto, ya no resulta una sorpresa la aparición de textos que proponen una nueva mirada en los sentimientos más complejos y profundos de la especie humana.

Lo explica Butler: "For men, as the subject of desire, 'trouble' is represented by the female 'object' of desire who unexpectedly returns and answers the masculine gaze, who refuses the passive position of the feminine object and thereby contests the place and authority of the masculine position" (Madsen 20).

Y estas voces poéticas son enérgicas y emplazan a la mujer, para que reconozca sus propias aptitudes y valores. Estos autores tratan de hacer reaccionar las conciencias dinamitando las historias con las que fuimos creciendo a la sociedad patriarcal y que atribuían a la mujer papeles de buena, bella y sacrificada. Los textos rechazan los estereotipos. Bertalicia Peralta, por ejemplo, invierte las historias 'sabidas' proponiendo una burla a la estulticia y la superficialidad:

Cenicienta y
Caperucita
se encontraron
un buen día

besó ese brazo que acumulaba tantos golpes viejos, lo hizo delicadamente para no lastimarla y ella mirándole de frente le repitió no es nada, uno de esto no se muere (señaló el golpe) y evitó sollozar. El hijo, evitando mirar el cadáver, fue a la recámara y regresó con la hermana. *Se sentaron. Mirando el brazo hinchado de la madre,dijo la niña: ¡Qué bruto era, verdad!* (28-9, énfasis).

En estos cuentos, la narradora se atreve a mostrar víctimas del maltrato moral y físico que sostienen la mirada y transgreden el control patriarcal en búsqueda de libertad. La mujer "holds the look, plays, and signifies male desire" (Mulvey, 69). En la trampa y otras versiones inéditas muestra una estructura en gradación creciente que propone opciones conductuales para una socialización de la mujer, desde la niñez. Y esta propuesta alcanza al ámbito familiar y la comunidad. En la poesía Moravia Ochoa también recorre la escala de contradicciones que infiere el maltrato sicológico:

A veces yo me dejo llevar por la corriente
A veces tú me exiges y eres la creciente,
A veces tú me obligas y eres el huracán
Que todo se lo lleva sin permiso
Me tomas de la mano y ya me llevas
Eres agua que inunda las lomas, las montañas
La pasión y el ensueño
Y soy títere tuya, muñeca hecha de trapo
[...]
A veces tú me obligas y eres el huracán
Que se lo apropia todo sin permiso.

("Llevar por la corriente", Contar desnuda 67)

Es en este punto crítico, cuando la mirada de la mujer hace el viaje de retorno y entonces exclama:

Mujer, esta es la canción para mí misma,
asume tu derecho a morirte de muerte inmortal

asume tu derecho de vivirte con real felicidad
asume el rotundo rechazo a los tormentos impuestos,
no mueras de marido, de hijos, de tristeza, de problemas
de situaciones y sábanas mojadas,
demonios y estocadas,
...
Siempre aferrada a la raíz del sueño,
que trae en su frente la vida como marca sagrada.

("Mujer marca sagrada", Contar desnuda 74)

En general, estas escritoras y escritores nos demuestran que ya la historia por venir está signada por una mayor participación de la mujer en la vida intelectual dentro de los parámetros de la Postmodernidad. En este punto no es posible el silencio. Por tanto, ya no resulta una sorpresa la aparición de textos que proponen una nueva mirada en los sentimientos más complejos y profundos de la especie humana.

Lo explica Butler: "For men, as the subject of desire, 'trouble' is represented by the female 'object' of desire who unexpectedly returns and answers the masculine gaze, who refuses the passive position of the feminine object and thereby contests the place and authority of the masculine position" (Madsen 20).

Y estas voces poéticas son enérgicas y emplazan a la mujer, para que reconozca sus propias aptitudes y valores. Estos autores tratan de hacer reaccionar las conciencias dinamitando las historias con las que fuimos creciendo a la sociedad patriarcal y que atribuían a la mujer papeles de buena, bella y sacrificada. Los textos rechazan los estereotipos. Bertalicia Peralta, por ejemplo, invierte las historias 'sabidas' proponiendo una burla a la estulticia y la superficialidad:

Cenicienta y
Caperucita
se encontraron
un buen día

Ay dijo Cenicienta
he perdido el zapato

Caperucita la miró
de reojo:

¿sólo por un zapato?
Yo
perdí a la abuelita
y no hice
nunca escándalo.

("Cuento de mujeres (o: lo estúpido es inmoral)", Piel de gallina 24).

Pero también, en el Libro de las fábulas, sugiere un nuevo modo de socialización de la mujer:

Eres más fuerte que una máquina

hasta ahora has hecho el trabajo
tuyo y el de otros

eres más inteligente que el tiempo
has ganado más batallas
que los que las han provocado

eres más suave que el rocío
más ligera que el viento
y todavía preguntas ¿qué hacer?

Pon tu corazón donde lo cubra la ternura
anida tus años junto al fuego sin temor
no desanimes no cedas no des un paso atrás
no tires por la borda lo ganado
el futuro guarda para ti
despejada la senda nueva vida

("A una mujer" 121)

Tras el retorno de la mirada, la mujer está lista para asumir su nueva actitud en la relación amorosa. Un papel actuante y sin ataduras, en el que recupera el respeto para su cuerpo y su mente y en el que demanda una respuesta recíproca, en su cotidiana actuación

dentro de los espacios hegemónicos. Si el fundamento de la relación amorosa no puede ser únicamente la polaridad propia de la naturaleza, --por demás vulnerada--; y si por estos nuevos principios escriturales emergentes el hombre y la mujer proponen compenetrarse, complementarse, debemos acoger la nueva clase de escritura: la que podrá, finalmente, explicar el lapso temporal en que giramos.

Finalmente, de la lectura del corpus panameño de todo este período nos queda la certidumbre de que el poeta se sabe consciente de la dirección de su mirada. Sabe que representa una opción para una gran mayoría. Así lo expresa José Carr en La rosa contra el muro, porque en definitiva, el compromiso es con el ser humano:

> En mí combate a muerte, silencioso,
> el amor por la vida y sus hogueras.
> La voz de algún arcángel de granito
> me hostiga desde adentro y desde afuera (3: 45)

Al mismo tiempo, y cuando pareciera que el zarpazo del descreimiento y la derrota estrujan el corazón del ser humano, sin redención alguna, el grupo de artistas erige un discurso de la condición humana que tiende a la esperanza en la historia. Debido a las guerras regionales y la pobreza, los espacios de *Nuestra América* se fragmentan en imaginarios mixtos (urbanos y rurales), donde pueden convivir los personajes de 'puerta adentro' (los ricos) con los marginales de la 'ciudad estallada' de la globalización. La literatura, la música y las manifestaciones culturales convierten todos los espacios de la nación panameña en territorios de resistencia.

