PLENILUNIO

itinerario de una lectura

JAIME GARCÍA SAUCEDO

JAIME GARCÍA SAUCEDO • EDITOR

JAIME GARCÍA SAUCEDO

Panameño, nacido en Barranquilla, Colombia, realizó estudios en la Universidad de Panamá, Universidad Nacional Autónoma de México y Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá donde obtuvo el Doctorado en Literatura. Actualmente es Profesor Titular de dicha universidad en la Facultad de Ciencias Sociales.

Autor e investigador en el área de cine y literatura ha publicado el primer *Diccionario de literatura colombiana en el cine* (Panamericana, 2003), *La estética de lo posible* (Écran, 2002), *El cine y sus metáforas* (Eberhardt Editores, 1997) y *La cámara y la tinta* (Universidad Externado de Colombia, 2006). Ha incursionado también en la novela: *El jardín de los dóberman* (Premio Novela Breve, 1997) y *Los viernes son para Flash Gordon* (La Serpiente Emplumada, 2008); en cuento: *De lo que no se dijo en las crónicas* (Signos, 1982) y *Cuentos festivos* (Panamericana, 2007); en poesía: *Poemario* (Poder Popular, 1981) y *Escrito en Coral Gables* (Trilce, 1998). Ha hecho una antología: *Poetas jóvenes en Panamá 1969-1982* (Signos, 1982) e incluido en antologías de cuento, poesía y novela de Panamá y Colombia. Lleva a cabo una investigación sobre la novela colombiana trasvasada al cine en apoyo a su cátedra sobre cine y literatura.

PLENILUNIO
(Luna de Viernes Santo)

itinerario de una lectura

Jaime García Saucedo

JAIME GARCÍA SAUCEDO - EDITOR

BIBLIOTECA NACIONAL DE PANAMA
ERNESTO J. CASTILLERO R.

PLENILUNIO
itinerario de una lectura

ISBN 978-958-44-4815-6

© JAIME GARCÍA SAUCEDO
Bogotá, 2009

Diagramación e Impresión:
NET Educativa

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización del autor-editor.

Impreso en Colombia

Notas previas

Este libro es el resultado de un trabajo académico para el Doctorado en Literatura realizado en 1974 bajo la atenta dirección de Enrique Gaitán, S.J. a quien debo mis agradecimientos por su entusiasmo e interés en el desarrollo del mismo y cuyo contenido ha sido respetado sin añadidos ni alteraciones, sólo la parte referida a la cronología del autor estudiado ha sido actualizada.

Las estrategias que proporcionan los estudios de la literatura comparada, el estructuralismo y el rigor hermenéutico, aunado al análisis intrínseco, sirvieron para desvelar las profundidades del proceso creador del novelista centroamericano.

La revisión general y final de la investigación le correspondió a la Dra. Martha L. Confield M. y las correcciones, a la Dra. Elsa Galvis Gómez cuya atenta dedicación y paciencia merecen mis reconocimientos que hago extensivos a Yolanda Guana Hernández, quien digitalizó el contenido de la misma.

Para esta investigación se utilizó la edición *Plenilunio* (novela), España, Editorial Escuela Nueva, 1972. La ampliación de la cronología se hizo teniendo en cuenta la edición dedicada a la obra del autor por la biblioteca Ayacucho.

Introducción

Me propongo, con este trabajo de investigación, esclarecer aspectos vitales de la novela *Plenilunio* del escritor panameño Rogelio Sinán. Uno de estos propósitos es, sin duda, determinar su arte de novelar, que descansa en los principios teóricos que lo animaron en su labor y su actitud frente a la creación artística. Es decir, fijar, y con la mayor precisión posible, la estética del autor y el alcance de su peculiar manera de situarse frente a la realidad y dar expresión a sus intuiciones esenciales.

Tal actitud se encuentra definida en buena parte por el movimiento surrealista literario, en el cual el novelista se halla plenamente identificado e instalado, no sólo por el momento histórico que le ha tocado vivir, sino por su vocación personal y por su decisión consciente de resolver los postulados esenciales de esta corriente literaria.

Dentro de este amplio marco temporal, la obra de Rogelio Sinán está determinada por su capacidad de aprovechar puntos de vista técnicos de otros creadores, y moldear, al mismo tiempo, su propia actitud artística, dentro de causes estrictamente personales. La obra del autor se encuentra así, condicionada, no sólo por sus propios impulsos creadores, sino por las incitaciones que le llegan del ambiente europeo y de la tradición literaria en proceso de constante fluctuación y movimiento.

En términos generales, se puede afirmar que Rogelio Sinán se deja invadir en cierta etapa temprana de su producción por la presencia de corrientes que sistemáticamente recurren en las fórmulas del novelar. Se podría hablar de una convergencia de tendencias y maneras diversas representadas fundamentalmente por la absorción de lecturas

varias y de viajes hechos al continente europeo, así como al Occidente y posteriormente al latinoamericano.

A estos rasgos podríamos agregar la preocupación por los valores éticos, sociales y religiosos que son característicos de la cultura latinoamericana en general y que son enfáticos en la conciencia del literato panameño.

Rogelio Sinán sería así el representante en Panamá de un momento en la evolución del género narrativo. Su arte se presenta dentro de una diversidad de perspectivas supeditado a una específica visión individual. Habría que determinar, por consiguiente, lo que hay de observancia fiel y rigurosa al medio istmeño, pero también lo que hay de superación o reinterpretación de sus vivencias.

Es indudable que Rogelio Sinán sondea diversos planos del mundo que conoce y que a la vez, pone al descubierto sectores que se hallan inmersos en el subconsciente de la naturaleza humana. Es decir, Sinán se sumerge en una dimensión de profundidad que abarca la multiplicidad de la criatura humana en sus más variadas manifestaciones y dentro de las cuales se hallan los fenómenos mismos de la conciencia individual. El arte de Sinán se dirige, de esta manera, hacia una exploración de los seres creados como centro irradiante de plena comunicación con su angustia. La destrucción final a que llegan sus personajes o su caída en abismos de degradación se debe precisamente a la perversión o debilitamiento de los valores morales consagrados, o a la incapacidad que tienen de resolverlos.

Nos hallamos con un novelista que propone ser artífice fiel de una patética realidad, pero que insiste, al mismo tiempo, en su carácter estricto de ser un mundo de ficción.

Plenilunio es la novela en la cual Sinán revela la dimensión interior de su arte que es consustancia a su propia creación.

Paralelamente a esta preocupación artística esencial, encontramos en Rogelio Sinán una concepción del mundo, con sentido coherente y unificador, que también imprime consecuencias a su arte de novelar.

Por otra parte, las configuraciones simbólicas que dan estructuración a su obra revelan un hondo valor significativo para la conciencia humana e imparten, asimismo, sentido y orientación al amplio universo que él nos ofrece.

Este trabajo ofrecerá una visión totalizante de su quehacer narrativo. Se buscará una explicación de orden estructural a su novela *Plenilunio* y luego se harán planteamientos sociológicos e históricos en lo que concierne al fabular del novelista. Se efectuará, además, un análisis de sus cuentos por medio de indagaciones estilísticas para demostrar cómo éstos son el resultado de un anticipo o de un fluir estético como *Plenilunio*.

EL AUTOR

¿Y no es función del arte presentar
apariencias, meras sombras, como
si fueran reales?

ROGELIO SINÁN

Capítulo 1

TRATAMIENTO DE LA ESTRUCTURA EN LA NOVELA *PLENILUNIO*

1.1 ESTRUCTURA DE LA NOVELA

1.1.1 Conceptos relacionables con el de estructura

Como adecuado punto de partida conviene establecer algunas consideraciones sobre el concepto mismo de «estructura», ya que éste será el eje donde reposará nuestra investigación posterior aplicada a la novela *Plenilunio* de Rogelio Sinán.

En la actualidad el concepto ha conseguido una difusión y una fluidez sorprendente y se le ha ubicado en el renglón de las categorías científicas, casi convertido *en eje ideológico de lo que más que un método o un sistema, se diría aspira a ser casi una doctrina, una concepción del mundo*[1].

Lo que a primera instancia se nos plantea, es la adecuación de dicho concepto a un género literario como lo es en este caso la novela. Puede llevarnos este planteamiento a pensar que si la novela se caracteriza como algo móvil y fluido, entonces, ¿de qué manera lo estructural podría aplicársele, si ésta implica una relación de estaticidad?

En definitiva, se ha de entender a la estructura como algo que se ocupa de la composición de la narración; que tratará de la organización de los tejidos o planos narrativos en órganos, en estructuras.

Composición y organización son dos conceptos muy corrientemente utilizados, como sinónimos de lo que suele entenderse por *estructura*.

El estilo de la novela viene dado no solamente por las peculiaridades de su lenguaje narrativo, sino también por la índole de su estructura que determinará, a su vez, la técnica o técnicas aprovechadas por el narrador como más adecua-

3 4189 00060 0459

das a la misma. Todo esto tiene su punto de arranque en la mirada del escritor. Prima su visión particular.

Lo que interesa aquí es analizar las organizaciones internas así como también la manera o configuración de las partes que constituyen el universo narrado. Esos elementos integradores poseen un rasgo característico que es el de la inseparabilidad. Es toda una perfecta trabazón existente entre los mismos.

Nos parecerá entonces suficientemente claro entender que la *estructura novelesca* descansa en una permanente interrelación de un *todo* y unas *partes*. Dicho en otra forma, sería el ensamblaje de varios elementos que configuran un objeto estético. La totalidad o suma de los mismos da como resultado una especie de dilatador gigantesco. Es fácil comprobar cómo la mayor parte de la novelística responde al esquema de la sucesión y yuxtaposición de episodios relativamente aislables, y que sólo resultan unificables en función de un personaje protagonista o de varios caracteres centrales.

Por otra parte, esa estructura de encabalgamientos y de imbricaciones habrá de constituirse en fundamento esencial para entender al género de la novela como un ondulante e inacabable ir y venir narrativo.

1.1.2 Configuración de la estructura de la novela

1.1.2.1 Interpretación de la ficción artística de la novela

Habrá de entenderse como *ficción artística* a la totalidad de la estructura narrada. Es la visión completa de todo lo que sucede y va a ser narrado.

En *Plenilunio* se da la particularidad de que todo su mundo está claramente determinado por un solo acontecimiento o desarrollo. Este conlleva una integración de dos elementos: uno, circunscrito a efectos propios de la surrealidad; otro, que estará comprendido en el mundo o espacio de lo que he dado en llamar la *realidad artística*.

Tenemos pues, un plano con cargas superrealistas que se eslabona en la madeja de los contenidos centrales. Desde el momento en el cual estos dos planos convergen, empieza a evolucionar la fábula. A pesar de esta estructura aparentemente compleja, la composición novelesca resulta singularmente conexa. Lo que aquí se cuenta es la formulación de una unidad matizada por dos afluentes que se desarrollan superpuestos ampliando el mundo épico.

Esta concepción de dos planos: el que contiene elementos superrealistas y el que posee elementos de realidad dentro de la ficción artística, van progresivamente enriqueciendo la actitud del autor que estará, en cierto modo, determinada por su particular técnica de novelar y que habrá de revelar la intención y sentido de su obra.

Plenilunio refleja en su contenido el dinamismo de toda una formulación crítica. El novelista, en este caso, entra al mundo creado y participa como ente determinante de éste. Se comporta como intermediario entre el público lector que fuerza a hacer partícipe de su realidad creada y las imágenes que tiene en sus manos y que maneja a voluntad.

Rogelio Sinán se percata, sin embargo, que el perfilamiento de su realidad constituida es un hecho de conciencia que necesita reforzarse con la trilogía: Autor-Lectora-Personajes. Sus criaturas poseen personalidad vigorosa. Irradian fuerza vital y nos dan la impresión de autenticidad.

Veamos pues, como esta ficción artística de *Plenilunio* es aprehensible a través de los elementos del superrealismo y de la realidad que la configuran.

• Elementos que configuran la ficción artística

Elementos del surrealismo

El novelista elige la fórmula sómica que le permite resolver muy apropiadamente el carácter ónírico y a la vez surrealista de la obra. Rogelio Sinán se apega a ciertos delineamientos bretonianos. Se propone expresar el funcio-

namiento real de pensamiento. Esto se advierte al inicio de la novela cuando el novelista incita a la Lectora a que *eche a un lado eso que llaman el sentido común* para luego tratar con ella de *hilar con los conceptos una trama sutil* que les permita cubrir la realidad y que les *ahorre su presencia habitual*[2] . Propone un estado de espíritu, una aventura, fijando sus metas en la liberación interior y exterior, a la manera de un método de conocimiento, de sistema que le permita interpretar al mundo, una trama sutil. Es querer quebrar el mundo racional. Pretende buscar *en la duda, las formas de la idea*[3]. Sinán quiere acabar con el reinado de la lógica, desacreditar lo racional y anuncia que la duda está a punto de reconquistar sus derechos.

El autor se ubica aquí en la concepción superrealista, cuya preocupación vital es la de exaltar la liberación de las energías espirituales tomadas en su prístina pureza y originalidad. Es un desnudar la conciencia del razonamiento, privarla de su autonomía y dejarla vagar libremente hacia otros estados.

El novelista alude a la importancia que tiene la irracionalidad como elemento esencial para la creatividad. Ataca los inconvenientes del razonar constante y habla con desdén de *esa gente perdida en la malla de sus razonamientos*; por tal razón, propone a la Lectora que haga la prueba de imaginarse en un *trance difícil* como *quien gira en su mente loco, a tientas, sin hallar la salida*[4]. Es plantear un no-racionalismo para explorar lo abstracto por medio de las imágenes distorsionadas, dislocadas y yuxtapuestas con sonidos y objetos en ebullición casi en proporciones dantescas:

> *... nuestra mente parece un bric-a-brac...*
> *observe aquellos enormes anaqueles donde se multiplican mil vasijas distintas: alambiques, crisoles, probetas...¡Todo un laboratorio!...Note, allá, esos fantasmas cual jirones de niebla. Son conceptos en flor, larvas anónimas del pensamiento*[5].

La mente es un *bric-a-brac*, o sea algo complejo, sumamente confuso; los conceptos, *jirones* sueltos, casi etéreos.

La preocupación que tenían los surrealistas por la transmutación de los valores humanos, y en ese situarse *más allá del bien y del mal*, queda entrevisto cuando el novelista dice que tanto él como la Lectora existen *en un mundo irreal y ficticio, como entes ilusorios, fuera del bien y del mal*[6]. Ambos están ubicados en otro espacio en el cual no hay cabida para lo bueno y lo malo.

En otras partes de *Plenilunio* hay cierto humor fantástico muy propio de las fórmulas ortodoxas que André Breton pregonaba en su fiel búsqueda a lo maravilloso. El autor, posesionado ya de todo un aparato de alquimia que denomina *cierta magia secreta de la ficción*[7], nos ofrece una inquietante visión alegórica y pintoresca del hechicero que prepara una combinación de elementos extraños como lo son: *varias ondas sonoras, un polvillo de luna y unas gotas de extracto glandular*... luego añade *fuego para fundir la mezcla*[8]. Esta descripción alude a la ceremonia de inicio, de preparación, de orden, podríamos decir, casi folclórico, pues se trata de un rito en luna llena y Viernes Santo, fecha que en ciertos lugares de nuestro continente se selecciona para preparar brebajes y curaciones con yerbas *que habrán de ahuyentar o traerán, según las circunstancias, los malos y buenos humores que, en este particular caso, expresarán la tragedia interior de un mundo en llamas huyendo de sí mismo*[9].

A la visión anterior se le agrega un denso y voluptuoso humo que invade la esfera espacial del relato adjudicándole una fantasmagoría invocada entre luces indirectas y sonidos extraños. Pesadilla hábilmente hilvanada por la imaginación del artífice. Con todo esto pretende buscar en la *duda las formas de la idea*[10]. Quiere desacreditar lo racional y anunciar a la *duda* como reconquistadora de sus plenos derechos.

André Breton da su definición del término *surrealismo* de la manera siguiente:

> *Automatismo psíquico, mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito, o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento*[11].

Ese automatismo psíquico reposa en la magia secreta de la ficción que Rogelio Sinán pone de avance antes de penetrar en el universo de lo mental, es decir, en el funcionamiento real de las cavilaciones. De este modo, y a la manera de Breton, el novelista va en la búsqueda de la recuperación total de las fuerzas psíquicas, mediante el descenso vertiginoso hacia la interioridad. Y que mejor fórmula que la de provocar una rara quintaesencia con imágenes insólitas que serán la antesala del sueño: *ondas sonoras, polvillo de luna, una gotas de extracto glandular y un poco de fuego...*[12].

Es la totalizante expresión de un mundo en llamas huyendo de sí mismo. Ya lo había escrito André Breton en un fragmento de *Les Nouvelles Nourritures* que esa *apelación a las potencias oscuras del espíritu, ese llamamiento a lo intuitivo puro fue sentido a fondo por el superrealismo...*[13]. Sinán se encuentra ante un mundo cansado y ve en esa columna de humo, no un alba jubilosa, sino un intento desesperado de trashumarse, de desvincularse de lo circundante.

La visión un tanto primitiva que nos ofrece Rogelio Sinán al elevarse en categoría de mago, nos remite a Juan Larrea, quien en su obra *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, puntualiza el interés de esa escuela por refugiarse en lo primitivo, con sus tabúes y hechicerías cavernosas, con sus operaciones mágicas. Es el regreso a la inocencia del buen salvaje.

Si el surrealismo propone sobrepasar las limitaciones aceptadas de la realidad, entonces Sinán ha sabido captar esa proposición a cabalidad. Él necesita crear su atmósfera de irrealidad con ingredientes del surrealismo, y para ello provoca, con el humo de su pipa encendida *la atmósfera idónea*[14]. Desea saltar hacia otra dimensión y para ello empieza por mirarse en otro espejo para experimentar la sensación de ver su *imagen convertida en el óleo que un buen novecentista titularía: RETRATO DE ESCRITOR FUMANDO EN PIPA...*[15], como si con este proceso se mimetizara en un específico arquetipo por él deseado o preconcebido. El mirarse al espejo anuncia una retrospección o inquietud por enfrentar dos estados animistas: lo que se es lo que se desea ser. Es como la

Alicia de Lewis Carroll quien en *Thru The Looking Glass* se desdobla voluntariamente al penetrar por el espejo para posesionarse del pretérito dejando a un lado su estado presente; de la misma manera Sinán desea ser otro en un espacio diferente, hasta se deleita en su imagen. Todo él se va metamorfeando, incluyendo a la Lectora que obra de acuerdo a los antojos del autor.

Quiere ser prestidigitador y emplea trucos en función de su arte. Y se hace el cuestionamiento de si no es función del arte *presentar apariencias, meras sombras, ¿cómo si fueran reales...?* [16].

Permite que la obra vaya organizándose con el empleo de giros y expresiones que pretenden apartarse de la lógica rigiéndose por el inconsciente. El autor pide a la Lectora lo siguiente:

> *Procure, pues, seguirme a través del laberinto mental, pero no olvide que somos una parte de la ficción*[17].