La clase media, convertida en el Atlas que sostiene trabajosamente el mundo, se resiste a ser aplastada; el pobre sueña con escapar a una vida mejor y ambos se valen de

las mediaciones de la cultura popular (la televisión, la música...) para sentir que participan, aunque sea en ese mundo virtual que les llega a sus hogares.

Finalmente, de las manifestaciones culturales de todo el período de conformación de la nación, desde la Colonia, queda la certidumbre de que el artista se sabe consciente de la dirección de su mirada. Lucien Goldmann proponía la especificidad cualitativa del hecho artístico. Las obras panameñas, en la literatura y en la música, plantean una dialéctica que se arraiga directamente en el hecho social, puesto que vuelven a la funcionalidad mágica que le era ínsita a lo artístico: explicar el mundo.

CONCLUSIONES

El período de estudio abordado en este trabajo (1958-2004) fue de una evolución rápida a nivel global. De la guerra fría a la actitud milenarista, el arte marcó una constante de alerta, a favor de los valores permanentes; pero para cuajar un mensaje contundente, por lo que tuvo que valerse de una palabra diseminada, apocalíptica y de pugna ideológica.

En este estudio, Del 58 al siglo XXI: memoria histórica, espacios y proyecciones de la poesía panameña, se organiza la producción poética y sus conexiones culturales desde la segunda mitad del siglo XX hacia el siglo XXI.

Los espacios geopoéticos de la literatura presentan dos ámbitos bien definidos:

1) Los de la memoria colectiva, cuyo propósito será la exploración del pasado, la reescritura de la nación y la construcción del proyecto nacional.

2) Los de la ciudad, escenario múltiple cuyos imaginarios superpuestos y sus territorios vividos interactúan y se rozan por la acción de los individuos. Estos espacios son el contexto de resistencia a la invisibilidad, la homogenización y a la anomia.

En ambos planos se establece una solidaridad entre los individuos. Esta comunidad espiritual que alienta a los integrantes de la nación define su identidad desde el plano de la cultura.

En el contexto de la literatura de América Latina, la poesía panameña traslada al espacio textual la diversidad étnica, los procesos de transculturación y al mismo tiempo 'dialoga' con la homogenización cultural 'impuesta' y arraigada en el suelo de la nación por un fenómeno histórico, político y económico, que determinó su destino de espacio de

tránsito. La poesía –entre todas sus tendencias—fue de las primeras que recogió este proceso de tensión en la historia panameña. Al mismo tiempo y ante todo, en este corpus hay una visión de compromiso con el hombre y la mujer y su condición frente a los esquemas económicos de mercado de la imagen, los cuales amenazan borrar la identidad diversa de la nación. Las propuestas políticas o ideológicas son una parte del amplio registro de la literatura panameña.

Así, la literatura panameña se revela innovadora. Pulsó, por ejemplo, las consecuencias de la Guerra Fría en el desarrollo humano de amplias zonas del mundo. Su cuestionamiento empezó, tras el hito clave de los hechos del año 1958, con la aplicación de estrategias eurocéntricas de elaboración textual disponibles, pero usadas con una intención de desafío, para revertir los procesos de exclusividad cultural del canon. Se ubica desde entonces en una 'periferia' combativa que aguza la mirada para alertar sobre una problemática de orden mundial. No es localista. Reclama vínculos espirituales y culturales con figuras y movimientos reivindicativos del pensamiento mundial.

Aborda al mismo tiempo temas de corte internacional, por cuanto se hace eco de los sucesivos conflictos que marcaron el **panorama mundial** y con ello, la conciencia del ser humano como ente protagónico y víctima, a la vez, en un espacio estremecido por los conflictos: la guerra de Vietnam, la segunda guerra mundial, las masacres, las revoluciones en la región centroamericana y del Caribe, la discriminación racial, las injusticias a nivel global. La literatura panameña cultiva desde la crónica al testimonio, pasando por una poesía plena de simbolismos sobre la guerra, de nombres icónicos en la historia, de visionarios. Los recursos del texto recrean la violencia contra la persona.

Los versos se dislocan, se enfrentan o se hilvanan en letanías y en tiradas sin puntuación y sin rima, sólo manteniendo el ritmo de la protesta y, quizás, los golpes del corazón y el detonar de las bombas o el golpe de los disparos, en los acentos intensivos del verso.

Esta literatura poetiza el papel del hombre y de la mujer como entes creadores, sujetos a una evolución biológica que, por milenios, lo ha ido dotando de la capacidad de cambiar el entorno. Se duele a la vez del papel destructor de la misma mano que al dominar la ciencia ha subordinado a sus congéneres a la esclavitud. Los poemarios denuncian cómo la misma planta que pudo llegar a las estrellas, holló los territorios ajenos y sumió en la esclavitud a la mayoría de la humanidad, sólo por el ansia desmedida de poder.

En medio de manifestaciones globales híbridas, estas interrelaciones de la cultura panameña demuestran de qué manera la literatura evolucionó en los años críticos de la Guerra Fría y cómo sus incidencias se manifestaron directamente en una nación cuyo Estado surgió al panorama político internacional con **una soberanía fragmentada**, hecho que produciría un largo y penoso proceso de descolonización.

La poesía de este período del siglo XX canta la historia desde la misma época colonial, pero lo hace validando la memoria colectiva frente a la memoria histórica oficial. De este modo, revela la parte emocional de la historia de Panamá y de América Latina, hecha de testimonios, de registros que la historia libresca descarta. Esto no quiere decir que se aleje a la leyenda: en los textos panameños la historia es un referente directo. El precio del **proyecto nacionalista** será abonado a lo largo de décadas por figuras que creyeron en la real independencia del Estado panameño.

Superado el momento inicial del proyecto post-independentista latinoamericano fundacional de nación y Estado, la poesía panameña se manifiesta política, no solo en la exploración y deconstrucción de los mitos de la historia, sino en la elaboración de mitos fundacionales, como ocurre con la poesía que habla de los mártires y héroes.

Así, el destiempo de la nación es cantado épicamente, pero desde la perspectiva del héroe, del mártir, del pueblo. La solidaridad de las clases populares es capaz de hacer reaccionar al sistema. Hitos como el 9 de Enero son una muestra de cómo la lucha nacionalista subsana **el destiempo de la nación.**

La manipulación del territorio para beneficio económico de las potencias o de otros Estados se contrasta con la preocupación de las voces poéticas por el uso del territorio para fines bélicos, en perjuicio de los territorios periféricos de este y otros continentes, siempre campos de prueba del armamento de las potencias. La poesía se solidariza con las causas de países explotados o en guerra. Y luego oscila entre la elegía, el testimonio, el recuento, el dato para rescatar del olvido el trauma de la Invasión a Panamá en 1989, quizás el momento culmen de la manipulación del territorio, pues aquí volvieron a explotar, perfeccionadas, las armas de guerras anteriores. Proliferarán en los años 90 las obras de estructura dramática y coral, los poemas en largas series, con alusiones a otras guerras.

Los procesos migratorios iniciados con la conquista y colonización del Istmo fueron conformando una población diversa que se arraigó en este 'sitio de tránsito' haciéndolo suyo. Muchos de los héroes y prohombres que construyeron la patria son inmigrantes. La poesía revela las identidades en desplazamiento, las identidades rasgadas, las varias identidades nacionales, las identidades "in between", que son, a la

postre identidades híbridas, en tanto que la música popular se inserta en el nuevo milenio con la exploración de las identidades transnacionales, enriquecidas por los viajes constantes de ida y vuelta, propios de un mundo globalizado. Esta es la parte positiva, una perspectiva trasatlántica.

La poesía sobre **la cárcel** es una manera de desarticular el sistema, pero no mediante la consigna ni el folletín, sino mediante una traslación emocional a los espacios de la memoria, donde habitan, nítidos, todos los espacios geopoéticos de la nación. El recuerdo es una forma de ir y volver, de proyectar una nación sin miedos ni fusiles, una nación libre.

Ontológicamente hablando, el espacio de la cárcel con sus torturas revela el estoicismo del ser humano en situación límite. Pero existencialmente hablando, la figura del prisionero, de los ejecutados en sus horas previas, descubre las características de heroicidad y los móviles de nobleza. La presión sicológica del preso se recrea siempre en contrapunto con la variada problemática socioeconómica e histórica que lo trajo al encierro. La escena del cadalso se constituye en espacio de memoria y resistencia (Prestán, Victoriano Lorenzo).

La poesía del **exilio** acomete una revisión de la memoria histórica y del fortalecimiento de la identidad. Como en otras partes del Continente, la represión militar ocasionará el destierro de la *"inteligentsia"* panameña a finales de la década del 60 y durante los años 70. Pero a diferencia de los exilios ocasionados hoy por el empobrecimiento de las masas de población debido a la políticas del mercado, cuando se

percibe un desarraigo muchas veces sin retorno, la literatura del exilio panameño fortaleció los vínculos con la patria y promovió, desde afuera, una revisión de la cultura, como una forma de reescribir la nación.

En la relación entre **literatura y globalización**, los textos muestran el desamparo de las ciudades modernizadas. Y ante esto se dan dos opciones: un acercamiento a Dios –desde la fe y la ortodoxia– y un clamor de justicia ante las religiones que nada resuelven. También en esto, la literatura panameña responde a la desesperanza general, que se traduce en los estudios milenaristas sobre filosofías y religiones. En la propuesta de todo este grupo hay una transgresión metafísica, así como una operación de construcción textual en la que el sujeto trabaja a uno y otro lado del límite, haciendo estallar las imágenes preconcebidas a partir de los dogmas heredados. Se instala un existencialismo de la acción, una filosofía de la cotidianidad, que busca en el compromiso la razón única que anule la angustia. La vida y la muerte y los problemas de la persona se miran siempre desde una perspectiva de su agencia en sociedad. Por eso la poesía desde sitios de exclusión se aguza en un criticismo que desbanca la autoridad y cuestiona los límites entre el bien y el mal, socialmente hablando. La alteridad y los desdoblamientos en la poesía existencialista, así como los problemas sicológicos de ciertos tipos humanos (los rezagados del éxito social) hallan su raíz en el desamparo y la falta de solidaridad de las grandes urbes. La poesía es una vuelta a la comprensión y la convivencia.

La identidad dinámica / fluyente / en proceso:

Los poetas y artistas sustentan el concepto de formación de la identidad, en cuanto frente de resistencia –y de cohesión—, primero, ante las prácticas colonialistas de apropiación y dominio por parte de las potencias; y, segundo, frente al neocolonialismo por el consumo global.

La actitud vitalista del ser panameño creará un lenguaje marcado de oposiciones: por un lado, la mención repetida de los momentos dolorosos. Los símbolos dramáticos de la blanca camisa estudiantil manchada de sangre, de las balas que horadan la carne, de las lágrimas en las mejillas maternales, de los muertos se entrelazan con los de la esperanza en la fortaleza humana. El trabajo, el amor, el estudio salvan al habitante de la ciudad, desde el barrio o desde la visión permanente del mar. El terruño, los rincones de la patria toda son territorios de esperanza, nichos territoriales.

Todo el grupo, a partir de una propuesta esencial de amor y compromiso, delinea el panorama de la literatura panameña, ligada al mundo. La denuncia se enlaza con la propuesta y de allí con la lucha común, que conduce a la esperanza. *La perla de los mares*, *El puente del mundo,* no es sólo el país imaginado, sino el complejo espacio en el que las manos de muchos lares han ido construyendo una identidad liminal.

El uso de la música popular y los proyectos culturales conjuntos aprovechan el sustrato de la memoria colectiva, como un vínculo de entendimiento y unidad. La canción popular y poesía son formas de crear espacios de convivencia.

El papel del intelectual en cuanto a las clases marginales:

El intelectual se mueve en la superestructura social *con* el llamado subalterno, revelando una *agencia* compartida. La mirada que propone está ubicada en el mismo

plano del desprotegido: el negro, el pobre, la mujer, el indígena, el campesino, el mendigo, el marginal. Es una voz que habla con el otro y al lado del otro.

El papel de la mujer:

La mujer es agente de cambio en la sociedad, a través de su labor dentro de las unidades comunitarias. Esta poesía enaltece la figura de la mujer total: activista política, madre y mujer, amante y amada, en fin, libre. La presencia de la mujer, en la lucha política, en el exilio, en la conservación de la memoria colectiva y del espacio vital, como heroína combatiente.