Paradójico planteamiento de querer llegar hacia un desconocido submundo con el ropaje de lo ficticio. Es un querer ser, siendo. Y más adelante nos agrega:

> *Se trata de algo abstracto. Total, un enredijo de pasiones complejas donde seres humanos se debaten y tratan de zafarse, como Laocoonte, del monstruo que lo liga: La Fantasía*[18].

La Fantasía está interpretada como Destino, como esa vestimenta inevitable, impuesta, pero necesaria para que sea posible la tramoya cotidiana.

Hay desconfianza por lo racional y un deseo de inestabilidad consciente a través de un método lleno de ilusiones donde se simula con ironía una especie de locura para crear una nueva visión de la realidad.

El narrador nos conduce, por medio de la fantasía, hacia una supuesta realidad donde las imágenes habrán de adqui-

rir frescura y violencia efectiva. Por todo esto, no es tan difícil aceptar que la Lectora se vea frente a un espejo como si fuese un árbol en pleno deshoje otoñal y que al mismo tiempo se percate de que está desnuda a la orilla de un río a diferencia de su otra perspectiva visual que *está a la orilla del sueño*[19].

Hay necesidad de asomarse a ese otro interior que se nos muestra por medio de imágenes reproducidas en el espejo. Rogelio Sinán revela formidable libertad imaginativa, riqueza por lo visual y un raro poder sugestivo al provocar estas singulares asociaciones en el empleo de los espejos. Es como el morir y renacer para morir nuevamente en un juego de perpetua agonía visual. El autor y la Lectora son dos entes bien delineados en el libro. Ambos nos conducen al plano de la acción central.

Cuando nuestro narrador invita a la Lectora a que duerma tranquila, se le está pidiendo que ciegue la mirada externa para dejar que se abra la interior. Buñuel hace esto en su filme surrealista *Un Chien Andaluz* (1929). Él aparece en dicha película en mangas de camisa y con una afilada navaja en mano cortando el ojo de una mujer que se encuentra sentada en un balcón mirando la luna. Luego de esta sorprendente escena, viene el oscurecimiento para dar paso al título de la película. Con ello, Buñuel nos quiso decir que se debía obturar lo periférico para permitir ver la otra grieta que nos habría de conducir a lo intrínseco, a la médula de lo íntimo, de lo recóndito. Sinán sabe, como el director español, que el camino está en no cerrar las vías de expresión al sueño con el muro de la realidad. Hay que ir en busca de la realidad absoluta, de una superrealidad, si así puede decirse. No es la fusión de los dos estados, sino la supremacía completa del sueño.

En *Plenilunio* se nos conduce al universo de la plena ficción, se nos deja inmersos en ella casi sin percatarnos. Todo se hace, todo se mueve, todo se intenta casi improvisadamente, todo se diluye de manera inusual. Se va, sin tropiezos, de los planos superrealista a los de la *realidad artística* donde campeará lo dramático y lo absurdo de la obra con todos sus valores estéticos.

Es el rito que Rogelio Sinán configura a través de un singularísimo procedimiento esteticista. Y no será sino hasta el final de la novela cuando el Autor, procurando respirar en *agónico esfuerzo*[20], logre zafarse del encuadre o radio de acción de sus criaturas, para adentrarse nuevamente en el laberinto de la otra dimensión – la inicial – donde él y la Lectora se habrán de reencontrar luego de participar con los demás seres de la novela en el drama. Al final, el ¡Aleluya! estruendoso de Handel hará vibrar los cimientos del mundo narrado distorsionándolo todo de manera violenta e incontrolada.

> *Y en la iglesia vecina ya el coro finaliza el oratorio de Handel.*
> *¡Aleluya! ¡Aleluya!*[21].

Plenilunio resulta un sueño simbólico; es un flujo constante de imágenes e ideas. Las antinomias del sueño y la vigilia, de la realidad y la ensoñación, de la razón y la locura, de lo objetivo y lo subjetivo, de la percepción y la representación, del pasado y el presente, inclusive de la vida y la muerte que el novelista propone en esta creación, es el resultado de los cuestionamientos que Breton intentó siempre resolver como fin específico de su escuela literaria. Sinán propone fórmulas para lograr el acoplamiento de estos dos afluentes: sueño y realidad, que son, en apariencia, incansables.

Rogelio Sinán se limita a señalarnos su concepción sobre el superrealismo como la concebía Iván Goll quien decía que dicho movimiento no era más que una trasposición de la realidad a un plano artístico. *Plenilunio* se diluye en una pesadilla, en una divagación onírica. Hay tensión plástica y clima equívoco en trance de evolución para el mundo en el cual se desenvuelve la trama.

En el superrealismo el escritor se abandona por entero a las fuerzas del inconsciente, hace por provocarlas; escarba en su interior. Rogelio Sinán propone todo esto y procura ingresar al *laberinto mental* sin olvidarse que es parte de la ficción.

El novelista alude mucho a los laberintos y a los hilos que conducen a los meandros mentales:

> *Lo malo es que podemos enmarañar las cosas en forma que ni el hilo de Ariadna nos ayude a salir del laberinto*[22].
>
> *Sin embargo, no vaya a imaginar que éste es el laberinto de Creta*[23].

Esto nos revela su inclinación por la plasticidad que se acerca a lo que los surrealistas deseaban confirmar dentro de su movimiento. Recuérdese los testimonios que nos deja Breton en un catálogo-libro titulado *Le Surrealisme* publicado en 1947, a propósito de una exposición en París y de la cual nos refiere lo siguiente:

> *...sigue luego «la sala de las supersticiones», otra del «gran laberinto mágico»; «los hijos de Ariadna», transparentes, se tienden en el techo del pasillo. Todo es azul, noche, secreto, reto propicio a la iniciación. En una atmósfera análoga a la de los acuarios y ciertos santuarios olvidados se abren en las márgenes alvéolos marginados. Cada uno de ellos es un altar mágico, según el modelo a los dedicados a los cultos indios o vodús... He aquí la ardiente «Chevelure de Falmer», de Lautréamont, con sus crucifijos invertidos y sus cuatro cirios...*[24].

La novela está bañada de una atmósfera ultrarreal e inmensamente turbadora en la cual convergen los cursos aparentemente autónomos de la interioridad con el curso también aparentemente autónomo del mundo exterior.

¿Adónde tienden en última instancia, estas alusiones a los métodos y a las técnicas superrealistas que utiliza el novelista panameño?. Se podría decir que todo ello conduce a un deseo de transvasar el yo, de ubicarlo en otro plano de liberación; a un afán de ruptura con el mundo cristalizado y atravesar el

puente de acceso a otro mundo no restringido por perspectivas tridimensionales. Con las claves del enajenamiento erótico que padecen los seres del libro, entiende hallar las claves de su arte que decreta la ruina de lo racional para aceptar, incondicionalmente, las vías de la magia, como si tratara de restaurar lo esotérico y se dejara atrapar por los espejos, que son reflejos de ese otro plano que anhelante busca a la manera de un Rimbaud, quien en su famosa obra *Saison* incluye un interesante trabajo titulado *Alquimia del Verbo* donde nos dice:

> *...la consecuencia es lógica: concluí por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu. De ahí las alucinaciones –llegué a ser una ópera sorprendente– y los desdoblamientos –en cada ser varias otras vidas me parecían obligadas–. El paso a la videncia es rápido: hay que ser vidente, hacerse vidente; el poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos...*[25].

Pareciera que Sinán hubiese bebido estas fuentes para luego aplicarlas en su novela. El se autoconsidera *vidente* que sueña en medio de sus criaturas mediante un extenso, elaborado y desarreglado orden de los sentidos. *Plenilunio* es impresión de imágenes y objetos-inventados, soñados, - mediante la palabra. Aún más, se diría que ciertas fórmulas de la escuela surrealista están claramente evidenciadas en la novela: la referencia a un *mundo exterior* que se realiza refiriéndose a un *mundo interior*; el mundo de los sueños y las visiones imprevistas tienen un carácter visual que se apoya en lo verbal y que, por consiguiente, será siempre legible a través de las imágenes que aparecen y desaparecen sutilmente. El *sueño* adquiere un inequívoco sesgo surrealista. Los seres de la novela son el producto de esta tendencia que paradójicamente, nos hace comprender que el hombre no es sólo racionalidad sino también irracionalidad, que no es sólo instinto sino también espíritu.

- Elementos de la realidad

Los elementos inherentes a este otro plano de la estructura de la novela *Plenilunio* están enmarcados en las criaturas que viven y se debaten en una circunferencia de franca vitalidad tan voluble como la existencia de la cotidianeidad que tienen por delante, y deben afrontar. Allí presentes todos, cada uno con su secreto tormento y a la vez unidos por el origen y desarrollo de sus recíprocas vicisitudes, aguardan que se les permita ingresar en el mundo del arte, componiendo con sus pasiones, casos particulares, todo este espacio dramático que conforma a los elementos de la realidad.

Desde el preciso instante en el cual el novelista y la Lectora se sumergen en el *sueño*, comienza el interés y los personajes se humanizan y progresan emocionalmente. La neurosis de la protagonista Elena Cunha, el truhán Mack Amargo con su morbosa psicología, la muerte misteriosa de Don Crispín, aunado a los trágicos movimientos y gestos del conjunto, así como las alusiones al medio social y político del Istmo durante la Segunda Guerra Mundial, asumen un carácter de elementos propios de la realidad. Hasta la luna con sus características y configuraciones simbólicas, conlleva sustancias propias que refuerzan los aspectos de lo real.

Toda esta simbiosis de sensualidad y angustia, donde la muerte y la locura se dan cita bajo la majestad lunar constitúyense en elementos innegables de esta realidad provocada por el ejercicio del novelar.

Las criaturas abordan el proscenio de la ficción como sustancias del espíritu del novelista que vivían ya una vida que era la suya propia y que él se esfuerza de trasvasar hacia su circunferencia existencial, a la manera de Luigi Pirandello con su obra *Seis personajes en busca de un autor*.

Estos personajes temen enfrentarse al planteamiento de la tesis de su realidad. Para probar si son entes de la ficción o no, se invoca la presencia del personaje Don Crispín que ha sido asesinado. Esto provoca terror por parte de los caracteres y hace que uno de ellos se precipite sobre el autor, quien

suspenso del hilo del conjuro, en los momentos de más patética emoción, se deshace del siniestro lazo, disolviéndose hacia otro espacio temporal por medio del sueño.

Ahora bien, al no querer aceptar estos personajes la realidad, se sienten impulsados a buscar una válvula de escape, prefieren diluirse también y quedar en el relato como figuras en friso, casi estáticas. Continúan en el marco del sueño provocado por el autor y la Lectora.

En el ángulo de esta doble vertiente – o sea, de la realidad ficticia o soñada, y la de la realidad cotidiana -, podemos contemplar así, a las criaturas de *Plenilunio* debatiéndose angustiosamente en el empeño de querer ajustarse a sus visiones ideales, sujetas a una condición que podríamos llamar de irónica existencia. Rogelio Sinán se esfuerza por presentar estos planos de visión simultánea, a manera de perspectivas y de contraste.

En *Plenilunio* el mundo de la ficción artística se proyecta como una creación particular de los protagonistas. Todo este universo de ficción está elaborado con construcciones inventadas o soñadas por la imaginación del autor. También la realidad social se presenta con sus rasgos más acusadamente torturantes. Destácase la miseria del alma humana paralela a la otra miseria colectiva que riela por las avenidas y calles.

1.1.3 Sentido de lo inacabado y lo abierto en la novela

En *Plenilunio* hay un efecto de ruptura, de suspensión, de inmovilización casi brusca, tal y como ocurre al final de la novela, cuando el autor trata de zafarse del personaje llamado El Mack Amargo y en este forcejeo pierde su equilibrio y cae de una mesa para luego huir de este plano hacia otro a través del sueño.

La acción, como se puede notar, no se reanuda ni culmina en las dos últimas páginas siguientes. Es como si en la proyección de un filme se detuviese el proyector, y sobre la

pantalla quedase un fotograma fijo, inmovilizado de gestos y actitudes. Nos queda una sensación de parálisis, de estampa, donde todos parecen quietos muñecos a los antes animados y febriles personajes de la novela.

Plenilunio no se apoya en una forma acabada, aparece como algo que va haciéndose, como un proceso en continuo desarrollo y que promete un desquite. El autor, enojado porque la Lectora se ha dormido, le dice:

> *...y aún le advierto que en mi próximo sueño no saldrá bien librada....si le agrada podremos ensayar una experiencia menos densa de sombras. Aunque de todos modos, por hoy, creo que es bastante*[26].

Todo este proceso narrativo se nos presenta como una *estructura abierta*, susceptible de continuación. Hay un deseu de perpetuar la presencia de aquellos otros seres que han quedado en suspenso tras la cortina del sueño.

Al final de la novela se nos da esa impresión cuando el autor recuerda, de súbito, a Elena Cunha al escuchar a los voceadores pasando las últimas noticias:

> *– ¡EXTRA! ¡EXTRA! ¡Los Aliados Avanzan!*
> *(¿Qué dirá Elena Cunha?)*[27].

Plenilunio es una novela erosionada, de marcos rotos, de estructuras abiertas. El autor necesita seguir en su mundo de sugerencias para resucitar al otro mundo que está dentro de los límites de su marco.

Nos pareciera, al final, que el novelista empezó a novelar sin saber a ciencia cierta cuál era el rumbo que debía tomar, cuál el alcance de su invención a pesar de haberse impuesto un límite temporal que transcurriría de la alta noche de un Viernes Santo hasta el amanecer, como una especie de cinematización.

La lectura de *Plenilunio* nos deja un sabor a misterio. Todo queda expuesto bajo apariencias opacas y desalentadoras. El

enigma queda allí, flotando. Lo que nos parecía una progresiva aclaración del crimen resulta en un nudo oscuro que gradualmente va en significativo crescendo, y que se hace más denso hasta provocar una destrucción de todo su proceso conformador; es un morderse la cola que supone el enlazar el proceso de apertura con el final, para reunir nuevamente, sin interferencias, el autor con la Lectora. El desarrollo retrospectivo del relato nos deja compuertas abiertas.

La novela es susceptible de convertirse en abierta e inacabada desde el instante en el cual el novelista elude y escamotea la solución: un misterio que no se aclara, una serie de indagaciones que no conducen a ninguna parte, dan como paradójico resultado ese efecto.

Plenilunio posee la calidad de continuo, es un *perpetuum mobile*, es una marcha que no se detiene nunca, que está abocada al infinito cual sinfonía inconclusa, estruendosa como el coro de Handel que al final de la novela se confunde y prolonga con el ruido estremecedor de la escuadrilla de aviones que *rasga el cielo con sus cuchillos móviles*[28].

1.1.4 Manejo del espacio y el tiempo

Plenilunio transcurre en el lapso de tiempo que va de la alta noche de un Viernes Santo hasta el amanecer. Es decir, que se va de lo denso, de lo misterioso y nocturnal a lo diáfano, claro y vibrante de una luminosa madrugada de Sábado de Gloria complementada con coros de Handel y sonidos de aviones que penetran las latitudes espaciales del plano final.

Existe, pues un concepto *temporal* de la composición o estructura novelesca, enfrentable, en cierto modo al *espacial*. La novela se configura, en consecuencia, como la expresión literaria en la que el tiempo supone un factor fundamental.

Plenilunio es así una creación de tiempo medido que a su vez conlleva otros estados temporales inmersos supedita-

dos al espacio y al tiempo de sus personajes. Cada ente posee su encuadre espacio-temporal que los sumerge y rodea. Están constreñidos a utilizar un *mínimum* de tiempo para un *máximum* de efecto.

De esa libertad en el uso del tiempo de que la novela dispone, depende, en cierta forma, su libertad estructural, su capacidad para configurarse de diversas maneras. Son compartimentos espacio-temporales a manera de celdas dentro de un inmenso panal cuyos límites están condicionados desde la noche hasta la mañana siguiente. Es un enfrentamiento de dos planos espaciales y temporales: el que corresponde al autor y a la Lectora y el de los demás personajes que está ubicado en el centro de la narración.

Es una composición de espacios y tiempos en franca *liason* enmarcados en la total extensión de la ficción artística.

EXTENSIÓN DE LA FICCIÓN ARTÍSTICA				
Noche de Viernes Santo ——— 1er. Plano Espacio Temporal del Autor y la Lectora (encuentro)	11o Plano Espacio – Temporal			Mañana de Sábado de Gloria ——— 1er. Plano Espacio Temporal del Autor y la Lectora (reencuentro
	Espacio Temporal de Elena Cunha	Espacio Temporal de Don Céfaro	Espacio Temporal de El Mack Amargo	
	Sub- plano Espacio – Temporal			
	Espacio Temporal De Don Crispín	Espacio Temporal de la Macksita y Moniquita	Espacio Temporal de la Pulpita y la Sabina	

Como notamos en esta gráfica, el ciclo total de la novela está condicionado a una formulación estereoscópica a la manera de pantalla cinemascope que reúne un conjunto de imágenes proyectadas y eslabonadas en un solo lienzo interpretado como la extensión de la ficción artística y a través del cual se perciben los dos planos centrales con sus respectivos compartimentos espacio-temporales.

Espacio y tiempo son solidarios. El tiempo del novelista tiene necesidad del espacio, para asociarnos a los procesos concretos de los personajes, y para que, en virtud de su entrecruzamiento, pueda darse la composición de un mundo. La longitud viene a constituirse en algo así como la necesidad primordial de la novela, pues con ella propónese situarnos en la absoluta posesión del universo narrado.

Todos los compartimentos espacio-temporales de cada personaje situados en el 11º.Plano convergen hacia la búsqueda de una solución: el desentrañar un crimen; todo se irá desenvolviendo en forma objetivada merced al procedimiento dialogado.

Estos compartimentos poseen variación de elementos recurrentes muy vinculados a los relatos de cada caso en particular. Todos funcionan al unísono en un enorme juego de comunicaciones por momentos conmutados y más adelante alimentados por ensamblajes de progresión discontinúa y a la vez móvil. Hay, pues, un punto de arranque (1er. Plano) que se diluye en otra frecuencia de espacio y tiempo (11º. Plano), para finalmente volver a reencontrarse. La marcha del relato no va sino hacia adelante que paradójicamente resulta ser el punto de partida.

Estos vaivenes temporales advertidos suponen una complicación en la longitud de la novela aunque no el oscurecimiento de la misma. Sinán se ha cuidado de evitar la oscuridad a pesar de lo laberíntico de la trama. El hilo de Ariadna no se rompe y todas estas vueltas y revueltas no desmayan la atención del lector. La novela nos ubica a veces en el borde de un posible quebrantamiento del orden por medio de la maraña y la intriga, pero el ejercicio sale avante. Adviértase que dentro de lo que he denominado el 11º.Plano Espacio-Temporal al cual corresponden los respectivos planos de Elena Cunha, Don Céfaro y El Mack Amargo, se desglosan en otro Sub-plano Espacio-Temporal que serían planos menores o hilos adheridos a los tres principales y de los cuales penden el de Don Crispín, La Macksita (hermana del Mack Amargo), Moniquita (madre del Mack y la Macksita), de la Pulpita y la

Sabina. Son, pues, compartimentos cuyas existencias dependen de los encuadres espacio-temporales de los otros. Estos últimos son seres que tienen su presencia apoyada en la referencia que de ellos se hace a través del diálogo.