La literatura de género descarta los arquetipos en torno a la escritura como reveladora de un sexo. El retorno de la mirada se combina con un feminismo cultural postmoderno de impacto comunitario. La escritura femenina panameña es un acercamiento en el que el concepto de "resistencia" está vinculado a los patrones culturales de la sociedad.

La voz poética contrapone una imagen fortalecida, una nueva mujer cuya estatura moral no se arredra, una mujer que participa tanto en el plano político como en el profesional. Y en todos vive el compromiso.

La visión de la sociedad:

No se trata de una simple tensión centro-periferia, sino de una fotografía emocional –con fuertes visos sociológicos— de los centros metropolitanos y de las ciudades marginales.

Se construye una *"Teoría de losnichos territoriales del hombre"* (en: Giménez, cit. por Martín Barbero, Al sur de la modernidad) , a través de los espacios marcados

ideológicamente, por la presencia extranjera: El Puente de las Américas, el mar, la bahía de Panamá, la ciudad a través de las épocas. Se adentran en el terruño y en los diversos espacios de la nación panameña, habitados por los distintos grupos étnicos.

Los artistas muestran a Panamá en imaginarios superpuestos: desde la ciudad amurallada (la de la rancia oligarquía criolla) al espacio del semáforo y la globalización (el lugar del pobre que apenas sobrevive). Convierten los imaginarios en espacios geopoéticos, en lugares de memoria, en territorios vividos. Desde estos defienden su identidad. El balcón, por ejemplo, se concibe como punto de resistencia y de observación del *otro*.

Aparte de los temas centrales a la memoria histórica y colectiva, hay una penetración en las múltiples facetas de la condición humana, en los contextos transferibles y en contrapunto de las sociedades globalizadas.

El proyecto nacional:

Dentro de este amplio espectro de espacios y marcos teóricos, –y a veces, a pesar de ellos– se intenta mostrar la relevancia de la literatura como macrotexto diverso que contiene una propuesta esclarecedora y comprometida con el proyecto nacional latinoamericano, en crisis, pero aún vigente. La literatura panameña detona esos presupuestos revelando el espíritu de solidaridad en el dolor, así como la indeclinable vocación de esperanza en la continuidad del proyecto nacional.

Junto a la reivindicación indeclinable del proyecto nacional, se dan las propuestas de la resistencia a la aculturación, a la anomia y al borramiento de la memoria histórica.

Estas propuestas reinscriben una clara conciencia del papel geológico y social de este territorio y sus habitantes. La obra de estos autores se centra en una propuesta medular de vida y compromiso en la que el origen de la especie se analiza desde el discurso social, y a su vez, el discurso social funge como origen de todo lo valioso que hay en la especie.

Para Centroamérica es una auténtica manifestación artística que representa factores compartidos con la historia el área, en la estética y en la ideología.

Al tiempo que cobran virulencia los conflictos políticos –y en contextos geográficos cercanos se producen revoluciones como la Revolución Cubana y luego la Sandinista, así como otros conflictos regionales– la poesía panameña denuncia la prevalencia de una economía del dinero y se solidariza con los puntos de América donde ha sido grave la explotación de las masas.

Desde la denuncia del capitalismo corrupto y a las políticas neoliberales, el "oro sanguinario", la "ponzoña del dólar", la poesía avizora los efectos de las políticas del mercado global en la identidad y formas de convivencia de los ciudadanos.

El corpus en estudio tiene relevancia para el mundo porque refleja varios momentos claves de la política mundial y de la polarización ideológica, cuyas consecuencias llegan hasta la fragmentación y el desconcierto producido por el terrorismo. Expone, premonitoriamente, las raíces de este fenómeno. Los escritores toman posiciones de resistencia ante la hibridación que impone la globalización y se ubican entonces en una 'periferia' combativa que aguza la mirada para alertar sobre una problemática de orden mundial. Los textos aluden al rol clave del Istmo en el proceso modernizador del comercio mundial desde los momentos mismos de la Conquista y

exponen sus consecuencias para las regiones periféricas. El discurso lleva al nivel estético algunos momentos icónicos de la historia de América sucedidos en Panamá.

Esta poética enfatiza los principios martianos de rechazo a la ambición expansionista por el poder económico y también es una muestra de desconocimiento y desprecio ante la América mestiza.

La poetización de una categoría que hoy pretende ser negada –el imperio—, pero que se yergue sobre el panorama internacional, es el aporte de la literatura para fortalecer la conciencia de la humanidad, hoy sometida a la guerra y al hambre.

Artes, compromiso ideología:

De la interrelación de distintas manifestaciones de la cultura se desprenden implicaciones ideológicas.

La obra de este grupo no funciona como único discurso, sino que es el múltiple discurso generador e inspirador, de palabra orientadora y definitoria que pretende describir la vivencia cultural en una multiplicidad que alcanza todas las facetas de la vida humana. Este grupo que parte del año 1958 funciona como progenitor de la cultura de la segunda mitad del siglo XX panameño y marca pautas en la producción cultural del siglo XXI. Como dirigentes estudiantiles que lucharon por la patria e intelectuales de hoy, los autores cuya obra parte del movimiento nacionalista de Mayo del 58, son conscientes de que la negociación de los poderes y la lucha no se pueden quedar en el papel, tienen que moverse en el circuito de producción de la cultura. Los poetas posteriores reafirman en sus obras que esta es la única forma de no dejarse neutralizar por las hegemonías, por el engranaje del mercado consumista.

Como actores sociales de la cultura, su vigencia –y la agencia de sus mundos ficcionales– radica en la autenticidad textual que conecta poesía, ideología y compromiso.

La desarticulación del estereotipo, la imagen de la patria:

Pero lo característico es constatar que los textos que describen la imagen de Panamá conllevan dos líneas temáticas constantes, ya trazadas desde Diana Morán y el grupo inicial del 58:

1. Los textos privilegian la memoria colectiva.
2. Los textos puntualizan un papel social –de implicaciones globales– del Istmo de Panamá

Para Panamá, este estudio evidencia el contacto entre los espacios que componen el territorio de la cultura panameña del período en cuestión, por la conexión entre todos estos artistas. El estudio bosqueja un nuevo panorama a través de las vivencias artísticas (grupales o individuales), de discursos varios. Este proyecto, a la vez, explora en qué medida un tiempo tan complejo ha trazado nuevas líneas estéticas o temáticas al desarrollo de la literatura panameña actual. Es una exploración de espacios y momentos históricos que no habían sido considerados antes por la crítica panameña en forma sistemática. Aglutina y relaciona los textos poéticos que denuncian la soberanía fragmentada, hecho que produciría un largo y penoso proceso de *descolonización.* Demuestra que es esencial el uso de varios enfoques dentro de los estudios culturales, como apoyo en la descripción de imaginarios y espacios claves en la comprensión cabal de la cultura panameña.

Por la complejidad de la experiencia global, la cual afecta directamente a Latinoamérica, la mirada múltiple que propone este trabajo busca incorporar nuevos elementos a la comprensión de la literatura nacional.

Y como siempre, los textos de este grupo transmiten la certeza de que la literatura es el registro emocional y la conciencia de todos aquellos que no tienen voz.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Alfaro Arosemena, Ricardo. "Panamá Cien Años". Mesa redonda. Universidad de los Andes, Bogotá. 20 Oct. 2003. 13 Mar. 2005 <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n07/articulos/panama.html#titulo>

Anderson Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition ed. London and New York: Verso, 1991.

Anderson, Perry. "La batalla de ideas en la construcción de alternativas". Memoria: Revista Mensual de Política y Cultura 180 (2004). 13 Mar. 2004 < http://www.memoria.com.mx/180/anderson.htm#arriba>

Arosemena, Justo. El Estado Federal. Panamá: Editorial Universitaria, 1974.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin., Ed. The Post-colonial Studies Reader. New York: Routledge, 2001.

Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London: Routledge, 1997.

Bethancourt Arosemena, Rómulo y Armando Díaz Ologuadi. Pedro Prestán bajo el furor de las tormentas... Panamá: Formato 16, 1986.

Blades, Rubén. La rosa de los vientos. Miami, FL.: Sony, 1996.

---. Mundo. New York: Sony Music, 2002.

---. Siembra. Fania Records, 1978.

---. Tiempos. México: Sony, 1999.

Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala. Historia social de la literatura española (en lengua castellana), III. Coordinador: Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Castalia, 1979.

Boira i Maiques, Josep Vicent. Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales Universidad de Barcelona.. Nº 127, 5 de diciembre de 1998. 28 Mar. 2005 << http://www.ub.es/geocrit/b3w-127.htm>.

Brydon, Diana. "The cult of authenticity." The Post-colonial Studies Reader. New York: Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. Eds. London: Routledge, 2001.

Calderón, Fernando. "Latin American Identity and Mixed Temporalities; or, How to be Postmodern and Indian at the Same Time." The Postmodernism Debate in Latin American. Ed. John Beverly, José Oviedo, and Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995.

---. "Nuevos actores sociales." Autonomía, estabilidad y renovación: los desafíos de las ciencias sociales en América Latina. Fernando Calderón y Patricia Provoste (coautor). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1992.

Carbajal, Emilio. "Apocalipsis: La angustia del fin del mundo o la esperanza de mil años de felicidad." Revista académica para el estudio de las religiones, III. Ritos y creencias del nuevo milenio: Una perspectiva transcultural. Elio Masferrer Kan et al. Eds. México: Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones, 2000.

Carr, José. El humo y la ceniza : antología sobre la Invasión. Panamá: Editorial Ondas, 1993.

---. Estación de la sangre. Panamá: INAC, Editorial Mariano Arosemena, 1995.

---. "La invasión de 1989: herida, trauma y vergüenza". Tragaluz, No. 179. El Universal de Panamá dic. 2001: 4.

---. La rosa contra el muro. Panamá: INAC, Editorial Mariano Arosemena, 1992.

---. "Perspectivas de la literatura sobre el enclave colonial panameño" Tragaluz, No. 74. El Universal de Panamá dic. 1999: 17-8.

---. "Postura". Editorial. Tragaluz . Suplemento especial de El Universal de Panamá. 166. 16 Sept. 2001: 3.

---. "Postura". Editorial. Tragaluz . Suplemento especial de El Universal de Panamá 167. 23 Sept. 2001: 3.

---. "Postura". Editorial. Tragaluz. Suplemento especial de El Universal de Panamá 168. 30 sept. 2001: 3

---. "Richie Rey & Bobby Cruz: El sonido bestial". Tragaluz, No. 116. El Universal de Panamá. oct. 2000: 6.

---. "Rómulo Castro: El arte de tus manos". Tragaluz, No. 179. El Universal de Panamá dic. 2001: 4.

---. Tocata de tristezas para una niña muerta. Audiocasete. GECU, Panamá, 2004.

Castro, Rómulo y el Grupo Tuira. Herencia. Panamá: La Naranja Mecánica, 2000.

---. Entrevista con José Carr. Rómulo Castro: el arte de tus manos. Tragaluz. Suplemento de El Universal de Panamá. 16 enero de 2000: 11-4.

---. Travesías. Panamá-Madrid: TRANSVÍA EuroAmérica, 2002-3.

Colmeiro, José F. "Memoria histórica e identidad cultural: Del cuarto de atrás a la primera plana." Revista de Estudios Hispánicos 35 (2000): 151-63.

---. "*Canciones con historia*: Cultural Identity, Historical Memory, and Popular Songs." Journal of Spanish Cultural Studies 4.1 (2003): 31-46.

Collado, Héctor. En casa de la madre. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 1991.

---. Entre mártires y poetas. Panamá: Editorial Portobelo, 2000.

---. La vieja canción de agosto. Panamá, Editorial Mariano Arosemena, 1994.

---. Poemas abstractos para una mujer concreta. Panamá, Editorial Universitaria, 1993.

---. "Presentimiento (Paseo)." Revista Cultural Lotería 318-319 (Oct. 1982): 167-172.

---. Trashumancias. Panamá: Signos, 1982.

Craft, Linda. Novels of Testimony and Resistance from Central America. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

Cuadra, Álvaro. "La ciudad sin rostro. El consumismo: consumación de la mitología burguesa." Globalización: Revista Mensual de Economía, sociedad y cultura. 22 Mayo 2004 <http://www.rcci.net/globalizacion/2000/fg153.htm >

Fierro Chong, Bárbara. "El silencio de las quebradas: el tiempo de una vida". Panamá: Temas de nuestra América, No. 264. dic. 2004.

Dal Vera, Juan. El libro de la inocencia. Panamá: Formato Dieciséis, 1986.

---. Poemas desde una casa para locos. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 1975.

---. Poemas en blanco. Panamá: Ediciones INAC, 1977.