Rogelio Sinán sabe, desde un principio, que las complicaciones temporales, así llevadas, necesitan una tensión dramática de soporte que, obligadamente, precisa de una aclaración al nudo o planteamiento temático, pero ésta no llega. Se presiente una sensación constante de inseguridad, desasosiego, extravío e incluso caos, en este proceso que marcha hacia adelante, hacia un desenlace que implica la obligatoriedad de un fin, de un cierre definitivamente aclarador, sin embargo, ese presentido punto o clímax se disuelve, se desmenuza y desliza hacia otro estado de espacio y tiempo diferente que es el correspondiente al del Autor y la Lectora.

El entrecruzamiento de estos distintos planos temporales en *Plenilunio* está ajustado por ondulaciones oníricas casi confusas. Veamos: al principio de la novela el autor, luego de haber efectuado todo un proceso de preparación e intentar forjar apariencias, darles forma, matiz y movimiento como si fuesen reales, le habla a la Lectora de la siguiente manera:

> *...no se ponga nerviosa. ¡Bien! Ahora conecte el mecanismo de su imaginación.*
> *(¡Tic!) Prosigamos*[29].

Ese *prosigamos* ya está en pleno y vital ajuste con la otra dimensión espacio-temporal. La atmósfera ya está condicionada aguardando a que aparezcan sus nuevos habitantes que no tardarán en llegar, pues el sintonizar la Lectora en la radio una sinfonía que aparentemente puede ser un nocturno de Chopín, alguien llama a la puerta. El autor se disgusta pues la visita le disloca y detiene su estado espacio-temporal y lo sumerge en otro, casi involuntariamente; por ello suelta una expresión de disgusto más bien salida de su subconsciente:

> *(¡Malhaya la visita!)*[30].

Hacia la parte final de la novela tenemos nuevamente el mismo proceso de traslación o intercruzamiento de los planos temporales. Sinán se vale de efectos más truculentos para salir de un estado y caer al otro:

> *Poseído del más franco pavor, El Mack Amargo trata de asirse a mi. Se me echa encima. Yo pierdo el equilibrio. Y, al caerse la mesa, siento el templón horrible del alambre en mi cuello. Desesperadamente bregco cortando sombras. Me inunda un mar de nieblas que sube, sube... Procuro respirar... Y en ese agónico esfuerzo, trago sueños...*
> *— ¡Capitán, nos hundimos!... ¡Que se salve quien pueda!... ¿Quién ha dicho que estamos en el mar? ...¡Hemos caído en el océano de sombras!... ¡No, Lectora, son conceptos en flor, razonamientos!...*[31].

Los tonos y grados de pasión dramática en esta parte final son de una vitalidad desconcertante, pues, no hallando otra salida, se apropia el autor de cierto desorden temporal y así logra truncar la acción que continúa respirando en el otro espacio nocturnal mientras él se desliza hacia la claridad de otro espacio. La cortina del pesado sueño que le ha permitido salir de aquel otro plano, sintetiza, como rara sinfonía de rumores, voces acumuladas, a la manera de una cinta de grabación puesta al revés que nos ofrece un tumulto de formulaciones pretéritas aisladas de sus respectivos compartimentos espacio-temporales. Sinán logra aquí un singular *collage* de sonidos que promueven la búsqueda de un orden a través del desorden. Ingenioso procedimiento que nos permite ver por última vez un espacio cuyas proporciones se desbordan sobre la otra ribera del plano narrativo.

Esta flexibilidad del manejo de las estructuras espaciales y temporales nos permiten ver una clara y muy directa relación de Rogelio Sinán con el dramaturgo italiano Luigi Pirandello, quien en sus *Seis personajes en busca de un autor* se libera de la tiranía del orden cronológico en el género

dramático de manera bastante homóloga a la utilizada por Sinán en *Plenilunio*. Es notable la influencia de aquél sobre el novelista panameño. No es difícil imaginar la admiración del literato centroamericano por el genial dramaturgo italiano, cuyo nombre aparece en la página 17 de la novela en aquella parte cuando el autor le conversa a la Lectora sobre el insomnio y le invita a la lectura proponiéndole que:

> *...si desea un libro raro, distráigase con este de Pirandello. Con estos personajes, tendrá usted suficiente para su mundo abstracto...*[32].

No cabe duda alguna que en esta parte se estaba refiriendo a *Seis personajes en busca de un autor*. Sinán permite, como Pirandello, que sus seres se aproximen, que se yuxtapongan a su esfera espacio-temporal. Por ello acepta que Elena Cunha acople sus estancias al vaivén de su presente con su pasado; que sumerja el relato en los vericuetos de un *temps perdu*, que nos lleve al fragor de la Segunda Guerra Mundial en una Europa confusa. Por ello Sinán nos refiere a Elena Cunha como si fuese un ser abstraído, *con las pupilas fijas como en algo invisible*[33].

Es una especie de primer plano de la pupila de Elena Cunha a través de la cual la ciudad de Amberes, con su brisa otoñal y exuberante colorido vespertino, cobran acción; luego aparecen Ninski, el escultor, Joe, el periodista, ampliando su circunferencia de vivencia a la manera de *flash backs* dispersos, pero continuados. Así como Elena Cunha desglosa su complejo mundo en rutinas, El Mack Amargo y Don Céfaro se nos presentan con sus sólidos complejos espaciales. Es la perfecta representación de varios laberintos morales que el novelista explora, desenvuelve y recrea.

Todos estos tiempos de los personajes que parecen más bien esferas sicológicas que cronológicas, aparecen quebrados en ocasiones múltiples, lo cual complica en cierta manera el proceso narrativo. *Plenilunio* es entonces la resultante de un complejo mecanismo de retrospecciones, caracteriza-

da así mismo por desórdenes cronológicos en la exposición. Es la muerte, lo febril, el delirio, los desdoblamientos, la deshora, etc... que traen al recuerdo, desordenadamente, imágenes y hechos del pasado. Todo ello como consecuencia de la pluralidad de narradores que tratan de imponer evocaciones y a la vez reconstruir sus historias. El resultado es una serie de tanteos, de posibilidades, de hipótesis, en fin, un aparente rompecabezas narrativo.

La novela se caracteriza por la copulación de diversos planos espacio-temporales que conllevan fragmentos descriptivos, tendientes a provocar un efecto de simultaneidad. Se avanza en la lectura de estas parcelas eslabonadas sin percatarse de que todo este complejo va coincidiendo con la del tiempo total de la ficción narrada.

Cada fragmento expuesto por los personajes equivale a un salto atrás. Se trata de obtener una visión panorámica en la cual se integran todas las imágenes parcialmente ofrecidas.

Es curioso notar cómo el novelista procura no darnos de un solo golpe toda la dimensión espacio-temporal de cada carácter, es vital que sus exposiciones se sucedan esporádicamente y todo, debido a las inexorables leyes de sus particulares existencias dentro del ámbito de la ficción en la cual se desenvuelven. Ocurre, además, que merced al proceso coloquial muy dinámico, ciertas impresiones del pasado de diversos personajes llegan a fundirse con las del presente narrativo, borrándose los límites entre varios planos temporales. Tomemos por caso el pasaje correspondiente cuando Elena Cunha hace alusión a la noche en la cual Don Crispín fracasa sexualmente y de inmediato El Mack Amargo la interrumpe aludiendo al mismo personaje a manera de seguimiento narrativo pero visto desde otra perspectiva sin que por ello sufra la historia ni la configuración de dicho personaje ningún bache ni disloque:

> *... Ya esperaba, feliz, la acometida brutal, cuando él, de pronto, se levantó colérico y huyó dando un portazo... No pude detenerlo... ¿Adónde iba? ¡Al in-*

fierno!... Si hubiera imaginado los resultados, yo no habría ido tan lejos... Fui demasiado cruel... Sí, no lo niego... ¡Yo soy la responsable de la tragedia!...

El Mack Amargo prosigue:

...Cuando lo vi llegar, imaginé que se sentía mal. Me pareció trastornado. Lo que más admiró fue verle el rostro encendido como si fuera a darle algún ataque de apoplejía....[34].

En ocasiones, el autor interrumpe las exposiciones recordándoles a los personajes que no se alejen del tema:

Mack. *...De lo contrario Crispín no habría podido dominar a mi hermana ... Camila era chiquilla formal ... Le interesaba continuar sus estudios y proseguir en la Universidad.*

Autor. *¿No le parece que se aleja del tema? —le digo yo.*

Mack. *En efecto... ¿Por dónde iba? La droga... sí...*[35].

Sinán se toma la libertad que posee todo interventor cuando desea fundir su marco referencial en otros ya sea inadvertida o voluntariamente. El autor se autoconforma en ser el *modulador*, el *director* de los relatantes; participa con ellos en este ejercicio coloquial; duda de sus cavilaciones y hasta se siente confuso cuando decide adaptarse al juego, aunque sea un simulador, únicamente, por no contradecir a los demás:

Elena. *¡Bien!...¡Anímese!... Trate usted de sentir las mismas cosas que sintió aquella noche ...¡Mire la luna!... ¡Espléndida!... Ya está llegando al punto en que estaba cuando el crimen...*

Autor. *(¿Qué debo contestarle? Estoy confuso. No tendré más remedio que adaptarme a su juego, aun simulando, únicamente por no contradecirla.)*[36].

En otras ocasiones cree recordar escenas:

Elena. *¿Y...? – dice Elena—. ¿Por fin?*

Autor. *¡Sí! –respondo—. Creo recordar la escena... Aquella noche sólo había en el jardín cuatro personas: Crispín, usted, Don Céfaro y este hombre a quien se acusa injustamente del crimen*[37].

Rogelio Sinán nos ofrece en *Plenilunio* una formulación narrativa de singular fluidez estructural. El tiempo está bien llevado por medio de efectos que se aproximan a lo teatral y que más adelante será tratado con mayor amplitud.

1.1.5 Ritmo narrativo

La estructura de la novela *Plenilunio* ha de verse a través de su ritmo narrativo, es decir, de su extensión y de las variaciones que dicho ritmo conlleva. Ocurre que en este particular caso el tema de la novela se modula y configura según como vayan participando los personajes. Lo descriptivo es escaso; lo coloquial, abundante.

Merced al procedimiento dialogado, la historia será contada. Esto implica, además, que, paralelo a dicho sistema conversacional, hay otros elementos recurrentes: la imaginación, el sueño, los relatos de cada carácter, el juego de la acción y todo lo que de una manera u otra alimenta fundamentalmente los móviles que constituyen el espectáculo mismo de la narración.

El problema del ritmo en la novela se puede estudiar a partir de varias perspectivas, a saber:

1.1.5.1 Un ritmo de estructuración musical

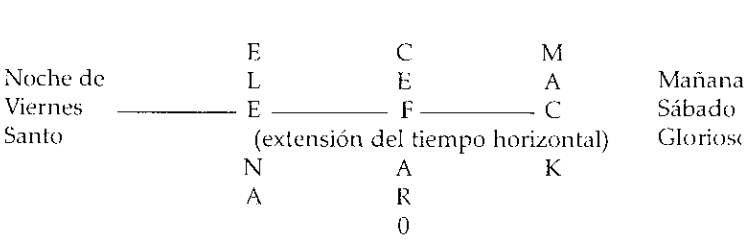
Así como el músico proyecta su composición en el espacio cuando escribe sobre el papel pautado, de la misma manera el novelista puede disponer de historias individuales cuando estructura su novela, tal y como lo hace Rogelio Sinán con *Plenilunio:*

- la historia de Elena Cunha
- la historia de Don Céfaro
- la historia de El Mack Amargo

Todas estas historias aparecen en la novela en franjas que, a su vez, parecen estar fragmentadas como si fuesen pisos o escalones.

Mariano Baquero Goyanes en su obra *Estructuras de la novela* dice sobre el particular que: *en cierto modo, una composición de este tipo -con esas activas relaciones entre el plano horizontal del tiempo y el vertical de las simultaneidades- es la que cabe encontrar en algunas novelas de corte simultaneísta*[38].

En *Plenilunio* el plano temporal –que va de una noche hasta la mañana siguiente- visto como una horizontalidad, resulta recortado, mejor dicho, fragmentado por líneas verticales que corresponden a la individualidad de cada uno de los personajes principales que rielan por esa línea horizontal. En cierta manera, el novelista ha conseguido estructurar una lectura horizontal-vertical. Son dos posiciones que no pueden desligarse, ni ubicarse por separado. Todo el ritmo de esta novela está condicionado por este efecto estético que se produce en plena eficacia de combinación. Paradójicamente el plano horizontal de la novela corresponde a nuestro modo occidental de lectura que va desde el instante en el cual el autor convida a la lectora a la aventura y culmina con el remarcado Aleluya. Es como una partitura musical que se va leyendo e interpretando; y la verticalidad está determinada por la lectura alternativa, ya que no es simultánea por la técnica coloquial que emplea el autor; la participación de cada personaje correspondería a la verticalidad del papel pautado.



El lector puede optar por seleccionar dos formas de lectura: aquella de ir página tras página e ir alternando los *fluires* del uno con el otro; o bien, seguir la pista de cada uno fragmentando la horizontalidad.

Plenilunio es una danza tridimensional: la de Elena Cunha, Don Céfaro y El Mack Amargo. Es un mero poema de relaciones.

La línea vertical de Don Céfaro se fragmenta a su vez en 19 escalones que nos permiten acercarnos a su ritmo particular como personaje. Al final nos percatamos que este carácter sufre un ritmo degradante hasta llegar a una total e irreversible degradación dentro del marco de la acción. Tendríamos, pues, que estos escalones se desglosarían por medio de las páginas en las cuales aparece el personaje:

Páginas	
28-36	historia de Don Céfaro
38-41	hace alusiones sobre su hija, nieta y Crispín
43-47	visión de la I Guerra Mundial en Europa
55-65	alusión a Moniquita y a sus dos hijos: Camila (alias la Macksita) y Miguel Camargo (alias El Mack Amargo)
80-84	llegada de Elena al istmo centroamericano habla de la luna como elemento vital en la degradación
92-95	enfrentamiento con Crispín Crispín se identifica como un auténtico rufián
98	coparticipa en la conspiración que prepara su nieta contra Crispín
105-109	testigo de la crisis sexual de Crispín
111-112	introduce al personaje-neurólogo
117-118	explicación de las causas neuróticas de su nieta Elena Cunha

121-123	relación de hechos político-sociales en el istmo durante la II Guerra Mundial
124-127	trampa para dominar al rufián Crispín
128	va cerrándosele el cerco a Crispín
166-167	observa la escena del falso éxtasis
171-173	decisión de eliminar a Crispín dialoga con El Mack Amargo sobre los hechos
175-176	presencia la lucha entre el Mack Amargo y Crispín dispara sobre Crispín
180-184	acusa a El Mack Amargo del crimen sobre Crispín su nieta lo incrimina del asesinato y la ve abortar
191-194	dialoga con el autor, con Elena y El Mack Amargo
199-200	dialoga con El Mack Amargo sobre la inocencia de su nieta y desaparece de la escena

El ritmo degradante de esta línea vertical correspondiente a Don Céfaro empieza a notarse desde el escalón número 6 (pág.92-95); la presencia de Crispín refuerza ese descenso que abarca todo el proceso de la conspiración con su nieta de eliminarlo. Quedaría así:

- posible degradación – escalones del 6 a 11 (pág. 92 a la 123)
- degradación a cumplirse - escalones del 12 al 14 (pág. 124 a la 167)
- degradación cumplida – escalones del 15 al 19 (pág. 175 a la 200)

Si nos acercamos a la verticalidad de Elena Cunha, tendremos 21 escalones que pasan de un estado temporal presente al pretérito que es revivido por medio de reminiscencias constantes. Al final se reintegra nuevamente al espacio y al tiempo presente de la narración para disolverse en medio de la acción a la manera de Don Céfaro. Su ritmo narrativo tiene alternancias que van de los posibles mejoramientos a la franca degradación. Veamos:

Páginas	
36-37	Elena arguye con El Mack Amargo sobre sus relaciones eróticas
41-43	El Mack Amargo hace referencias sobre Elena Cunha
68-80	entra al pretérito y revive Amberes, París, todo el fragor de la II Guerra Mundial; hace relación de otros personajes: Ninski, el escultor y el periodista norteamericano Joe Hall.
84-92	proporciona una visión apocalíptica del istmo centroamericano; Crispín aparece y pide su mano para contraer nupcias con la anuencia del abuelo Céfaro.
95-98	planea la erosión moral de Crispín aceptándolo en matrimonio
99-105	visión del interior del istmo panameño en un viaje que efectúa a las provincias centrales; se logra el matrimonio con Crispín; plantea la problemática de la impotencia sexual de Crispín.
110-117	desarrolla su plan para acabar con Crispín; relaciones sexuales y médicas con el neurólogo; entra en proceso de curación y se va liberando del influjo lunar.
118-121	reminiscencias de su infancia; relación sexual intensa con el neurólogo
124	angustia y frustración al partir el neurólogo
127-128	fracaso e impotencia de Crispín provoca crisis
129	dialoga con El Mack Amargo (traslada a los hechos presentes en la narración)
134-136	se percata de que va a tener un hijo del neurólogo; sentimientos encontrados y proposiciones sobre el adulterio y el engaño.
137-138	escena de la alcoba bajo el plenilunio
146-152	junto a su abuelo Don Céfaro se prepara la trampa para engañar a Crispín
166	se prepara bajo el influjo plenilunar, fingiéndose inferida por el astro con el propósito de engañar a Crispín con un falso éxtasis
171-173	participa en el relato con El Mack y con el abuelo Don Céfaro

176	cae sin sentido luego de presenciar la muerte de Crispín
177-179	referencia sobre el cadáver de Crispín y su traslado al hospital
192	diálogo en plano temporal presente con Don Céfaro y El Mack Amargo así como también con el autor
194-198	diálogo con el autor sobre su autenticidad; es declarada culpable del crimen por el autor
206-207	se diluye en las sombras mientras vuelve a repetir la escena del crimen sobre el frío pavimento en casa del autor

El ritmo de esta línea vertical de Elena Cunha se desglosa de la siguiente manera en cuanto a procesos de degradación y mejoramiento del personaje:

- posible mejoramiento – escalones del 5 a 7 (pág. 95 a la 117)
  y mejoramiento logrado – escalón 8 (pág. 118 a la 121)
- proceso de degradación – escalones del 9 al 13 (pág. 124 a la 138)
- degradación interrumpida – escalón 14 (pág. 146 a la 152)
- posible mejoramiento – escalón 15 (pág. 166)
  – escalón 18 (pág. 177 a la 179)
- mejoramiento interrumpido – escalón 19 (pág. 192)
- degradación a cumplirse – escalones 20 a 21 (pág. 194 a la 207)

En cuanto a la verticalidad del personaje El Mack Amargo, ésta se fragmenta en 18 escalones:

Páginas	
36-37	dialoga con Elena Cunha en plano temporal presente
47-54	referencias a su vida y a su madre Moniquita así como a la Sabina, a su hermana Macksita
98-99	sale su madre del hospital
	prosperidad y paz hogareña
128-129	diálogo con Elena Cunha nuevamente en espacio y tiempo presente
130-134	aparece la Pulpita
	alúdese a Crispín y la Sabina

136-137	relación con la Pulpita
138-146	plan de la Sabina y Crispín para burlar a la Macksita mientras el Mack va en la búsqueda de la Pulpita
153-156	se descubre la infamia de Sabina, Crispín y la Pulpita inferida a la Macksita muerte de la Macksita
167-172	llegada a casa de Elena Cunha en el barrio del Bella Vista de la ciudad de Panamá deseo de asesinar a Crispín
174-177	persecución de Crispín; fúgase del escenario del crimen y se oculta en un cercano corral
180	es sacado a rastras del corral por la policía
182	vindicta pública; es acusado del crimen y Elena Cunha resulta absuelta de los cargos que se le imputan sobre la muerte de Crispín
185	crítica a los medios de información del istmo
186-190	juicio y condena; libertad condicional; cuestiona sobre su existencia con el autor de la novela
191-194	dilucidación de su existencia y la de los demás caracteres; acusa al autor de ser el testigo presencial del crimen así como el de ser artífice de todo lo acontecido
198	dialoga con el autor en plano temporal presente
204-205	no desea que el autor le impida la reconstrucción del crimen
207-208	se diluye en su espacio temporal mientras forcejea con el autor

Su línea sufre diversos estados que van de la siguiente manera:

- proceso de mejoramiento – escalones del 1 a 3 (pág. 36 a la 99)
- proceso de mejoramiento Interrumpido – escalón 4 (pág. 128 a la 129)
- proceso de degradación – escalones del 5 al 7 (pág. 129 a la 146)
- degradación cumplida – escalones del 8 al 13 (pág. 153 a la 185)
- proceso de mejoramiento – escalón 14 (pág. 186 a la 190)
- mejoramiento a cumplirse Interrumpido – escalones 15 al 18 (pág. 191 a la 208)

A diferencia de la línea correspondiente a Don Céfaro, la de Elena Cunha y El Mack Amargo, responden a un proceso de mejoramiento que se diluye de manera abrupta casi al final de la novela y que deja un espacio por cumplirse.