De Acevedo, María Dolores et al. "Grupos marginales en El Salvador: su prevención, rehabilitación y erradicación." Diss. San Salvador, 2003. <http://www.csj.gob.sv/BVirtual.nsf/0/f16cb0c339de7ed406256b3e00747a19?OpenDocument>

Dejbord, Parizard Tamara. Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio. Buenos Aires: Galerna, 1998.

Delpar, Helen. Red Against Blue: The Liberal Party in Colombian Politics 1863-1899. The University of Alabama Press: Alabama, 1981.
Belisario Porras. 27 de septiembre de 2004, por Luis Porras. 5 Nov. 2004 <http://www.geocities.com/luis_porras/bporras/beliintro.html>

Denis de Icaza, Amelia. Hojas secas. León, Nicaragua: Talleres Gráficos Robelo, 1927.

Fanon, Franz. Los condenados de la tierra. Trad. por: François Maspero. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963.

---. "The pitfalls of National Consciousness." The Post-colonial Studies Reader. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. Eds. London: Routledge, 2001.

Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski. Eds. Sujetos en tránsito: (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003.

Ferreras, Juan Ignacio. Fundamentos de Sociología de la literatura. Madrid: Cátedra, 1980.

Figueroa Navarro, Alfredo. Para una sociología de la literatura en Panamá. Panamá : Impresora Roysa, 1978.

Franco, Jean. "Going Public: Reinhabiting the Private." On edge: the crisis of contemporary Latin American culture. George Yúdice, Juan Flores y Jean Franco. Eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Frow, John. "What was Postmodernism?" Past the Last Post. Ian Adam y Helen Tiffin. Ed. y Comp. Calgary: University of Calgary Press, 1990.

Galeano, Eduardo. "El teatro del bien y el mal." La Jornada Sept. 2001. <http://www.lainsignia.org/2001/septiembre/int_099.htm>

García Canclini, Néstor. Hybrid Cultures : Strategies for Entering and Leaving Modernity. Trad. por: Christopher L. Chippari and Silvia L. López. Pról. por Renato Rosaldo. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1995.

---. Imaginarios urbanos. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

---. La globalización imaginada. Buenos Aires: Paidós, 2000.

---. Las culturas populares en el capitalismo. México D. F.: Nueva Imagen, 1982.

---. "Noticias recientes sobre la hibridación." Conferencia del profesor invitado en el VI Congreso de la SibE, celebrado en Faro en julio de 2000. Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review, No. 7. < http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>

Gasteazoro, Carlos Manuel, Celestino Andrés Araúz y Armando Muñoz Pinzón. La historia de Panamá en sus textos. 2 vols. 2ª ed. Panamá: Editorial Universitaria "Carlos Manuel Gasteazoro" de la Universidad de Panamá, 1999.

Giménez, Gilberto. "Territorio, cultura e identidad." Cultura y religión. Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo. Eds. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Gólcher, Ileana. Travesía literaria por el Canal de Panamá. Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. César Picón, Juan Antonio Gómez, Raúl Leis, Ileana Gólcher. Eds. Panamá: Sibauste, 1997.

Harlow, Bárbara. "Cárceles clandestinas: interrogación, debate y diálogo en El Salvador." La literatura centroamericana como arma cultural. Jorge Román-Lagunas y Rick Mc Callister. Comps. Guatemala: Impreofset, 1999.

Hernández Mireya. "Tu lugar para el lugar del nombre que me habita." Poesía panameña contemporánea (1929-1979). Jaramillo Levi, Enrique, Comp. México: Liberta-Sumaria, 1980.

Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

---. Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony. New York: Routledge, 1994.

Jameson, Fredric. "Conflictos interdisciplinarios en la investigación sobre cultura", Alteridades, No. 5, México, 1993: 93-117.

---. Postmodernism, or The Cultural Logic of the Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

Lara Klahr, Marco. "Mercadotecnia y angelomanía: Ecos del esoterismo de la New Age al fin de milenio." Ritos y creencias del nuevo milenio: Una perspectiva transcultural. Elio Masferrer Kan et al. Eds. México: Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones, 2000.

Leis, Raúl. "La ciudad imaginada: las aristas del poder." Revista Cultural Lotería No. 427 (nov.-dic. 1999): 31-44.

---. Panamá: luces y sombras hacia el siglo XXI. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, INAC, 1997.

---. Viaje alrededor del patio (Cuentos de vecindario). Panamá: Signos, 1987.

Lévi-Strauss, Claude. Tristes tropiques. Trad. por John and Doreen Weightman. New York: Modern Library, 1997.

Madsen, Deborah L. Feminist Theory and Literary Practice. London: Pluto Press, 2000.

Magallón A., Mario. "La América de Martí." José Martí a cien años de Nuestra América. Jesús Serna Moreno y Ma.Teresa Bosque Lastra. Coord. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Martín Barbero, Jesús. Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad. Pittsburgh, PA.: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

---. Cultura y religión. Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo. Eds. Medellín: Programa internacional Interdisciplinario de Estudios Culturales sobre América Latina, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

---. De los medios a las mediaciones: Comunicación cultura y hegemonía. México: Ediciones Gustavo Gili, 1987.

---. Martín Barbero, Jesús y Germán Rey. "Oralidad cultural e imaginería popular." Contratiempo: Revista de pensamiento y cultura. 2002-3 <http://usuarios.arnet.com.ar/zenda/barbero.htm>

Martínez Ortega, Aristides, ed. La voz de los poetas y novelistas panameños. Spec. issue of Revista Cultural Lotería 339 (Oct.-Nov. 1994). 333-413.

---. "Temas canaleros en la poesía de Demetrio Korsi." Panamá: Instituto de Estudios Nacionales (IDEN), 2000.

Menacho, Pablo. Canción sin nombre y otros poemas. Panamá: La Rama Dorada Ediciones Literarias, 2001.

---. Carta a Edmond Bertrand. Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá, 2004.

---. "Memorial interior." Revista Cultural Lotería No. 288 (mar. 1980): 97.

---. Re/incidencias: poesía dispersa. Panamá: Ediciones M, 2001.

---. Voces en la lluvia. Panamá: Formato Dieciséis, 1983.

Méndez, José Luis. Introducción a la sociología de la literatura. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982.

Mignolo, Walter. "Colonialidad del poder y subalternidad." Convergencia de tiempos. Ileana Rodríguez. Ed. Amsterdam-Atlanta, GA.: Rodopi: 2001.