En cuanto a la línea del autor, ésta sigue un ritmo diferente ya que su presencia es esporádica y solamente al inicio y al final de la novela su participación resulta mucho más permanente. Aparece en 14 páginas diluidas a lo largo de la narración y en las cuales dialoga con cada uno de los personajes principales y en raras ocasiones consigo mismo o con la Lectora.

Páginas	
11-19 212	con la Lectora
20 28 30-38 43-44 56 191-192	con Don Céfaro
23-28 194-197	con Elena Cunha
22 39 140 189-190 204-205	con Elena Cunha, El Mack Amargo y don Céfaro con El Mack Amargo
198	con Mack Amargo y Elena Cunha
209-210 212	monólogo

El autor, en calidad de personaje, se dirige con mayor frecuencia a Don Céfaro; luego, lo hace en igual proporción con Elena Cunha y El Mack Amargo, cosa que no ocurre

cuando se dirige a la Lectora a la cual menciona sólo al inicio y al final de la novela. Ella es cognoscible en el ámbito narrado por la referencia que nos hace el autor de ella, ya que nunca habla.

La verticalidad del autor está revestida de una inevitable degradación al verse complicado con los personajes que desean eliminarlo al final al ser enfrentados a la tesis de su realidad. Su degradación queda trunca, ya que recurre al *sueño* para trasvasarse hacia otra dimensión. Culmina su acción dentro del marco narrativo en una visible situación de mejoramiento.

Hemos visto como todo el relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano. Se nos ha ofrecido una sucesión de hechos coordinados en categorías que van organizadas en dos vertientes: mejoramientos a obtener y degradaciones previsibles. Es una sinfonía de construcciones y secuencias que tienen mucho que ver con los *roles* que desempeñan cada uno de los caracteres participantes. Esto nos permite definir un marco de referencia para el estudio comparado de los comportamientos de cada uno. El ciclo narrativo de *Plenilunio* ha sido visto a través de una unidad de base que es la *función*, aplicada a las acciones y a los acontecimientos que agrupados, han engendrado un relato. Cada línea vertical nos asemeja una nota musical que atraviesa la horizontalidad –en este caso el tiempo– a manera de papel pautado. Cada personaje ha sufrido su proceso particular en posibilidades de acontecimientos a prever, de acontecimientos en desarrollo o en acto y de cierre o resultado alcanzado que se ha traducido en *mejoramientos* o *degradaciones*, unas cumplidas y otras impedidas.

1.1.5.2 Extensión de la novela

De la extensión o brevedad de la novela dependen ciertos efectos de índole estructural. En *Plenilunio* no hay irregularidades en el proceso de su desarrollo, sin embargo, durante la primera parte que va desde el instante en el cual el autor con-

vida a la Lectora al viaje a través del sueño, hasta el momento cuando aparecen los demás personajes, todo resulta lento y pausado, Sobreviene luego una agitación rítmica capaz de desembocar en un frenético crescendo que abarca todas la líneas espacio-temporales de cada personaje, para luego llegar nuevamente a trazos menos precipitados, como cuando el autor y la Lectora despiertan y se despiden. No hay finales de corte dramático ni acelerados. *Plenilunio* posee una estructura de giros lentos y otros precipitados. Es un *vivace* estructural.

1.1.5.3 Ausencia de capítulos

La desaparición de capítulos o títulos encabezadores no deja de resultar significativa para nuestro estudio del ritmo narrativo en *Plenilunio*. A Rogelio Sinán le interesa destacar la organización interior de su novela como totalidad sin preocuparse por divisiones que son algo más bien propio de lo folletinesco. La materia narrativa de la obra queda pulcramente organizada y fácilmente aprehensible por el lector. Todo está marcado por un ritmo progresivo, lo cual facilita, incluso, un ritmo de lectura agradable sin suspensiones ni concesiones. Esto hace de *Plenilunio* una sólida estructura, hecha de tensiones y treguas, de un andar más o menos alargable. El lector no se siente desviado nunca a pesar de los relatos incrustados en ella, pero que son vitales para comprender lo que acontece sin dilaciones ni intermezzos momentáneos, como la breve referencia que hace Elena Cunha de su pasado en Europa y su odisea en medio del fragor bélico de la II Guerra Mundial o de la vida llena de visicitudes del Marck Amargo.

Plenilunio está pues, estructurada como un solo capítulo. Provoca ser leída de una vez y sin tregua, no por las razones de interés argumental que el novelista haya querido manejar, sino más bien por estructurales exigencias rítmicas, hasta respiratorias, me atrevería a afirmar.

Todo el cuerpo narrativo está presentado como una ráfaga, integrado de corpúsculos narrativos hechos de no muy largos trazos y de sostenidas líneas melódicas, como quedó

demostrado anteriormente. Tiene, en ciertas ocasiones, toques muy leves de aislamientos aparentes y que, sin embargo, al relacionarse entre sí componen la imagen total. Esto nos hace pensar que el novelista fue escribiendo *Plenilunio* condicionado por un compás dinámico, ausente de todo retoricismo, con una espontaneidad imbuida de secuencias temporales adecuadas y un ritmo que se considera de dimensiones normales.

1.1.5.4 Influencia de procedimientos cinematográficos en la novela

Hay que pensar seriamente, cuando se lee *Plenilunio*, en otras causas determinadoras de su ritmo como elemento de estructura vital. Por ejemplo, la influencia del cine. Rogelio Sinán gusta mucho del juego de planos y encabalgamientos de los mismos y el ritmo de la sucesión, así como el constante juego de luces que desplazan la imagen a otras dimensiones, con una intención dramática.

Veamos, en primera instancia, cómo el novelista juega con las luces.

- Efectos lumínicos

La novela está bañada de una luz de medianoche, sin brumas y con claroscuros de cierta plasticidad no divorciada de movimientos. En ocasiones, las imágenes quedan plasmadas en bellas siluetas a manera de fotomontajes que despiden un raro halo que las desprende del marco de fondo. Veamos:

> *Un rayo verde cae sobre la muchacha que, al verse iluminada por la luz del anuncio, se yergue y queda rígida con la expresión abtracta de una máscara*[39].

> *Elena Cunha se ha aproximado al porche; y como está iluminada por los efectos malvas de un anuncio, parece transparente, cadavérica, irreal*[40].

La luz cambia de sitio e ilumina al anciano[41].

Deja de verlo, porque el rayo de luz ha iluminado las figuras del porche[42].

La luz vuelve a apagarse[43].

La luz de los anuncios –verde, roja– se proyecta a intervalos sobre su rostro ya sudoroso[44].

La luz cambia de sitio[45].

La luz verde de uno de los faroles se proyectó en su rostro[46].

Al apagarse las luces, los rayos de la luna dan al estudio cierto aspecto ilusorio[47].

Iluminada por la luz de la luna, Elena Cunha, parece menos real[48].

A Rogelio Sinán le agradan los colores opacos, como el verde, que emplea en varias ocasiones. Se apropia de este color para ofrecernos a las imágenes casi con un fulgor abstracto, intangible, con aspectos cadavéricos, cual fantasmas; en otras ocasiones, aparecen sudorosas, escamosas.

La luz lunar, que hace su aparición en los momentos más culminantes de la narración, es sinónimo de lo lúdico, de los presagios y augurios; anuncia un nuevo proceso de cambio, de irrealidad.

El novelista cambia la luz sobre los personajes con cálculo fotográfico e inclusive hace oscurecer las imágenes para iluminar otras a manera de *disolvencias* o *desplazamientos* como cuando Elena Cunha y El Mack Amargo discuten, pero, de improviso, el autor deseando cerrar ese encuadre, hace apagar la luz de la escena y da iluminación a otro personaje que es Don Céfaro (página 37).

El oscurecimiento total de un *tempo* a otro se advierte cuando la protagonista Elena Cunha *cierra los ojos y queda silenciosa*[49] para luego permitir la presencia de Don Céfaro.

Con recurso hábil, Sinán oscurece la perspectiva temporal de Elena Cunha cerrándole los ojos, para luego iluminar la imagen de Don Céfaro, quien sigue la narración ubicado en otra latitud temporal.

- Empleo de planos y *flash-back*

El uso de diversos planos se destaca en la novela. El autor los utiliza con singular acierto. Hay acercamiento al rostro de los protagonistas con deliberada intención de carácter estético. Veamos algunos ejemplos:

> *Elena Cunha, abstraída, con las pupilas fijas como en algo invisible, prorrumpe:*
> *— Fue en Amberes... La brisa del otoño desprendía de los árboles innumerables hojas amarillentas que iban cubriendo el césped...*[30].

En este caso, Elena Cunha va a referirse a su vida en la ciudad de Amberes. El novelista prepara un desplazamiento de imágenes acercándose a la joven que es descrita como *abstraída*, con las pupilas fijas que aparecen en primer plano y a través de las cuales aparece ese otro mundo. La imagen brota de sus pupilas, abarca todo el encuadre de la narración y nos ubica en otro espacio. Es el *close-up* llevado con efectos notables.

El ejemplo anterior es un interesante recurso cinematográfico que el autor ha empleado sacando a la historia del presente visual, para desplazarla luego hacia un pretérito, sugerido por la belleza de otras latitudes. En definitiva, se trata de un *flash-back* óptico. Este procedimiento de traslados de un encuadre a otro es lo que en el argot cinematográfico se conoce como *apertura* (cuando la imagen emerge lentamente del fondo).

Estos saltos al pasado son continuos en todo el relato. Cuando El Mack Amargo hace referencia a su vida o cuando Don Céfaro alude a todas sus vicisitudes cotidianas ocu-

rren *flash-back* y *aperturas* frecuentes. Es un juego de asociaciones y relaciones que permiten esos traslados hacia atrás.

Se recurre también a planos enteros y nos los presenta como sombras que abarcan el encuadre narrativo en pleno movimiento:

> *Las siluetas de Elena y de El Mack Amargo se hacen notar de nuevo*[51].

En otros casos, las pone en el marco pero en dos planos:

> *El Mack Amargo y Elena han escuchado las últimas palabras del viejo*[52].

El Mack Amargo y Elena se acercan al arco de la narración dejando atrás las sombras ofreciéndose un plano entero, primero; luego, al aproximarse, nos ofrecen otro plano de 3/4. Este propósito de darnos en *close-up* de los personajes se advierte claramente en este otro ejemplo:

> *El Mack Amargo no puede contenerse. Da un paso hacia delante y dirigiéndose a mi, sigue el relato sobreexcitado*[53].

En otras ocasiones, las imágenes salen del *close-up* para alejarse y ofrecernos un plano entero:

> *Don Céfaro y Elena se alejan hacia el porche discretamente*[54].
>
> *Don Céfaro le dice algo al oído, alguna frase tan eficaz, que el otro se deja convencer como un niño.*
>
> *Ambos se alejan hacia un rincón del porche*[55].

• Uso de la voz en *off*

Rogelio Sinán aprovecha este recurso tan propio del cine, que, en este caso, resulta ser un procedimiento eficaz en las secuencias narrativas de la novela.

La voz en *off* no es más que la del narrador (en este caso el Autor), que adopta el papel de primera persona ocasionalmente. Rogelio Sinán la emplea cuando hace hablar al autor consigo mismo encerrando sus expresiones interiores entre paréntesis. Veamos:

> *(Alguien llama a la puerta)*[57].
>
> *(¡Mallaya la visita!)*[57].

El autor habla sin emitir sonido alguno:

> *(¿Qué buscará esta gente?) La muchacha obedece. (Menos mal). Luego, el viejo. (¿Y el otro?) Permanece de pie*[58].

En este ejemplo anterior pareciera que la voz estuviese *in* (sin paréntesis) y *out* (entre paréntesis). La voz en *off* nos desplaza de sonidos apagados a otros, que muy bien podrían denominarse *banda sonora* de la novela. Ejemplos:

> *(La radio emite las notas de un violín). Apenas oye la melodía, la joven alza el rostro...*[59].
>
> *(Se oye una voz que dice LA ULTIMA PARTE DE LA DANZA MACABRA)* [60].
>
> *(¡ALELUYA! ¡ALELUYA! ¡EXTRA! ¡EXTRA!)* [61].

En cualquier caso, lo que aquí ha importado destacar es que el ritmo de una narración descansa en artificios diversos que contemplan toda clase de recursos como el que nos ocupa y que se apoya en procedimientos que corresponden

al cine, pero que conlleva un deseo de innovación proyectado hacia las estructuras narrativas.

1.1.5.5 Desorden y ajuste cronológico

El desorden cronológico en *Plenilunio* es más o menos constante. El relato camina siempre hacia delante, pero en ese sucederse, que va fluyendo ininterrumpidamente, se produce algún retroceso, alguno que otro salto hacia el pasado. Es evidente que el novelista quiso, con ello, provocar *flash-back* continuos.

Este desorden de tiempos está determinado por los hechos del pasado que nos son dados a través del relato por cada uno de los personajes principales: Elena Cunha nos habla de su infancia, de su vida de Europa, de su llegada al Istmo; El Mack Amargo nos refiere a su vida de trabajo y de aparente felicidad con su madre Moniquita y hermana La Macksita; Don Céfaro que nos remonta a la historia de su hija y nieta, así como a la guerra y a toda una visión político-social del istmo centroamericano.

Son vaivenes temporales que suponen cierta longitud y complicación, aunque nunca oscurecimiento. Es, como nos dice el autor, refiriéndose a este laberinto de almas:

> *Se trata de algo abstracto. Total un enredijo de pasiones complejas donde seres humanos se debaten y tratan de zafarse...* [62].

Sabe y, a la vez, duda de que pueda hilvanarse este laberinto sin caer en sus redes:

> *Lo malo es que podemos enmarañar las cosas en forma que ni el hilo de Ariadna nos ayude a salir del laberinto*[63].

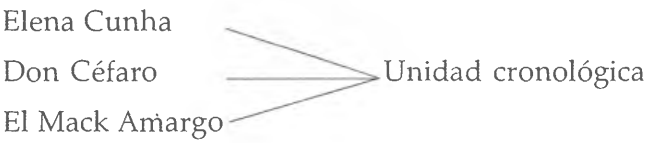
Propone ingresar a ese universo donde cohabitan sus entes de ficción cuyo lenguaje le *será incomprensible* y donde

se escucharán *por doquier maldiciones, lamentos, alaridos...*[64]. Es decir, que él es consciente de estas revueltas y vueltas provocadas a su antojo.

Las complicaciones temporales no son excesivas, aunque sí suscitan tensión dramática y misterio que se aboca a una declaración: la del crimen inferido en Crispín.

Rogelio Sinán logra imponer un orden, en el sentido de un proceso que marcha hacia adelante, con una linealidad ondulante caracterizada por el entrecruzamiento de distintos planos temporales.

El ajuste que se establece entre los intercruzados planos temporales de la novela es realmente positivo. El jeroglífico, que al principio parece indescifrable, va despejándose poco a poco hasta producir un encuentro de los diversos planos cronológicos en un solo final:



Es una búsqueda del orden a través del desorden. Es la postulación de la integración de tres órdenes que confluyen hacia un solo propósito con diferentes móviles:

Elena Cunha – venganza sobre Crispín (lo sexual)

Don Céfaro – venganza sobre Crispín (el engaño)

El Mack Amargo – venganza sobre Crispín (la honra)

Al final todo queda bien trabado y sin cabos sueltos. Se diría que todo ha sido un *tour de force* que nos reserva su sorpresa al final al no dejar en claro quién ha sido el verdadero asesino de Crispín.

1.1.5.6 Estructura rítmica con claves policíacas

Para que una novela posea aspectos propios de la novela policíaca es muy importante estar de acuerdo con lo que Michel Butor ha dicho:

> *Que la propia novela implique un enigma. Es preciso que el lector, al empezarla, no sepa de qué modo terminará. Es preciso que para mí se produzca un cambio, que al terminar sepa algo que no sabía, que no podía adivinar, que los demás o adivinarían sin haberla leído, lo cual encuentra una formulación especialmente clara, como ya puede suponerse, en formas populares, como la novela policíaca*[65].

El hecho de que en *Plenilunio* se den interrogatorios, pesquisas, un crimen y todo quede disuelto en incógnitas, puede muy bien ubicar al relato en este tipo de configuración literaria. A medida que se va avanzando en la lectura, se pretende llegar a una aclaración o solución inmediata de quién ha sido realmente el causante de la muerte del rufián Crispín, personaje intrigante y sin escrúpulos de la novela. Se cree que ha sido don Céfaro, pero tal proposición queda descartada; se piensa en Mack Amargo quien tampoco tiene la posibilidad de ser el culpable a pesar de ser condenado; finalmente, interviene el autor para decirnos que Elena Cunha oculta su culpabilidad al no declarar que en la noche del crimen ella llevaba un revólver. La acción da un ligero giro cuando El Mack Amargo pretende dilucidar el crimen representando nuevamente los hechos en casa del autor y así proponer el planteamiento de la tesis de su realidad invocando la presencia del muerto Crispín. Golpes en la puerta producen terror en Mack Amargo que se precipita sobre el autor, quien sujeto del hilo de su propio conjuro, deshace el siniestro lazo que lo asfixia despertándose y dejándolo todo envuelto en un raro halo de pesadilla inconclusa.

Sin lugar a dudas; hay efectos propios de la novela policíaca. Todo ha funcionado a la manera de Agatha Christie o Sir Arthur Conan Doyle. En *Plenilunio* hay un crimen de autor desconocido, con complicaciones manejadas por el novelista a propósito, con ubicación del lugar donde se ha efectuado el crimen: el jardín de un elegante barrio aristocrático de Panamá llamado Bella Vista.

Como toda novela de este género hay variaciones dables en el esquema que sirven de adornos accesorios al crimen: la problemática sexual de Elena Cunha; el deseo de venganza de Mack Amargo y la frustración e incapacidad de Don Céfaro que, al verse arruinado por Crispín, busca la manera de eliminarlo. Son tres variaciones que se complementan en una sola estructura.

Plenilunio es un problema no resuelto; muy sugestivo, sin frondosidad literaria, ni ornamentaciones pero con ingredientes muy propios de las novelas policíacas.

1.1.5.7 Elementos de ritmo teatral

En *Plenilunio* hay cierto empeño en conducir el ritmo de la narración por los linderos de lo histriónico. Es un peculiar acercamiento que el novelista hace de lo narrativo a lo teatral.

Ese constante juego de luces, con sus consiguientes efectos; los movimientos de los personajes que parecieran previamente marcados por el director para una representación; la luna, que se nos figura parte de un decorado exquisitamente elaborado y la participación del autor con sus entes ficticios, a la manera de un apuntador que deja su concha del *soplo* y se incorpora a la acción, son evidentes elementos de las técnicas y procedimientos propios del teatro.

Rogelio Sinán se acerca mucho al teatro de Luigi Pirandello quien, con *Seis personajes en busca de un autor* hace contacto con las marionetas de su farsa, agrandándolas y dislocándolas con trágicos movimientos y tremendos gestos.

Tanto para Sinán como para Pirandello la ficción es más verdadera que la verdad; el personaje resulta auténtico en

su terrible circunstancia de ser sólo un ente que se desplaza, vivo, por el laberinto creado por su artífice que lo desafía a probar su autenticidad.

Todas estas criaturas de Sinán necesitan un drama para existir; es decir, un drama del cual es personaje y para el cual es personaje. El drama es la razón de ser del personaje, es su función vital.

El escenario está ubicado en el estudio del autor donde, luego de convidar a la Lectora, a que le acompañe a platicar con ella, van apareciendo los tres personajes centrales del drama: Elena Cunha, El Mack Amargo y Don Céfaro, a través de los cuales se va conociendo la presencia de otros caracteres: Don Crispín, Moniquita, Sabina, La Pulpita y la Macksita. Todo parece improvisado, todo se hace y se mueve e intenta, pero en el aparente caos, orgánico y natural, hay un desarrollo claro en el cual resaltan, sin tropiezos, la personalidad de cada carácter bien definida, así como los planos diversos de sus movimientos, cambios lumínicos constantes que provocan un misterioso encanto de plasticidad singular a los actores, así como a la escena. Hay sonidos muy particulares como: el del tintineo de bombillas quebradas al caer una lámpara; los golpes violentos a la puerta que rasgan y estremecen de pavor la escena de ambiente nocturnal; los alaridos de Elena Cunha penetrantes, metálicos; el desesperado movimiento de El Mack Amargo al querer aferrarse al autor.

Antes de finalizar la novela, Sinán aprovecha los recursos teatrales para obligar a los personajes a reconstruir la escena del crimen. Pretende que aquellos seres vuelvan a ser los mismos de esa funesta noche de Viernes Santo; que repitan gestos y frases como entonces. Saben que está en juego su autenticidad y se enfrentan a ella. Todo se improvisa. El autor interviene, apostilla y comenta así como participa con un lenguaje mordiente, vivo, lleno de balbuceos, repeticiones, de cosas dichas a medias. Es un lenguaje común el de todos; tiene garra, es vulgar y ágil. El drama resulta ser un complemento, una síntesis irónica, que deshumaniza, al desnudarlos, justamente porque resalta en cada uno aque-

llas partes que más ponen de relieve lo que en el fondo son o dejan de ser. Son máscaras desnudas. Todo queda preparado para la representación.

Es un drama donde el autor ni siquiera ha creado sus personajes; ellos se le han aparecido, le han comentado sus casos, gritan ante él a cual más por la prisa que tienen de vivir lo que ya han vivido. Esta es la última oportunidad que tienen de realizarse.

Se ha creado, así, el ambiente con la ayuda de los elementos más próximos:

- el porche - será el jardín donde Elena Cunha volverá a estar en trance nuevamente.
- una mesita - donde el autor acostumbra a escribir, será el *muro* del jardín imaginado por donde El Mack Amargo subirá y luego descenderá a posesionarse de Elena Cunha en trance.
- la noche - con su enorme luna en plenilunio situada casi en el mismo punto en que estaba cuando el crimen será el ciclorama.
- decorado en general – es simple, pues sólo habrá una *lámpara que pende del cielorraso* – hará las veces de *diabla.*
- luz escénica – el tono será saliente y frío como el que proyecta la luna en el fondo, así como la que proviene de la lámpara; ambas luces adjudican a la escena un rara naturaleza ambiental.

Poseídos de sus papeles, cada uno se ocupa de su desenvolvimiento particular:

- Elena Cunha – se representará así misma empezando a expresarse por medio de movimientos visibles en pleno ejercicio patognómico cual si estuviese en poder de la hipnosis bajo los rayos de la luna. En su loco delirio por desvestirse rasgará sus vestiduras y se echará al suelo presa de convulsiones.

- Don Céfaro - al igual que en aquella noche, acechará semiescondido detrás de un sillón;

- El Mack - éste se dispondrá a saltar de la mesa que hace las veces del *muro del jardín.*

- El Autor - participa activamente del drama; él pretende defraudar la farsa, temiendo que se pierda el freno y ocurra un inevitable caos.

1.1.5.8 Sinopsis del drama

El Autor enciende la lámpara con ademán violento para darle luz a la escena, pero El Mack Amargo la destruye y todo vuelve a quedar en penumbra. El autor, ofendido, le riposta:

> — *Ya buscaré otros medios de entorpecer la escena...*[66].

El Mack Amargo hace gestos bruscos y patea sobre la mesa, luego le tiende el hilo roto de la lámpara al cuello del autor y le hace un lazo a la altura de la nuca.

El autor hace acopio de actuación y dramatismo. Pide auxilio. Nadie acude en su ayuda. Don Céfaro, en pleno desarrollo de sus facultades histriónicas, sigue oculto tras la poltrona de la que emerge a veces su gran calva cual de un monigote mecánico.

La escena llega al clímax del dramatismo cuando se escuchan unos golpes fuertes a la puerta. Todos suspenden sus actuaciones para quedar a la expectativa: El Mack Amargo se levanta de un salto y queda alerta; Elena Cunha se incorpora y apoyada en la baranda, permanece impasible; el viejo Cófaro se asoma sorprendido. Aterrado El Mack Amargo, pensando que sea el muerto Crispín quién toca a la puerta y demuestre así, con su presencia, que todos no son más que entes ficticios y no personas reales, hace perder el equilibrio del autor que siente el templón horrible del alambre en su cuello. Bracea desesperado en medio de la confusión. La escena se va oscureciendo y todo adquiere un aspecto de niebla que sube, sube... Surgen voces y ruidos dispares mezclados con coros que entonan los últimos compases de El Mesías handeliano.

La escena vuelve a iluminarse. Cambio de tiempo. Todos se han marchado. El autor está tendido sobre el frio pavimento del escenario. Advierte que su cuello está rodeado del lazo eléctrico y que la mesita que sirvió de muro está tendida en el suelo. En el porche hay claras huellas del vestido de Elena Cunha. Luego habla con la Lectora que se ha quedado dormida en un canapé. Al despertarse ella, todo vuelve a la normalidad y el autor deja de sentir dolores en el cuello, lo cual demuestra que todo no fue más que un sueño producto de la Lectora.

El acto único de esta breve pieza finaliza cuando el autor vuelve a estar solo y en el porche nos dice, a manera de parlamento final:

> *¡Bienaventurados los que sueñan, porque de ellos será el reino de la creación!*[67].

La parte ésta finaliza con voces que provienen de fuera, son voceadores que gritan las últimas noticias mientras el oratorio de Handel llega a su final confundiéndose con el sonido que dejan una escuadrilla de aviones que pasa rasgando *el cielo con sus cuchillos móviles*[68].

Rogelio Sinán deja así un testimonio de su inclinación por el género dramático. Lo sumerge en la extensión narrativa y lo incluye como complemento en la totalidad de la estructura novelesca. Son dos artes concatenadas hábilmente. En este sentido ha provocado una derivación de la acción hacia lo teatral que se acerca bastante a lo que podríamos denominar un *arte impresionista* el cual consiste en crear un ambiente escénico con la ayuda de un diálogo, hábil, de unos personajes llenos de indecisión, de una mezcla constante de lo ridículo con lo trágico. Los elementos escénicos debidamente elegidos, refuerzan el logro de una atmósfera propicia buscando el máximo de espontaneidad. El escritor traza con precisión cada uno de sus personajes ampliándoles el radio de acción al permitirles un fácil desdoblamiento sin desorbitarse. Pareciera que están improvisando sus papeles sobre un tema previamente conocido, como realmente lo es, pues pretenden revivir hechos concluidos en el pretérito.

Este pequeño drama inserto, aborda no sólo problemas de índole sicológica sino filosófica de la más honda significación para la existencia del hombre.

Este final es una genuina tragedia donde los *dramatis personae* resultan ser el coro sin otra envoltura que el juguete y la pirueta; nos muestra el alma de una mujer como lo es Elena Cunha, que vive su problemática lúdica, que la persigue cual tábano implacable; la angustia de un Mack Amargo que en su pobreza e ignorancia exige respeto por la honra de su hermana La Macksita impunemente asesinada; Don Céfaro, alma pusilánime que se siente incapaz de resolver su ruina por ausencia de valores morales: todos desnudos, luchando por llegar a ser seres de carne y hueso, que llevan en sí lo mismo que Hamlet, la debilidad de voluntad, el demonio del pensamiento y el sabor de la muerte.

Rogelio Sinán, en fin, coge estas caricaturas y les da el soplo de rasgos esenciales, juega con ellos, mezcla la fantasía con la realidad provocada a su antojo; se burla de todos y busca una salida grotesca. Por ser criaturas de su espíritu no les puede negar la vida y las deja así, como fósiles de un

espacio determinado, suspendidos en otra dimensión que habrá de repetirse hasta el infinito. Seguirán viviendo por su cuenta, con sus agobios y conflictos de orden inmutable.

1.1.6 Problemas técnicos del estilo

Plenilunio es una novela que se aproxima a lo teatral debido a la frecuencia de los diálogos. Toda ella está armada en base a este recurso. Quedan fundidos dos géneros en una misma expresión.

Es ésta una novela sin pereza que se deja llevar por la concisión activa de irnos presentando los hechos humanos al estilo histriónico. Es posible que el móvil o resorte que a Sinán le incitó al emplear el diálogo como total estructura novelesca, no fue otro que el deseo realista de una cierta objetividad.

Los diálogos están manejados teatralmente, sostenidos por breves interrupciones del autor (personaje) y la mecánica de la acción.

La estructura dialogada en *Plenilunio* es, por razones obvias una de las más fácilmente detectables. El proceso aludido es como un poderoso resonador estético y emocional. Acentúa y verifica, con la retórica adecuada, la índole trágica de la novela. El novelista logra darle, más riqueza y densidad musical a la narración con esos constantes coloquios, gritos, gemidos, de los personajes que intervienen en la obra.

Sinán ha sacrificado otros recursos propios de la narración como es lo descriptivo, para adjudicarle al diálogo el valor de instrumento que permita la plena caracterización de los personajes. Además este uso mantenido y casi exclusivo del diálogo tiene como finalidad la de permitir que el lector conozca a los personajes sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensan.

El novelista emplea un estilo en el cual evita interpretar a los personajes por su cuenta permitiéndoles que ellos sean conocidos a través de sus propias reflexiones. La novela se ha ido haciendo dentro del cerebro de cada uno. A veces el

autor llega a poner en boca de los seres creados la expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada en sus nociones, juicios y raciocinios.

Se ha intentado sustituir la presencia del narrador omnisciente con procedimientos diferentes capaces de proporcionarle al relato una mayor sensación de imparcialidad, de neutralidad narrativa, de alejamiento o supresión del *yo* novelador.

La renuncia a contar la historia desde el punto de vista del narrador omnisciente, trae como consecuencia el que sea necesaria una intriga a favor de la cual los personajes puedan darse a conocer al lector.

La intriga novelesca en *Plenilunio* se caracteriza por la acumulación de sucesos dramáticos: la guerra, problemas sexuales, síquicos, violencia carnal, engaños, traiciones, muerte, asesinato; todo ello vivido por unos desmaterializados personajes, conocidos por el lector a través de lo que éstos dicen, no de lo que pueda referirnos el autor. Los diálogos se suceden aquí de manera ininterrumpida.

De esta forma al lector le parece, o tiene la sensación de penetrar en un mundo susceptible de ser descifrable, donde se hace más profunda la ambigüedad misma de la vida, con su espesor y su misterio.

El diálogo será, entonces, como una estructura en la novela, mientras que en el teatro es la estructura misma del género.

Dado que el problema clave del novelista no es otro que el de trasmitir adecuadamente su relato al lector, podrían establecerse varias cuestiones:

1.1.6.1 Elementos que lo configuran

Tenemos que los elementos que configuran el diálogo en *Plenilunio* son:

- El Autor
- La Lectora
- Los Personajes-Elena Cunha, El Mack Amargo y Don Céfaro

• El Autor

Este le habla a la Lectora así como también a los demás personajes (Elena Cunha, El Mack Amargo y Don Céfaro).

• La Lectora

Es sólo un canal receptivo, su voz jamás se percibe pero su presencia es notoria debido a la referencia que únicamente nos hace de ella el Autor, sin embargo, pareciera que su voz traspasara la barrera del silencio y nos llegara por medio de otra esfera espacial, casi atravesando la cerca del sueño. Cuando el Autor empieza a sufrir una especie de pesadilla, antes de despertar, escucha varias voces conjugadas en densa marejada de sonidos; y es precisamente en ese instante cuando se cree percibir a la Lectora que grita desesperada y a la vez dialoga con el Autor:

Lectora. - *¡Capitán nos hundimos!*
Autor . - *¡Que se salve quien pueda!*
Lectora. - *¡Hemos caído en un océano de sombras...!*
Autor. - *¡No, Lectora, son conceptos en flor, razonamientos!* [69].

Es esta la única ocasión en la cual el narrador nos permite conocer la voz de la Lectora.

• Los Personajes

Estos serán los canales principales de información de los cuales se servirá el narrador para hacernos llegar la historia. Son tres: Elena Cunha, El Mack Amargo y Don Céfaro. Todos ellos dialogan no sólo con ellos mismos sino con el Autor, aunque nunca con la Lectora.

En los diálogos finales de la novela estos personajes se dirigen al autor conscientes de su dependencia de él hasta pretender erigirlo como juez del dilema en el cual se deba-

ten. Los diálogos revelan que ellos no están muy seguros de su propia existencia y tratan de obligarse a comprobarlo. Esto implica un verdadero proceso de conciencia.

Surgen, por medio de sus respectivos relatos, otros seres que se constituirán en Personajes Secundarios y que son: La Macksita, hermana de El Mack Amargo; Moniquita, la madre del Mack y la Macksita; Don Crispín, el rufián; la Sabina, vieja celestinesca de los barrios bajos de Panamá; la Pulpita, mujer de cabaré.

Todos estos seres dialogan contando sus historias. De esta manera no hay narrador que deba presentarlos. Por medio de los diálogos vamos conociendo las características propias de cada uno:

Elena Cunha	- las obsesiones
El Mack Amargo	- la pobreza
Don Céfaro	- afán de riqueza
La Macksita	- la inocencia
Moniquita	- el sufrimiento
Crispín	- la falsía
La Pulpita	- la vida fácil
La Sabina	- la intriga
El Autor	- la autosuficiencia
La Lectora	- la observación

La función de los personajes secundarios se reduce a reforzar el núcleo central de la trama. Claro está que el desarrollo de la trama está confiado a los protagonistas que son, sobre todo, Elena Cunha, El Mack Amargo y Don Céfaro; sin embargo, los secundarios poseen una significación profunda, especialmente Crispín, quien motiva y es provocador de los hechos más cruciales de la novela.

El diálogo, como problema técnico del estilo en *Plenilunio*, nos permite considerarlo como un complicado tejido de relaciones estructurales. Es una novela con personaje colectivo; es todo un concierto de voces (polifonía verbal) en cons-

tante primer plano, que aspira a reflejar en sus páginas el vivir de ciertas clases sociales:

- la aristocracia a la cual corresponden:
  Elena Cunha y Don Céfaro
- la del bajo estrato social a la cual correponden:
  El Mack Amargo, La Macksita, Moniquita, La Sabina, La Pulpita y Crispín

Esta colectividad de pareceres y opiniones sirve de contraste para recibir con mayor claridad el mensaje que está circunscrito a la soledad del hombre, de esa punzante soledad en compañía que suele experimentar en las ciudades.

Los narradores van apareciendo uno tras otro, participan, se interrumpen y desaparecen por momentos para dar paso al otro, que en ocasiones se impacienta por entrar al diálogo; lo que cada uno dice se superpone a lo que su predecesor ha dicho y al que le seguirá. Esta ondulante estructura estilística suscita un mayor interés y aviva la curiosidad del lector así como que provoca una fuerte tensión.

1.1.6.2 Recursos estilísticos empleados

En la novela *Plenilunio* hay, sin lugar a dudas, *el calor de las horas de punta, noches tropicales asfixiantes, claves de la sensualidad*[7]. Aparece un Panamá de noches plenilunares, siempre caliente, en el cual se conjuga la intimidad del hombre istmeño. Rogelio Sinán posee singular maestría para hablarnos de todas estas cosas con sus consecuentes motivaciones por medio de interesantes recursos estilísticos que van del lenguaje tropológico hasta el empleo de figuras descriptivas y patéticas. Su estilo no queda sólo circunscrito a este aspecto sino que se amplía y conduce por los linderos de lo mítico que, aunado a singulares recursos tipográficos visuales y a un vocabulario por demás localista y foráneo, complementa las fórmulas que hacen de este versátil escritor panameño

uno de los más finos y excelentes representantes de la literatura centroamericana.