Minh-ha, Trinh T. "No Master Territories." The Postcolonial Studies Reader. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. Eds. New York: Routledge, 2001.

Miró, Rodrigo. La literatura panameña : origen y proceso. San José, Costa Rica: Imprenta Trejos Hermanos, 1972.

Molina, Urania Cecilia. "Modernizarán leyes relativas a migración." La Prensa May. 23, 2004.

Monsiváis, Carlos. "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y 'cultura popular' ." Texto crítico 33 (1985): 46-61.

---. "Instituciones: La cursilería." EdP y L 171: 87.

Morán, Diana. Poesía. Antología de la Fundación Omar Torrijos con prólogo de José de Jesús Martínez. San José, C.R.: Imprenta y Litografía Varitec S.A., 1990.

Mudrovcic, María Eugenia. *Mundo Nuevo:* Cultura y Guerra Fría en la década del 60. Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 1997.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". 133-42 IN Brooker, Will y Jermyn, Deborah Eds. The Audience Studies Reader. London, England: Routledge, 2003. xv, 347.

Nieto, Manuel Orestes. Rendición de cuentas (Antología personal). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1991.

Ochoa López, Moravia. Círculos y planetas. Panamá: Ediciones del Poder Popular, 1977.

---. Contar desnuda. Panamá: Editorial Universitaria "Carlos Manuel Gasteazoro", 2000.

---. El espejo. Panamá: Imprenta Nacional, 1968.

---. En la trampa y otras versiones inéditas. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, Editorial Mariano Arosemena, 1997.

---. Ganas de estar un poco vivos, 1965-1975 : [poemas]. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1975.

---. Hacer la guerra es ir con todo. Panamá: Imprenta La Nación, 1979.

---. Juan Garzón se va a la Guerra. Panamá, 1992.

---. Me ensayo para ser una mujer. Panamá: Ediciones Formato Dieciséis, 1983.

Ortiz, Renato. Otro territorio: Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

Oviero, Ramón. Ed. La voz aún no quemada: Antología de la Invasión. Panamá, 1990.

---. Inventariando. Panamá: Imprenta Universitaria, 1985.

---. Tres cantos para la paz. (Dimas Lidio y Bayard Lerma, coaut.). 2a. ed. México: [s.n.], 1975.

Panezo, Adela. "La tajada de sandía". Boletín Incidencia y compromiso 4 septiembre 2004 < http://www.caritaspanama.org/incidencia/opinion/tajada_sandia.htm>

PanNet. Ed. Universidad Tecnológica de Panamá. "Símbolos Patrios". 25 Marzo 2005. < http://www.pa/patria/simbolos.html>

Peralta, Bertalicia. Casa flotante. Panamá: Litho-Impresora Panamá, 1979.

---. Cuando seas mayor, padre. Villa constitución, República Argentina: Ediciones Miljevic, 1974.

---. Dos poemas. Panamá, 1964.

---. Himno a la alegría. Panamá: Imprenta Universitaria, 1973.

---. Invasión U.S.A., 1989: crónica de una memoria. Panamá: Ediciones Hamaca, 1990.

---. Leit-motiv. Panamá: Tierra Firme, 1999.

---. Libro de las fábulas. Panamá: Editorial La Nación, 1976.

---. Piel de gallina. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, Colección Letrabierta, 1990.

---. Puros cuentos. Panamá: Hamaca, 1988.

---. Ragul. (Dibujos Bessy Reyna. Panamá: [s.n.], 1976.

---. Zona de silencio. Panamá: Ediciones Hamaca, 1986. (Ilustraciones Bessy Reyna).

Pérez Sáinz, Juan Pablo et al. Globalización y comunidades en Centroamérica. San José: FLACSO, 2001.

Picó, Josep. Comp., Pról. y Notas. Modernidad y Postmodernidad. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

---. Tres cantos para la paz. (Dimas Lidio y Bayard Lerma, coaut.). 2a. ed. México: [s.n.], 1975.

Pernett y Morales, Rafael L. Loma ardiente y vestida de sol. Panamá: Manfer, S. A, 1973.

Pinzón, Milciades. "Evolución y retos del campesino en Panamá." Este país, un canal: Encuentro de culturas. Raúl Leis y otros. Ileana Gólcher. Ed. Panamá: CEASPA, Naciones Unidas, 1999. 45-57.

Pitty, Dimas Lidio. Crónica prohibida. Panamá: INAC, 1979.

---. Bajo una sola bandera. Ts. Biblioteca Personal del Autor, Potrerillos, Chiriquí, República de Panamá, 1999.

---. Camino de las cosas. Dimas Lidio. Portada de Santiago Cheka. Panamá: Imprenta Excelsior, 1965.

---. "Chile corazón." Ts. Biblioteca Personal del Autor, Potrerillos, Chiriquí, República de Panamá.

---. Décimas chiricanas. Panamá: Círculo Lingüístico Ricardo J. Alfaro, 1983.

---. El centro de la noche. San José, C. R.: EDUCA, 1976.

---. El olor de la montaña. ts. Biblioteca Personal del Autor, Potrerillos, Chiriquí, República de Panamá.

---. Estación de navegantes. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, INAC, 1975. 2ª. ed. Extemporáneos, México, 1976; 3ª. ed. Biblioteca de la Nacionalidad, Panamá, 1999.

---. "La patria sin miedo", en: Antología de poesía infantil iberoamericana. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, ABINIA, 1999. 101.

---. "Las mareas del Caribe: Discurso de ingreso en la Academia Panameña de la Lengua." Boletín de la Academia Panameña de la Lengua 2 (1999): 91-109.

---. Los caballos estornudan en la lluvia. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, INAC 1979.

---. "Los hijos de todos". Mosaico 101, La Prensa Sept. 2004: 34.

---. Memorias del silencio. Poesía joven de Panamá. México: Siglo XXI, 1971.

---. "Nuevamente la muerte." La voz de los poetas y novelistas panameños. Martínez Ortega, Aristides, ed. Spec. issue of Revista Cultural Lotería 339 (Oct.-Nov. 1994). 337-8.

---. "Poli Délano: Literatura y amistad". Tragaluz. Suplemento especial de El Universal de Panamá 86. mar. 12, 2000: 12-13.

---. Recuentos (coautoría con Pedro Rivera). Panamá: Formato 16, 1987.

---. Rumor de multitud. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, INAC, 1986.

---. Una vida es una vida. Panamá: Editorial: Agenda del Centenario, 2002.