Dice el Dr. Ángel Revilla Argüeso que el *panameño es eminentemente cromático en sus expresiones y actitudes, y, de rechazo, en su literatura*[71]. Rogelio Sinán hace fehaciente este enunciado del catedrático panameño.

En primer lugar, nos acercamos a la novela de Rogelio Sinán estudiando el lenguaje tropológico utilizado a través de las metáforas y los símiles, ya que *es en el reino del lenguaje figurado donde la imaginación creadora de su autor puede afirmarse con el máximo de libertad, y donde las elecciones que haga entre las inagotables posibilidades del símil y la metáfora serán particularmente reveladoras*[72].

El método estadístico empleado en este caso de la investigación estilística nos permite proporcionar una indicación aproximada de la frecuencia de un artificio particular, de su densidad en la obra estudiada, lo cual nos aproxima hacia una valiosa interpretación estética que nos permite, en unión de otros testimonios, establecer criterios de unidad en la totalidad de la producción literaria del autor que nos interesa.

• Lenguaje tropológico

Metáfora

Es la metáfora el tropo que posee mayor elegancia y adjudica brillantez al estilo. *Los tropos, son necesarios para embellecer el idioma y para manifestar con más fuerza, gracia y donosura a las ideas*[73]. Cabría agregar que *la proporcionalidad metafórica aproxima efectos, ya que acusa la energía y polivalencia del lenguaje*[74].

El novelista domina este tropo, que emplea como si estuviese en permanente acecho de imágenes y emociones. Su prosa conlleva vitalidad expresiva que las metáforas refuerzan a la vez que proporcionan una visión sugerente. Juega con este artificio interpretando a plenitud la naturaleza de lo telúrico y a los seres que en ella se desenvuelven. La metá-

fora es, en fin, uno de los medios más activos para ampliar el ámbito del significado y para poner en movimiento lo que penetra en él. Al mismo tiempo, precisamente por medio de la metáfora, se torna claro que las palabras no poseen sólo un respectivo significado, sino también energías sugestivas, valores *sociales, ideas secundarias de todo género, etc...*[75].

Cuanto más penetra Sinán en la naturaleza de las imágenes, tanto más se sorprende uno de la perenne validez de las palabras de Aristóteles: *La cosa más grande es, con mucho, poseer el dominio de la metáfora. Esto es lo único que no puede ser impartido a otro: es la marca del genio*[76].

En *Plenilunio* hay metáforas que se aproximan a una interpretación de orden mitológico, veamos algunos casos:

> *Mientras va hacia la orilla se desviste como quien se deshoja... Es el otoño que se anticipa al sueño invernal. Pegada al tronco sólo queda una hojita (¿Será un recuerdo bíblico?)* [77].

Nuestro novelista demuestra ser un poeta aún en su prosa; su genial intento de metamorfosear a los seres de la novela le conduce a recrear la narración con estas bellas alusiones a la mitología que, en este caso, nos transporta de la figura de la Lectora a la de una Dafne súbitamente cubierta de verde follaje que pretende deshojarse cual frondoso árbol que va despojándose de sus gajos y hojas en plena estación otoñal para dejarle sólo una *hojita* a la manera de lo aludido *para* bíblico.

Más adelante dice:

> *Y el tallo de su cuerpo campea esbelto, triunfal sobre las hojas ...* [78].

En esta otra metáfora continúa el novelista compenetrado de esencias míticas. Ese *tallo de su cuerpo* semeja al de la ninfa Amadriada, que aparece siempre unida a un árbol o a Driada, la ninfa del árbol.

La fuerza vital que hay en los árboles, que realmente parece ser de alma, está personificada en ninfas unidas a la vida del árbol.

Muerta tú, muerto él: ¡sombras en viaje! [79].

Esta otra metáfora nos refiere a seres ultraterrenos, casi dibujados como *sombras*, tal como aquellas que habitan la otra ribera de la laguna Estigia y que Caronte abandona en la orilla donde conviven con otras sombras que van al viaje del no-retorno. Hay aquí un manifiesto parangón con la tradición mítica del más allá donde todo es sombras en perpetuo movimiento.

...Y resurgí inundada de luna y de luceros... [80].

Hay en este otro ejemplo, una rara pero sugestiva alusión a Berenice que en la mitología aparece toda constelada, tal como pinta el autor a Elena Cunha en esta parte de la narración.

Veamos este otro caso que alude a la tradición mítica referente a Flora, la diosa que, hecha flor, hacía fecundar todo al simple contacto y que fue motivo para que la diosa Juno concibiese a Vulcano con sólo tocarla. El narrador nos lleva a esa visión cuando le da a Elena Cunha las cualidades de Flora dispuesta para la fecundación:

...cuando miró a mi nieta convertida en una flor de lujuria...[81].

Abundan metáforas que surgen a manera de trozos desdibujados por el movimiento implícito que éstas conllevan en ese arte de producirlas cual si fuesen figuras ondulantes, llenas de vitalidad y perpetua acción. Veamos:

Lentamente me aproximé a la orilla del agua, alcé los brazos y me lancé en parábola[82].

...haciendo un gesto violento que desgrana su cabellera rubia: la roja polvareda la ciega unos instantes y echa atrás la cabeza para hacerla caer como cascada en sus hombros[83].

El movimiento se vuelve ágil y ofrece visiones dadas más bien a la materia poética y así se nos habla de:

...Dos sombras que se besan en el espacio[84].

Nos recrea con unidades de movilidad, luz y viento que semejan intrusos agitando y trastocando todos a su paso:

La luz del cigarrillo saltó al agua deshaciéndose en chispas[85].

La luz del astro rielaba sobre el agua[86].

Sopla fuerte la brisa; riza el cristal; la imagen riela, se desgaja en jirones[87].

...frente a la placidez de un estanque en cuyas aguas rielaba lindamente la luna...[88].

Otras, la luz adquiere matices insospechados:

Los árboles del patio se recortaban sobre un cielo rojizo[89].

Era una de esas noches. Caliginosas, claras[90].

Brillaba el sol de fuego sobre la playa[91].

Sobre el mar de penumbra en que naufragan las cosas familiares...[92].

Concentra borbotones de sonidos, los estruja, hace saltar o quebrar; da rienda suelta a su animismo convertido en torrentes impetuosos:

...anhelaba que se acercara pronto esa hora amarga en que el grito se estruja entre los dientes...[93].

Su aguda carcajada chisporrotea, salpica, se diluye y al fin se quiebra en una queja de profundo rencor[94].

Me saltó a borbotones una risa cristalina, hiriente[95].

...un cauce a mi torrente de fuego. Es un océano

de lava, encarcelado, que desea abrirse paso... [96].

Designa un conjunto de impresiones sensoriales valiéndose de metáforas sinestésicas; funda en una sola vivencia la armonía del tacto con los sonidos y la visión:

Se siente –se respira como un vaho vegetal, y, a lo lejos, se lamentan las tórtolas[97].

Y hasta la húmeda suavidad del césped me produjo un cosquilleo inefable[98].

Desplaza ciertas actitudes, visiones y necesidades a otras esferas de significación, es decir, que les da investiduras de conceptualización singulares.

El sueño resulta en anhelo:

Sentía una sed de sueño nunca saciada[99].

La visión de los vestidos en la mujer, semejan una base o pedestal:

...desabroché mi bata, la hice caer de súbito a mis plantas, permanecí impasible sobre aquel pedestal de seda y ondas[100].

El cuerpo de la mujer en actitud erótica se trueca en tierra feraz:

Y en efecto, allí estaba, frente a él, exuberante, la tierra prometida, bella, sonriente y sana: tierra fértil que ansiaba la simiente fecunda[101].

A la visión de la desnudez se la ubica en un plano de solidez, de casi concreción:

... usted, Lectora, es todo un caso de nudismo integral[102].

Hay visiones que adquieren ribetes de cierto dramatismo:

... y contemplaba la lucha con menos estupor que si mirara acariciarse a dos bestias...[103].

En otras ocasiones, la visión de lo nebuloso le parece al novelista una gasa fina que se disuelve y raja al contacto de una fina navaja:

Aun viendo cómo rajaba las tinieblas la hoja mortal[104].

El autor pasa fácilmente de la metáfora a la catacresis en un ejemplo de lenguaje tropológico que se dilata por los linderos de lo metafórico:

Y a veces me concentro de tal manera que hasta podría decirse que estoy fumando un libro y leyendo una pipa[105].

Se ha empleado impropiamente la expresión con fines especiales qe se aproximan a una sutil pero ingeniosa situación de contrasentido metafórico muy a la manera como Cervantes solía decir las cosas en el Quijote como cuando nos habla de que el hidalgo *se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio*[106].

- Símil

Rogelio Sinán también sabe manejar con propiedad este tropo que exige brillantez y sugerencias múltiples en su uso. El logra, como veremos enseguida, resaltar este recurso a lo largo de su obra con lucidez, que ayuda, por consiguiente, a la comprensión de su estilo.

El escritor panameño gusta mucho de establecer comparaciones entre personas y animales. Es una rara pero interesante forma de emplear este recurso del lenguaje. Casi se podría hablar de la metamorfosis de lo racional a lo irracional o de una mutación en la escala zoológica por medio del símil. Siempre se enfatiza lo sexual y lo erótico. Veamos como estructura estas expresiones en las cuales el lenguaje tropológico es la resultante de una invención narrativa excelente.

Lobo

símil de la maldad y la crueldad interpretado con lo erótico.

> *... como él hacía las veces de lobo, representó su parte con tal acierto que le crecieron las uñas, piel y hocico: un lobo hambriento que devoró rebaños y pastores...¡con que rabia me clavó los colmillos ese demonio! Me quería destrozar...*[107].

> *... y, al ver el cuerpo de Elena, quedó en cuclillas como un lobo en acecho... Fue acercándose a ella, en cuatro pies, como bestia famélica*[108].

> *... y se lanzó voraz sobre su cuerpo como el lobo de la Caperucita*[109].

Gato

lo emplea dentro del símil con alusiones a lo sensual y a lo taimado.

Me escurría como un gato por los rincones[110].

De repente la sentí al lado mío toda hecha arrullos como gata mimosa[111].

Tenía la más exótica colección de mohínes y arrumacos. Parecía una gatita[112].

Desde mi cuarto, como un gato en acecho, yo captaba los más nimios detalles[113].

Reptil

es lo erótico y la traición.

...pero era resbaloso como un reptil. Se deslizó de mis manos... Me mordió... [114].

Me pareció un reptil. No hizo otra cosa que babosear mi piel [115].

Pero de entre mis manos resbalosas de sangre él deslizose como una anguila [116].

Caballo

lo erótico en plena excitación.

...Bufaba como un caballo en celo... [117].

...y ella viraba como potranca briosa[118].

Becerro

lo indefenso, lo ingenuo a través de lo sexual.

Hacía aspavientos y resollaba como un becerro herido...[119].

Me hizo creerla enamorada, a tal extremo, que Yo como becerro, me dejé echar el lazo[120].

Aves

la adolescencia alocada y lo esquivo e indiferente.

...Parecía una torcaz... Saltaba siempre... Cantaba... No hacía más que jugar... [121].

...una actitud diferente de la habitual y que lo hacía aparecer un búho al sol [122].

Otros animales:

Lo repugnante es el renacuajo y la araña.

El tal Crispín me parecía un renacuajo desagradable[123].

Era más bien, o ¿cómo decirle?...¡un arácnido!... ¿No ha visto alguna vez esas arañas repugnantes, negruzcas? Pues ésa es la impresión que él me causaba [124].

Al fin y al cabo no era más que un gusano indigno...[125].

Lo absorbente, lo inmiscuido y la astucia en la sanguijuela, el pulpo y la alimaña.

Y allí vivía, pegado a nuestra vida como una sanguijuela[126].

Se adhería como se adhieren los pulpos: chupaba, succionaba, extenuaba [127].

Una alimaña como él podría servirse de este hecho para humillarme... [128].

La terquedad en el cangrejo.

> *No quería transigir y reculaba como un cangrejo terco* [129].

La furia, la astucia y la insistencia en el toro, el perro y el pez, respectivamente.

> *Yo iba como esos toros que se echan a correr, enfurecidos, cuando ven algo rojo* [130].

> *Parecía un perro flaco de esos que van por los rincones olfateando quién sabe qué* [131].

> *Aquel bandido giraba como un peje alrededor de mi hermana* [132].

Y el llanto y el hipo visualizado en un toro.

> *...le entró una lloradera con más hipo que un toro degollado* [133].

La desesperación se vuelve fiera.

> *Rugía como una fiera... sacudía la cabeza...* [134].

El erotismo en gestos animalescos.

> *Estaba tendida sobre el césped, desnuda, y retorcíase como animal herido*[135].

Y este otro símil el cual se refiere a Elena y El Mack Amargo como bestias en plena copulación erótica:

> *Tu marido nos hubiera clavado contra la Tierra como a bestias en celo*[136].

El extravío semejante a murciélagos enceguecidos por la luz del día; es el sexo trunco, cortado:

Nuestra miseria sexual no soportaba la realidad, por eso, cuando nos enfrentamos a ella nos sentimos perplejos cual murciélagos a la luz del día[137].

Lo diligente y laborioso como si fuese una esponja que todo lo absorbe.

Mi cerebro se nutre del presente y vive al día como las esponjas[138].

La fiereza irracional similar a las furias demoníacas o ultraterrenas:

...pero no había contado con los perros de presa... latían como demonios[139].

Otros ejemplos de símil.

Lo erótico también se confunde y asimila a lo terrenal que es el cuerpo de la mujer, lo carnal:

Si, mi cuerpo como tierra reseca, estaba listo para ser fecundado[140].

La denuncia de lo social a través de un símil de rara belleza lírica:

...¡aquel navío llevaba en su bodega un cadáver! Así como esa nave veía yo al Istmo. La República traía a bordo un cadáver pútrido[141].

Lo grotesco visto en figuras de espantajos o de marionetas:

¡Qué figura más grotesca! ¡Traía un piyama a rayas que era como para matarlo! Parecía un escurridizo espantapájaros[142].

Parecía un gran fantoche de chocolate[143].

La tos vuelve a aferrarlo y lo estremece como a un pobre muñeco[144].

Visiones llenas de contrates singulares sirven al escritor para lograr un símil sumamente sorprendente:

Al conducirlo, la gente hizo cortejo con lámparas y antorchas como tras un sepulcro de Viernes Santo[145].

Lo intelectual visto como algo complejo, intricado y enrevesado por medio de un galicismo:

Nuestra mente parece un bric-a-brac[146].

Lo material (vidrios) como elementos siderales; apoyado todo en una sentencia de elevado orden visual y casi lírico:

Agudas puntas que lucían como estrellas a la luz de la luna[147].

Hay otras comparaciones que resultan pobladas de raro lirismo:

Mi ser languidecía como las plantas en espera del agua[148].

• Figuras

Estudiaremos las llamadas *figuras descriptivas* que Rogelio Sinán emplea como elementos vitales de su estilo narrativo. Ha de comprenderse el término *figura* como *aquel modo de hablar que, manifestando no sólo la verdad del pensamiento, sino los afectos y pasiones del alma, dan viveza brillantez y energía al estilo*[149]. Cabría entonces agregar que las *figuras descriptivas* son las que *sin atender los detalles minuciosos y exactos de la verdad científica, presenta con viveza los rasgos más salientes del objeto*[150].

Empecemos por la figura descriptiva conocida como:

Hipotiposis:

Entiéndase esta figura como una viva descripción de algo que nos pareciera tener las cosas delante de nuestros ojos. Rogelio Sinán logra imprimirle fuerza a su estilo narrativo empleando este recurso estilístico.

> *Noté allá, esos fantasmas cual jirones de niebla*[151].

O este otro ejemplo

> *Observe aquellos enormes anaqueles donde se multiplican mil vasijas distintas: alambiques, crisoles, probetas...¡Todo un laboratorio!* [152].

Cronografía

Es otro tipo de figura descriptiva en la cual *se describe el tiempo en que se verifica el suceso que acontece en el espacio narrado.*

Sinán nos dice en breves proposiciones la ubicación temporal de su relato.

> *Ha avanzado la noche. Espacio y tiempo nos son ahora propicios. Va apagándose el rumor hogareño y las últimas palabras quedan truncas al cerrarse las puertas*[153].

O en este otro ejemplo:

> *Ha amanecido. La luz del nuevo día da a los objetos un aspecto distinto*[154].

Tenemos, pues, con ligeros trazos, muy propios de su estilo, dos referencias precisas: de la noche, uno; del día, otro, sin necesidad de ampliaciones descriptivas. Es una

sucintez cronológica que promueve una dinámica estilística ágil por su brevedad.

Enumeración:

Es otra manera elegante pero mucho más rápida de describir. Nos dice Kayser en su obra *Interpretación y análisis de la obra literaria* que en este tipo de figura descriptiva *si cada miembro conserva su independencia se trata de enumeración, corriente en el lenguaje cotidiano*[155]. Sinán utiliza esta figura echando mano frecuente de varios signos de puntuación como los dos puntos (:) ; los puntos suspensivos (...) y la coma (,). Veamos cómo los emplea:

- Los dos puntos

Combinaremos diversos elementos: varias ondas sonoras, un polvillo de luna y unas gotas de extracto glandular[156].

...mil pretextos antes de responderme: saca un pañuelo enorme, lo desdobla; se lo lleva a la boca; tose; tartamudea; me mira...[157].

...dejó a su mente hacer el juego de la creación y transformó el panorama: Del jardín hizo un parque; de los mirtos, cipreses; y del estanque, una piscina romántica[158].

...retoño de la vida: Forma abstracta, desnuda, imagen pura de la creación...[159].

Me mezclé con la gente más obscena: rufianes, chulos, pícaros, vendedores de drogas...[160].

Me hablaban de ciudades de ensueños: de Amberes, de Bruselas, de Brujas; de viejas catedrales bajo la lluvia; de los otoños grises y de las hojas que el viento hace viajar[161].

En este uso de la enumeración, Sinán recurre también a los dos puntos cuando, luego de darnos una o varias creaciones, le sigue otra que es consecuencia, aclaración o demostración de lo que antecede. Veamos:

> *...los majestuosos templos de La Merced, Santo Domingo, La Concepción: Sagradas ruinas abandonadas...*[162].

> *...arrojándoles lo primero que hallaba: figulinas de Sevres, objetos de arte, miniaturas...*[163].

- Punto y coma

> *Aquella coge el arma; quedé al acecho; disparé...*[164].

> *...se construían hoteles para los blancos; cabarets lujosísimos; casas de citas; burdeles clandestinos; fábricas de aguardiente...* [165].

- Empleo de la coma

> *Me divertían sus gestos, su figura, su fingida moralidad...* [166].

> *Recuerde usted las ferias de Portobelo, el oro de California, el ferrocarril, el Canal francés, los yanquis, la Gran Guerra, y ahora...*[167].

> *Ví a niños granulosos, inflados, esqueléticos*[168].

Hay enumeración en la que el novelista emplea el proceso denominado *acumulación* en la que los miembros pierden su autonomía o independencia y semejan olas en gran movimiento. Sinán se aprovecha de las comas y el punto y coma para lograr tal efecto:

> *El otro bando lo formulaban los simples, las ovejas, las moscas, la manada de los que se dejaban condu-*

cir del ronzal; eran la casta de los trabajadores, los empleados de pequeño salario, los que no habían podido liberarse del cheque; eran la clase de los desamparados que miraban, sedientos, pasar el río dorado sin poder humedecerse los labios; eran la tropa...[169].

- Empleo del punto

Eran dólares. Dólares de la Zona. Dinero americano que nos caía a manos llenas. Diluvio de billetes con la efigie de Washington. Monedas con el águila. mil níqueles con el indio y el búfalo[170].

- Retrato

Será el *retrato* dentro de las figuras en estudio, la descripción de cualidades éticas y físicas de los personajes. Estudiemos como Sinán nos ofrece los diversos retratos de sus caracteres:

- Elena Cunha: es un personaje que se visualiza a través de breves alusiones en la novela.

Nació otra niña, que, como usted ha visto, es perfecta. Sólo que ella ha heredado las excentricidades y extravagancias de la abuela.
Tiene alucinaciones terribles. La atracción de la luna la hace vagar sonámbula por el jardín...[171].

Este retrato de la joven protagonista alude a las perfecciones físicas que ella posee, aunque no las menciona; a su vez, se nos indica su problemática interna o sea su rara neurosis.

También nos la presenta de cuerpo entero:

La joven (no la conozco) es rubia. Tendrá veinticinco años. Alta. Esbelta. Delgada.

Viste toda de negro: mangas largas, blusa amplia, falda corta. (Quizá un duelo reciente) [172].

- Don Céfaro

El viejo-calvo, pequeñito, azorado- también viste de negro, pero sin elegancia. Deja casi notar cierto descuido en sus ropas. Las miradas, los gestos y todo en él dan muestras de gran perplejidad[173].

- Miguel Camargo (alias El Mack Amargo)

El otro es un jayán desgarbado, de aspecto tenebroso. Moreno, casi prieto, trae abierta la camisa que deja al descubierto la pelambre del pecho. Su semblante, amargado, presagia la tormenta pronta a estallar[174].

Estos tres personajes son presentados por el Autor que, a su vez, participa de la acción.

- Camila (La Macksita)

Reía. Movía los brazos de un lado a otro. Me daba golpecitos en el brazo. Y desprendíase de ella tal simpatía que hacía volverse a los viajeros para mirarla. No sé porqué esa niña, de piel cobriza y de mirada inocente me hizo evocar horas lejanas... [175].

Esta pequeña descripción de Camila nos llega a nosotros a través del personaje Don Céfaro.

- Sabina (La Bruja)

Era la vieja Sabina, negra ducha en enredos.Yo la había conocido, tiempo atrás, siempre escurriéndose por los burdeles, ofreciendo sus rifas, ungüentos y otras cosas[176].

Este otro personaje que muy bien puede tener como trasunto a la Celestina o a la Trotaconventos del Arcipreste de Hita, también nos es conocido por medio de Don Céfaro.

- Moniquita

En tres breves rasgos, este personaje se nos muestra como una triste mueca que el destino implacable se ensaña en destruir. Así nos la enseña Don Céfaro:

> *...Por fin me hallé en la sala de caridad... La enfermera me indicó a la paciente...¡Me pareció tan pálida!...*[177].

> *Tenía en él varias chicas bajo mi tutelaje contractual... y todas ellas me pagaban como una especie de tributo que me debían por el simple hecho de traerlas a Panamá, vasallaje que me daba ocasión para obligarlas a vender drogas... pero, habiendo pasado tantos años de aquello, ¿cómo me iba a acordar?... Comprendí, desde luego, que aquella pobre enferma debió ser una de ésas*[178].

> *Se te ve decaída –le dije-; pero no es cosa de afligirse*[179].

Se nos ofrece un retrato de Moniquita ya marchita por la vida, así como una referencia a su vida anterior que se desprende de todo un oscuro pasado.

- La Pulpita

Es descrita por El Mack Amargo de la siguiente manera:

> *...Era una rubia graciosa, alta, magnífica... La llamaban La Pulpa. (Buena forma de apellidarla pulpo porque ella succionaba, explotaba; era habilísima en sacarle el dinero a los incautos...)* [180].

Este es todo un retrato que nos enseña que los dos filos: el físico y el moral de esta joven *de la vida fácil* son la resultante de una época sin escrúpulos, producto de un desenfrenado deseo de vivir sin cortapisas y así justificar al materialismo como último fin.

- Crispín

Este carácter de la novela es el más mencionado. Rogelio Sinán le adjudica, en labios de los demás personajes, los más abyectos designios y casi siempre inciden en proporcionales virtudes animalescas de honda repugnancia; se presenta como una araña; en otras, como serpiente, anguila, gusano, pez, lobo, etc...

Sin embargo, Crispín aparece despojado de esos atributos de irracionalidad en muy pocas ocasiones para dejárnoslo ver en el rodaje de lo humano.

Don Céfaro lo ve así:

> *...Un día, borracho, me encontré a un hombrecito de aspecto tímido que decía conocermè. Se llamaba Crispín*[181].

El Mack Amargo lo describe brevemente así:

> *...Me aproximé a Crispín: ¿Qué pasa, viejo? ¿Qué le sucede? (Acostumbrábamos llamarlo viejo a secas por su aspecto raquítico y su calvicie, pero aún era hombre entero)*[182].

Más adelante agrega:

> *...(A veces pienso que era un bufón perfecto y que fingía a cada instante)*[183].

Hay otros caracteres cuyas apariciones son escasas pero tienen una importancia algo secundaria en la novela, como

lo son: Ninski y Joe Hall. Veamos como Elena Cunha hace alusión a los dos.

- Ninski

> *...Era muy joven; vestía todo de negro; y su sombrero de ala ancha me impedía verle el rostro...*[184].
>
> *Al descubrirse, pude apreciar su rostro jovial. Sobre sus ojos le caía una guedeja de cabello que él se echó atrás de golpe. Una elegante chalina negra flotábale en el cuello*[185].

- Joe Hall

> *Joe Hall era novato en Europa. Parecía algo cohibido. Se hallaba trastornado por lo precipitado de los sucesos. Además, desde el fondo de su callada timidez, me hacía una corte contumaz. No se enojaba nunca conmigo, a pesar de que lo trataba a veces con bastante rudeza*[186].

En ambos casos, estos retratos resultan apenas dibujados por la escasa referencia que Elena Cunha nos dá de ellos.

Rogelio Sinán nos ha ofrecido diez retratos de personajes que provienen de las referencias hechas por los diferentes caracteres de la novela. Se podría decir que los de Elena Cunha, Don Céfaro y el Mack Amargo así como el de Crispín (cuyo retrato está fragmentado en las alusiones anteriores que los tres efectúan de él) son los más acabados. Tienen mayor amplitud referencial. Los de la Sabina, Camila, Moniquita y La Pulpita, les siguen en importancia y, finalmente, los del escultor Ninski, así como el del periodista *norteamericano Joe Hall que, aunque no tienen el mismo* nivel de los protagonistas anteriores, se dejan conocer en breves líneas.

- Figuras patéticas

Estudiaremos ahora el uso que Rogelio Sinán hace de las denominadas *figuras patéticas* y que conllevan a una riqueza expresiva de alto contenido anímico.

Iniciemos, pues, este análisis del estudio del novelista panameño a través de la:

- Prosopopeya

Esta *figura patética* proviene del griego *prosopoiia*, compuesta de *prosopon*, que quiere decir rostro; y de *poiein*, que equivale a hacer. Figura que consiste en *atribuir a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas, acciones y cualidades propias del ser animado y corpóreo*[187].

La prosopopeya la usa Sinán con un acento lírico muy propio de su inclinación poética.

> *Luces y sombras, jugando al arabesco, cambian la realidad*[188].
>
> *Las aguas del espejo tiritan*[189].
>
> *Conceptos que respiran como seres humanos... Fantasmas en embrión... Razonamientos que huyen...*[190].
>
> *La brisa, entrelazada a las veraneras, tejía sombras grotescas sobre los muros*[191].
>
> *La embriaguez de la noche...*[192].
>
> *Verá usted... los escrúpulos de la fantasía...* [193].
>
> *Los bufidos de la locomotora... El estertor de la máquina*[194].
>
> *Sus rayos me inundaron de luz y dibujaron a través del cristal, un gran rectángulo sobre el piso*[195].

...me hacía rememorar las sacudidas que produce el expreso cuando busca los rieles del nuevo viaje[196].

La vida nunca olvida estas cosas... Sabe vengarse bien...[197].

Extrañas sombras jugaban en los árboles...[198].

La luz de las linternas aumentaba el vapor alzando sombras que se peleaban solas...[199].

Prefiero distraerme contemplando la vida que despierta del letargo nocturno[200].

Mi carne, desgarrada, me clavaba aguijones[201].

En todos estos casos de prosopopeya encontrados en *Plenilunio* hay vívidas personificaciones de cosas abstractas que como: las luces, sombras, aguas, conceptos, razonamientos, brisas, noches, luz lunar, la vida y la carne tienen la virtud de jugar, tiritar, respirar, huir, tejer, embriagarse, dibujar, buscar, pelear, despertar, desgarrar, al igual que recordar como seres animados, que tienen el don de pensar y obrar, emitir sonidos como cuando la locomotora *bufa* con furor.

Esos extraños *juegos arabescos de las luces y las sombras* o *el tiritar de las aguas*, así como *la embriaguez de la noche* y *la vida que despierta del letargo nocturno*, contienen cargas de enorme alcance lírico; todo parece saturado de cadencia melodiosa, de sutilidad y evocación.

- Soliloquios

Esta *figura patética* se refiere al discurso que los personajes efectúan consigo mismos en la frecuencia del relato. Rogelio Sinán utiliza este recurso estilístico y sólo le permite configurar este hablar consigo ora en voz alta, ora en silencio al personaje – autor. Para ese dialogar consigo se vale a veces del paréntesis, signo que encierra proposiciones anteriores que van fluyendo sin contención y cuya presencia in-

terrumpe pero no altera el ritmo de la narración. Estos son soliloquios suspendidos que nos aproximan a la problemática del autor como carácter de la novela.

Veamos, pues, los casos en los cuales el autor es delineado en este encuadre monologal. El resto de los personajes no llegan nunca a encerrarse en soliloquios puesto que su presencia en la novela está dependiente del diálogo y este método es el vehículo de expresión que nos permite conocerlos.

> *Es el otoño que se anticipa al sueño invernal. Pegada al tronco sólo queda una hojita. (¿Será un recuerdo bíblico)*[202].
>
> *Los excesos traen estas consecuencias...(vuelve a toser)*[203].
>
> *Al fin respiro. ¿Quién era el capitán? ¿Y esa sangre? Me duele la garganta. Escucho gritos y cantos. (¿Aleluya?) Estoy tendido sobre el frío pavimento... ¿Me quedaría dormido? ¿Habré soñado? Quisiera convencerme. Abro los ojos. No hay nadie en el estudio. Ha amanecido*[204].
>
> *Menos mal que estoy vivo. Sin embargo, estuve a un tris de la muerte. Me imagino regresar de otro mundo. Me sigue molestando aún el rasguño que me produjo el hilo...* [205].
>
> *Ahora recuerdo que hablé de esto con alguien. ¡Pues, claro! ¡La Lectora! ¡Qué memoria! Lo olvidé por completo. ¿Se quedaría en mi alcoba?*
>
> *Voy a ver. A lo mejor escaparía horrorizada. La experiencia no ha resultado grata para ella...*[206]. *La vida sigue su curso rutinario, pero me siento alegre no sé porqué motivo. Debe ser por el sol...*[207].
>
> *(¿Qué debo contestarle? Estoy confuso. No tendré más remedio que adaptarme a su juego, aun simulando, únicamente por no contradecirla)*[208].

Yo pienso: Es necesario defraudar esta farsa, de lo contrario perderán todo freno[209].

- Interrogación

Es la interrogación *una de las figuras patéticas* que, de manera más enérgica, convence y acorrala al adversario por la aglomeración de razones formuladas en forma interrogativa.

Tiene buen lugar esta figura en la novela *Plenilunio*. El autor la emplea con el deseo de provocar fuerza y viveza al presentarnos las más íntimas expresiones de sus personajes. Hay unas 120 páginas donde la interrogación ocupa un sitio de preferencia en la narración y que establece una interesante nota para comprender mucho mejor el estilo del novelista. Es importante recordar que, debido al carácter coloquial de la novela, la interrogación resulta muy propicia para abordar asuntos que atañen a los diversos caracteres. Veamos algunos casos. El Autor le formula interrogantes a la Lectora en ágil y dinámica conversación donde sólo se percibe la voz del Autor.

¿Ve usted qué turbamulta de cachivaches raros?[210]. *¿Entre paréntesis, puedo encender mi pipa?*[211].

¿Y no es función del arte presentar apariencias, meras sombras, como si fueran reales?[212].

Pero, ¿qué le sucede? ¿Se cubre? [213].

Pero, en vez de mirarme, contémplese al espejo. ¿Qué tal? Bonito cuerpo, ¿verdad? Le agrada verse más allá del azogue. ¿Quién es aquélla? ¿Usted?... Pero, al fin y al cabo, ¿cuál es más real, aquélla o usted?[214].

¿Se asusta usted? Entonces, no quiere a Pirandello. ¿Qué desea? Un libro mío... ¿Cuál?... [215].

¿Por qué alza la cortina? ¿Está curiosa por mirar la alcoba? Ya me lo suponía. ¿Dudaba acaso de que en verdad hubierse una radio? ¡Entre y convénzase! ¿La ha visto?... [216].

El Autor con los demás personajes:

Con El Mack Amargo.

¿Por qué motivo debo saberlo? – arguyo.

Yo mismo no sé...Si lo supiera, no habría venido a verlo... Sin embargo, ¿no ha dicho Elena Cunha que somos personajes de su creación?...Por fin ¿qué somos: ficción o realidad? ... ¿Quién negará al autor la potestad sobre sus propias criaturas?... [217].

Presenció usted la escena –me dice El Mack Amargo–, ¿no es así?.

¿Quién lo afirma? ¿La Policía?
¡No! ¡Elena!
¿Ella atestigua haberme visto?
¿Es posible que crea usted tanto absurdo?
Entonces, ¿a quién debo creerle? [218].

Con Elena Cunha.

¿Qué sugiere?...¡No! ¡No! ... Precisamente cuando ustedes llegaron me disponía a escribir...
¿Estaba solo? Me pareció escuchar...
Sería indiscreto...
¿Con quién hablaba usted?
Con la Lectora
¿No será entonces ella quien nos está soñando?
O leyendo... –explico yo– Puede ser...
¡Qué escepticismo! ¿Por qué vuelve a dudar?
Porque la idea de ser leído o soñado no me resulta grata. Prefiero ser autor[219].

Con Mack Amargo y Don Céfaro.

El Mack Amargo argumenta con Don Céfaro.

...Nadie pensó en Elena... ¿Quién podría ahora quitarme que fue ella quien hizo aquel disparo?
Pero tú no comprendes que este señor ha combinado todo eso por lo que ha dicho Elena...
Entonces, ¿puede probarme lo contrario?
Eso es muy fácil. Precisamente hoy día se cumple un año del hecho criminal...
No me convence
¿Por qué?
Sólo hay un hecho que puede convencernos de nuestra realidad. Una evidencia palpable...
¿Cuál es?
Pues la posible presencia de Crispín.
¿Qué dice usted? – le digo.

El Mack Amargo abre los ojos visiblemente inquieto. Tartamudea:
—¿Crispín? ¿Cómo? ¿El difunto?... [220].

El Mack Amargo con la Sabina.

Le pregunté:
¿Qué pasa?
¡Despabílate! ¡La Macksita está grave!
¿Cómo así?
Pero ¿qué fue?
¡No hay tiempo! ¡Apura Amargo![221].

El Mack Amargo con una chica de bar:

¡Mack Amargo te has dejado engañar!
¿Por qué lo dices?
¡Porque se fue a Colón!
¿Quién?
¡La Pulpita!
¿Sin licencia?
No, chico. ¡Se le acabó el contrato! [222].

Hay casos en los cuales un personaje formula varias preguntas en una sola enunciación:

Elena le habla al Mack Amargo.

¿Hasta cuándo vas a seguirme? ¿De qué modo te lo debo explicar? ¿No comprendes que siento repugnancia de tu lujuria absurda?... [223].

¿Por qué mientes, Amargo? ...¿Quién te invitó a inmiscuirte en nuestra vida privada?... Di tú, ¿fui a buscarte para que me asaltaras como lo hacen las bestias?... ¿Acaso no comprendes que todo habría cambiado sin tu presencia indigna en el jardín?... [224].

El Mack Amargo:

... Era un tío sordo, nervioso, muy moreno... no podía estarse quieto y preguntaba los menores detalles... (¿Qué fue?...¿Qué dice?..
¿Qué?...) Ya me tenía fastidiado... Siempre se ha dicho que la Justicia es ciega... Menos mal, pero ¿sorda? [225].

El Autor:

¿Por qué hacerse ilusiones? –le digo– Usted bien sabe que el oro de Crispín habría callado todo posible escándalo... ¿Cree usted en la Justicia?... ¿No acaba de contarnos que ha sido victima de sus vanalidades?... Aunque, después de todo, ¿quién le asegura que lo que ha dicho Elena sea cierto?... ¿Puede usted acaso creerse lo que sólo es producto de una mente desviada?...
Aun aceptando su restablecimiento, ¿No será esa invención un mero gesto de su piedad ingénita? [226].

Hemos advertido que Sinán se ha valido de esta figura de la manera más amplia. No sólo la ha circunscrito a expresiones aisladas sino que, además, la inmiscuye en formulaciones de extensión mayor. Casi toda la novela está inbuida en un mar de *cuestionamientos*. Todas esas preguntas que se formulan unos a otros le proporcionan al relato agilidad y constante tensión por cuanto que exalta la retórica o vuélcase en una fuerte violencia verbal.

- Exclamación

La llamada figura de la exclamación conlleva emoción que puede alcanzar estados de asombro, de dolor, de esperanza, según los afectos que la promueven.

En *Plenilunio* las exclamaciones proliferan tanto como las interrogantes y los tres puntos suspensivos. Veamos cómo el autor las va llevando en el relato.

Las hay que donotan estado de dolor y angustia:

> *Tu familia te va a arruinar ¿No te das cuenta? ¡Te sangran! ¡Te degüellan! ¡Es lamentable! ¡¡¡ya no te queda nada, nada, nada!!! ¡Te han Arruinado esos canallas!* [227].