Pizzurno Gelós, Patricia y Celestino Araúz. Estudios sobre el Panamá Republicano (1903-1989). Panamá: Manfer, S. A., 1996.

Pries, Ludger. "New Migration in Transnational Spaces" en: Migration and Transnational Social Spaces. England: Ashgate, 1999. 1-35.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Nuevos actores sociales. Ed. Rafael Archondo et al. Vol I. La Paz, Bolivia: Plural Editores, 2002.

Ramos, Julio. "La justicia de Sebatião Salgado", en: "Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana. Álavaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski. Eds. Buenos Aires, Alianza, 2003. 59-91.

Richard, Nelly. "Hibridación, reconversión: identidades y saberes en tiempos de globalización." Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana. Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski. Eds. Buenos Aires, Alianza, 2003. 95-106.

Revilla, Federico. Diccionario de iconografía y simbología. Cátedra: Madrid, 1995.

Rivera, Pedro. Arar en el mar. Panamá: Formato 16, 2000.

---. "Cultura, identidad y pobreza". Conferencia inaugural de la XVIII Reunión del Comité de Cultura de la Unión de Ciudades Capitales de Iberoamérica, organizada por la Alcaldía de Panamá. 29 de octubre de 2003.

---. "De Las Casas 71. Así se forja la identidad". Tragaluz, Suplemento de El Universal 133 (2001): 4.

---. Despedida del hombre. Panamá: Ediciones Pini-Ibe, 1969.

---. Discurso Premio Miró 2004. ts. Entrega del Premio Nacional Ricardo Miró 2004. Instituto Nacional de Cultura. Teatro Nacional, Panamá, República de Panamá, 22 de octubre de 2004.

---. El libro de la invasión. (Pedro Rivera y Fernando Martínez coautores). México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

---. La cultura de la pobreza: lo que todo el mundo sabe pero insiste en olvidar. Panamá: Editorial Portobelo, Librería El Campus, 2000.

---. Las huellas de mis pasos. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, INAC, 1994.

---. Los pájaros regresan de la niebla. Panamá: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1970.

---. "Panamá: cuatro países, cuatro identidades". Conferencia dictada en la Sede Regional Universitaria de Penonomé, el 25 de junio de 2002. Publicada por El Instituto De Estudios Nacionales, folleto, 2003.

---. "Panamá: cuatro países, cuatro identidades". Suplemento Extracentenario Panamá, La Prensa (septiembre 28, 2003).

---. "Ojo de tigre." La voz de los poetas y novelistas panameños. Martínez Ortega, Aristides, ed. Spec. issue of Revista Cultural Lotería 339 (Oct.-Nov. 1994). 340-1.

---. Peccata minuta. Panamá: Ministerio de Educación, 1970.

---. "Texto sobre Dimas Lidio Pitty" en la presentación de la segunda edición de Los caballos estornudan en la lluvia. Salón Ballesta de Plaza Oteima, David, Chiriquí, 26 de agosto de 2004.

Rodríguez, Ileana. House/garden/nation : Space, Gender, and Ethnicity in Post-Colonial Latin American literatures by Women. Trad. de Robert Carr e Ileana Rodríguez. Durham, NC; London: Duke University Press, 1994.

Rosaldo, Renato. Culture & Truth: The Remarking of Social Analysis. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1993.

Rowe, William y Vivian Schelling. Memory and Modernity: Popular Cultures in Latin America. New York: Verso, 1991.

Sallé, María Ángeles. Booklet. Introducción a Travesías, por Rómulo Castro y el Grupo Tuira. Panamá-Madrid: TRANSVÍA EuroAmérica, 2002-3.

Sánchez, Luis Rafael. La importancia de llamarse Daniel Santos. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

Slemon, Stephen. "Modernism's Last Post." Past the Last Post: Theorizing the Post-Colonialism and Post-Modernism. Ian Adam and Helen Tiffin, Eds. University of Calgary Press, 1990. 1-11.

Soler, Ricaurte. "Realidad o artificialidad histórica de la nación panameña". Tragaluz, No. 138. El Universal de Panamá. mar. 2001: 6.

---. "La cuestión nacional y el poder conservador", en Clase y nación: Problemática latinoamericana. 2ª ed. Panamá: Tareas, 1985. 19-68. Barcelona, España: Fontamara, 1981.

Spivak, Gayatri. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. New York: Routledge, 1988.

Suárez Morales, Harvey Danilo y Diego Fernando Henao Arcila. "El desplazamiento forzado indígena en Colombia: La ley del silencio y la tristeza." Codhes Informa. Boletín de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento. Centro de documentación. 27 Mar. 2005 <http://www.codhes.org.co/boletin_public/centroddocum/cend_despco.htm>

Thomas, Jorge. Con ardientes fulgores de gloria. Bogotá: Grijalbo, 1999.

Todorov, Tzevetan. The Conquest of America. New York: Harper Perennial, 1982.

"Todos contra el TLC". Editorial. Camino Alternativo 14 al 20 de junio de 2004. 16 de junio de 2004 www.nodo50org/caminoalternativo.

Tomás Fitzgerald, Consuelo. Agonía de la reina: (o los diálogos necesarios). Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 1995.

---. Confieso estas ternuras y estas rabias. Panamá: Ediciones Formato Dieciséis, 1983.

---. Cuentos rotos. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 1991. 34.

---. El cuarto edén. Panamá: Epic. Publications, 1995. (Ilus. por Ologuadi).

---. Inauguración de La Fe. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 1995.

---. Las preguntas indeseables. Panamá: Formato 16, 1985.

---. Libro de las propensiones (Colección de poemas armables). Panamá: Imprenta Boski, 2000. s.p.

---. Motivos generales. Panamá: CELA, 1992.

Traba, Marta. "La cultura de la resistencia." Literatura y praxis en América Latina. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.: 1974. 49-80.

Vilas, Carlos. "(In)justicia por mano propia: linchamientos en el México contemporáneo." Convergencia de Tiempos: Estudios subalternos / contextos latinoamericanos, estado, cultura, subalternidad. Ileana Rodríguez, Ed. Amsterdam, Atlanta, GA.: 2001. 185-227.

Yúdice, George. "Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social." Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura 1 (2002). 25 abril 2004 < http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric01a02.htm>.

---. On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture. George Yúdice, Juan Flores y Jean Franco. Eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Zárate, Abdiel. "Combate en la Transístmica." La ciudad. La prensa. 11 de junio. 2004.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
3 1293 02736 1777