> *¡En qué momento lo hiciste!... ¿Olvidas eso? ¡Fuiste cruel!...¡Tú no sabes con qué lujuria sádica esperaba mi cuerpo el estallido de goce!... ¡Qué fuego ardía en mis venas!...¡Agonizaba!... ¡Mi ser languidecía como las plantas en espera del agua!...¿Te das cuenta?...¡Me hacía falta la savia que fecundiza!... ¡Me la negaste!...¡Torpe!... ¡Inútilmente me revolqué acezante sobre el césped!.. ¡Sí, claro! ¡Tu venganza debía ser más urgente que mi terrible angustia insatisfecha!* [228].

> *Pasó un mes, dos, tres, cuatro...¡y muchos más!... ¡No vinieron! Mi nieta me explicó la verdad: ¡mi*

yerno se jugó en Monte Carlo todo el dinero!...
¡Ruin!... [229].

Para denotar exaltación incontenible, de ansiedad:

¡No eras tú! ¡Era el de Amberes! ¡El otro!
¡Ese murió!
¡Mentira!
¡Déjame!
¡No! ¡Ven! Es necesario que tu le abras un cauce a mi torrente de fuego. Es un océano de lava, encarcelado, que desea abrirse paso...
¡Qué me dejes!
¡Has de ser mía de nuevo!...¡Tienes que serlo!...¡Sí!
¡Suéltame, bruto! [230].

¡Siga! ¡Siga! gritaba yo.
¡Imposible! ¡No se puede seguir.
Caían bombas y bombas...[231].

¡Ya se acercan los tanques!
¡Los «stukas» están ametrallándonos!
¡Están cayendo muchos paracaidistas!
¡Son los boches! ¡Los boches!
¡Es la invasión![232].

...¡Apura! ¡Apura! –susurraba Sabina–
¡Hay que dar parte a la policía!...¡Vaya una fórmula![233].

Sentimientos de odio y venganza:

¡Hija de perra!
Sí, Mack ¡La platinada te jugaba bajezas!
Comprendí...¡Sí, señor!... Tuve enseguida la percepción exacta de la burla...¡Me pareció tan clara!... [234].

De sorpresa:

(Alguien llama a la puerta)
¡Cierre, lectora! ¡Pronto!
Yo corro la cortina. Me arreglo un poco y abro...
(¡Malhaya la visita!)
¡Pasen ustedes! ¡Pasen!
(¡Vaya tipos más raros!) [235].

...Yo recuerdo que le grité a mi madre: ¡Mira, mamá, la luna viene a besarme! ¡Fíjate! [236].

¡La luna había salido por fin!...¡Yo estaba alegre!...¡Ya mi triunfo era un hecho! [237].

¡El asesino fue él! –grité– ¡Todos lo han visto!
¡Se metió en el jardín! ¡Quiso robarnos! [238].

El Amargo se me arrima aterrado y tartajea todo trémulo:
¡No le abra! ¡Es él! ¡Crispín! [239].

Para denotar un estado de esperanza, alegría y bienestar:

¡Bienaventurados los que sueñan, porque de ellos será el reino de la creación! [240].

¡ALELUYA! ¡ALELUYA! [241].

¿Recuerda?...¡Surgí, grácil, etérea, contenta de vivir! [242].

...Sentí lo placentero que es respirar...vivir...
¡Qué deliciosa me pareció la brisa! [243].

- Interrupción

La interrupción es otra de las *figuras patéticas* tratada por Sinán en su obra. Con esta figura se expresa *la vehemencia de pasión que domina al hablante hasta el punto de hacerle pasar de unas frases a otras, sin terminar ninguna, pero dando a entender muy bien los sentimientos del alma*[244].

A Sinán le resulta muy provechosa esta figura para lograr esos efectos deseados y para ello se vale del signo de puntuación de los tres puntos suspensivos (...) los cuales sabe manejar muy apropiadamente. Se podría decir que casi toda la novela está estructurada de puntos suspensivos. Escogeremos los que mejor se ajusten al uso de esta figura.

Pero no fue posible, ¿comprende? Los malos tiempos vinieron...La desgracia cayó sobre nosotros... Mi fortuna se diluyó en las manos de Crispín...Y, para colmo de males, ocurrió el accidente...no quiero recordarlo...Fue terrible...¡Terrible! [245].

...Tenía el encanto de su alocada adolescencia... Saltaba siempre...Cantaba...No hacía más que jugar... Y, sin embargo, ¡qué dedicada a sus estudios!...[246].

...Oí la música de un cabaret lejano...la Macksita se sentiría mareada...¡Chiquilladas! No sería nada grave...Sin embargo...¿Ya lo viste, Sabina? Te lo dije: ¡No le des más cerveza!...Pasó un camión en fuga...[247].

Me volví como idiota...No podía decidirme...Mi odio contra Crispín era mayor que mi pena...Por mi mente cruzaron mil ideas...¡Apura!...¡Apura!... [248].

...Ya se convencerá de lo contrario...Lo verás... Imagínate que el porche es el jardín...Mira a mi nieta...Ya va a caer en trance...Repíteme la escena...[249].

¡Ella no es loca!...Créame...Esos ataques le pasan enseguida...Verán...Cuando la luna llegue al punto en que estaba cuando el crimen...la atacará el delirio... Estoy seguro...y es posible que voluntariamente nos confiese el delito... [250].

...¡Extra!...¡Aleluya!...¡EXTRAÑO CASO DE UN ESCRITOR AHOGADO!...Pero quién fue?...¿»El Mesías»?...¡Extra!... ¡Aleluya!... ¡LOS ALIADOS AVANZAN!... ¡Extra! ¡Extra!...
¡Detengan esa sangre!...¡Extra! ¡Aleluya!... ¡Aleluya!...[251].

La horda nazi corría amenazadora... Vino el desastre de Dunquerque... Cayó París, ¿recuerda?... La línea Maginot fue una mampara ridícula...¿Qué será de mi nieta?... Yo estaba desolado... El Ministerio de Relaciones no supo darme noticias...[252].

Yo iba, pues, a vengarme «con premeditación y alevosía»... Monté en el muro «con premeditación y alevosía»...Salté al jardín...Con...Bueno...si sigo así hago el-cuento-que-no-acaba-nunca...Lo cierto es que Crispín no se dejó sorprender... [253].

- Estudio dè la sonoridad (Onomatopeya)

He dejado para esta ocasión el estudio de la sonoridad como algo aparte ya que el autor le proporciona a este aspecto de la onomatopeya un tratamiento interesante. El se preocupa de la sensibilidad que se desprende de los matices sonoros.

Rogelio Sinán produce elementos fónicos que, en ocasiones, mantienen una transparencia de insospechada evocación y sugestiones múltiples. Es en este campo de la *onomatopeya* donde el escritor da rienda suelta a su fecunda imaginación.

Y, como estamos en época de guerra, cierra bien las cortinas. Pueden venir las bombas... ¡pum! ¡dum! —¡Adiós, Lectora! [254].

El *¡pum! ¡dum!* Hace referencia sonora a un estruendo aparatoso que, en este caso, es el que producen las bombas

al caer; esa *p* del *pum*, como oclusiva sorda, ayuda a motivarnos una sensación auditiva de golpe fuerte; la *d* del *dum*, complementa tal efecto.

> *Se escucha el suave rumor de la corriente y el río sigue su curso entre ramajes que bambolea la brisa*[255].

He aquí como pinta Sinán el *suave* y grato *rumor* de la *corriente* mediante palabras onomatopéyicas y con una acumulación de *eses* y *erres*.

Palabras con Eses	*Palabras con erres*
se	rumor
escucha	corriente
sigue	río
curso	ramajes
brisa	

> *¿Va a llover? (¡¡¡chisss!!!) ¡Qué hielo!*[256].

Este es otro caso de acumulación de sonidos: de *eses* copuladas con la *ch* que logran ofrecernos ese efecto del estornudo provocado por el frío de la brisa. Se ha pretendido, con esta expresión onomatopéyica, reproducir el sonido de algo exterior, de allí que la articulación sea tensa.

> *¡Bien! Ahora, conecte el mecanismo de su Imaginación (¡Tic!) Prosigamos*[257].

El t*ic* alude a un ruido *instantáneo*, mecánico; el verbo *conectar* y el sustantivo *mecanismo* coadyuvan en esa intención. Las c contenidas en las formas anteriores refuerzan el artificio sonoro.

> *La bocina chillaba con persistencia monótona*[258].

El novelista reproduce este sonido exterior y nos da una impresión fónica invariable, continua.

> *Los bufidos de la locomotora. El estertor de la máquina. Los borbotones del humo...La campana con su toque estridente...* [259].

En estas cuatro proposiciones se impone un efecto sonoro dual: *bufidos* y *borbotones* expresan a maravilla lo explosivo y lo precipitado en constante agitación, respectivamente; *estertor* y *estridente*, a su vez, nos ofrecen lo moribundo y agudo, casi chirriante. Los prefijos *es* de estas dos palabras, estratégicamente ubicadas en la segunda y cuarta oración, ayudan a adjudicarle un timbre de movilidad y sonoridad interna a la totalidad de la expresión.

> *Aún sigo oyendo el tintinear del acero sobre las piedras*[260].

La fórmula onomatopéyica *tintineo*, con su sucesión silábica de tin-tin, nos sugiere un ruido persistente y repetido.

> *...y la aguda sirena de la ambulancia volvió a herir mis sentidos*[261].

El elemento del sonido está expresado en este caso por medio de la fricativa *ese* que ayuda a proporcionarnos fonéticamente la señal acústica aludida. En estos dos últimos ejemplos hay una referencia a lo reminiscente, a evocar hechos y cosas aún no disipadas por el tiempo.

- Tratamiento del término Luna como símbolo

Advertencia previa

Es necesario distinguir *metáfora* de *símbolo* en que en éste el plano real no es un objeto material. El término *símbo-*

lo es notoriamente ambiguo; aquí en *Plenilunio* denota simplemente una imagen que expresa, de manera memorable, uno de los temas principales de la obra literaria en estudio. La *luna* como símbolo de la novela se repite una y otra vez; desempeña el cometido de un *leitmotiv*.

Es muy valiosa la importancia de esta imagen simbólica, que se incorpora al título de la obra *Plenilunio* (luna-llena). En sentido literal, el título designa la influencia que tiene la luna llena sobre la protagonista Elena Cunha; al mismo tiempo, es también símbolo de la prosperidad plena que gozaba el istmo de Panamá durante la Segunda Guerra Mundial y, en un nivel mucho más general: del mal en sus diversas formas, humano y no humano, moral y metafísico, de la totalidad del absurdo universo en que vivimos pero con una promesa de resurrección plena de reivindicaciones. Es esta una luna de Viernes Santo.

El movimiento general de esta imagen simbólica expresa, asimismo, las ideas *filosóficas* o personales del escritor. Sinán ha querido acercarse al misterio de la vida, a lo esotérico y lo grotesco que ella contiene, y, en su símbolo empleado, encuentra su expresión congenial por.excelencia.

Proceso analítico de la palabra *luna* como símbolo.

Analizaremos el término luna en su dimensión simbólica.

Tenemos que esta *luna de Viernes Santo* nos expresa diferentes ángulos de visión:

- Significación trágica

Es una luna dramática que conlleva dimensión sicológica sobre la protagonista Elena Cunha.

> *Recuerdo que era viernes. Fuen tan trágico aquello que la fecha se me ha quedado impresa. Serían las ocho de la noche. No he olvidado tampoco que había luna. Una magnífica luna*[262].

- Como anuncio de muerte

Preparaban sus armas frente a Ninski; pero él seguía impasible, como si nada, trabajando en su estatua bajo la luz de la luna...De pronto oí la horrísona detonación...[263].

- Sentido de desgracia y desesperanza

La luna como un sentido de temor, de desagravio, de enemiga. Implica tensión y desesperanza.

Alcé la vista al cielo. Estaba espléndido, y la luna, casi llena, resplandecía radiante. Volví a odiarla profundamente. ¡La Luna!... ¡La enemiga!... [264].

- Como castigo

La luna provoca una honda frustración que se prolonga en lo temporal y trasciende hacia lo anímico.

Desde ese día la luna volvió a ser un suplicio para mi espíritu[265].

- Pesadumbre y desconsuelo

El espectáculo plenilunar sugiere pesadumbre y desconsuelo. Obsesión de identificación con la tristeza.

El plenilunio me ha perseguido siempre. Los momentos más tristes de mi vida se proyectan sobre una luna enorme[266].

- Lo despreciable e indigno

Una luna identificada con lo despreciable e indigno. Casi celestinesca, sin honor, ajena a lo bueno y aliada de lo corrupto.

De modo que la luna –mi mayor enemiga– resultaba para él la más perfecta rufiana[267].

- Con lo irracional

Identificación con lo irracional, casi animal, que es dañina y destructora.

...nos dijo que la luna la había querido devorar[268].

- Mensajera de malos augurios

Yo recuerdo que le grité a mi madre: ¡Mira, mamá, la luna viene a besarme! ¡Fíjate!...Y, apenas dije aquello, se oyó el choque... Fue un descarrilamiento terrible...Lo que yo había mirado era la luz del expreso contrario[269].

- La ruindad e indigencia

La luna señala e identifica impresiones de ruindad e indigencia.

Y, allá arriba, en el cielo, sobre las casas míseras de Guachapalí, la luna...[270].

- De gozo

¡La luna había salido por fin!...¡Yo estaba alegre!...[271].

- Inspiración y vida

Sugerencia de inspiración y vida que se anhela.

Lucía una luna como mandada a hacer [272].

- Lo adverso

Desde luego, la luna me indignó; siempre fatídica, se proyectaba sobre los árboles [273].

- Desdoblamiento

Cuando la luna llegue al punto en que estaba cuando el crimen, la atacará el delirio [274].

- Reflejo de lo trágico

La luna está situada casi en el mismo punto en que estaba cuando el crimen [275].

- Dañina y poderosa

...cuando la luna no inyectaba en mi mente su maléfico influjo... [276].

- Jubilosa

La luna, definitivamente llena, se proyectaba enorme entre los árboles[277].

La luz del astro siempre aparece en plenilunio. Es limpia y brillante. Toma carácter de plenitud y retrata los diversos matices, casi siempre en siluetas, sobre los cuales derrama su luz.

El novelista encuentra en la luna llena una interpretación de la vida humana señalada por la muerte prevista en la parábola de una noche. Todo se realiza en las sombras que parecen diluirse bajo la presencia del plenilunio y que al final, el Sol cercena lleno de júbilo matinal y gratos cánticos. Es la iniciación de un nuevo día –Sábado de Gloria– cuyo ropaje es frágil, pues arriba vuelan aviones que presagian destrucción. Por todo esto, la noche con su luna llena sigue siendo la antítesis del mundo que insiste en destruirse, por ello el autor complementa la parte final de su novela con la expresión:

¡Bienaventurados los que sueñan, porque de ellos será el reino de la creación! [278].

La luna continúa plena y triunfante como diosa del amor, de lo erótico, como *fuerza reguladora de los fenómenos y del destino humano*[279].

- Claves simbólicas a nivel de personajes

Los nombres de los personajes de *Plenilunio* resultan particularmente propicios para ser comprendidos como claves de índole simbólica. Este sentido se aprehende a través de la palabra y en este caso cada carácter de la novela mantiene sus virtudes.

- Don Céfaro

Este personaje se va haciendo hombre, en cuanto que busca a través de la traición y el engaño que se le propicia, una salvación a su alma, un deseo de recuperar los valores perdidos; desea despojarse del envilecimiento que lo cubre. Simboliza la rehabilitación del Hombre. Don Céfaro sabe lo que ha sido, por ello se siente como *el lobo de San Francisco: manso y bueno*[280], al cual dejan de temerle poco a poco, sobre todo, porque vuelto a sus libros, va hallando su auténtica personalidad que lo acerca a la autorreflexión. Necesita del dolor para identificarse.

- El Mack Amargo

Es la amargura y el resentimiento personificado. Se autodenomina *gente del pueblo* y sólo conoce la indigencia y el dolor. No se resigna a aceptar su destino y cree hallar con el crimen la solución a su drama. Es toda una simbología de lo acerbo. Su verdadero nombre es Miguel Camargo pero le llaman *Amargo*.

- Elena Cunha

Su nombre conlleva asociaciones de sonido y sentido, con ello quiero decir que su apellido, de procedencia portuguesa, posee una fonética que, en el idioma portugués, sonaría así: *cuña*. Se advierte aquí una correspondencia de sonido con el sentido que se desprende de dicho apellido. Elena será, como su nombre lo implica, una especia de cuña, es decir, una señal deseable de motivaciones. Simboliza lo apetecible y lo funesto. Ella juega como *cuña* con el destino de todos casi involuntariamente: hace de su abuelo un asesino; del Mack Amargo, un frenético frustrado; de Crispín, un espectro; de Ninski, un obsesionado y de Joe Hall, un abnegado. Es, en fin, la *cuña* que deja tras sí el naufragio moral y la derrota.

- Crispín

Es la codicia encarnada en este personaje. Él sintetiza la mezquindad, la sordidez y la ambición desmedida. Es una especie de figura siniestra a lo Uriah Heep, de *David Copperfield* o de un *Tartufo*, de Moliére. Adopta, como aquéllos, el odio hacia otras clases sociales –en este caso, la burguesía criolla representada en Don Céfiro y Elena Cunha- y una conducta hipócrita; su codicia no tiene límites y su astucia acaban por convertirse en su segunda naturaleza.

- Sabina

Símbolo de la intriga. En la novela se la conoce también como *La Bruja* porque se dedica a hacer ensalmos. Negra como el Demonio, *melosa, gran alcahueta y vendedora de rifas clandestinas*. Sabina es la Celestina, la Trotaconventos de la novela, aliada de la perversidad y la hipocresía.

- La Pulpita

Representa a la astucia y la explotación. Este personaje se desenvuelve en la sordidez de los clubes nocturnos. *La*

Pulpa, este es su sobrenombre que le fue dado por succionar y extorsionar a los incautos que caían en sus redes de mujer fatal y de la vida alegre.

- La Macksita

Es la reencarnación de la inocencia que sucumbe ante la vileza y la intriga de Crispín y la Sabina, respectivamente. Su nombre verdadero es Camila, pero, por ser hermana del Mack Amargo, se le conocía como *La Macksita*. Este apelativo contiene cargas de ese dolor, de esa miseria que rodea a ambos hermanos de manera indeleble.

- Moniquita

Madre de Mack y la Macksita, simboliza el sufrimiento. Es la mujer de vida disipada que se resquebraja en medio de su tragedia. Moniquita será la *mueca* del dolor y la miseria.

Casi todos los personajes de *Plenilunio* convergen hacia un mismo escaño. Los símbolos que representan resultan paralelos. Unos van de la sordidez a la rehabilitación; otros, naufragan en el caos de sus miserias respectivas:

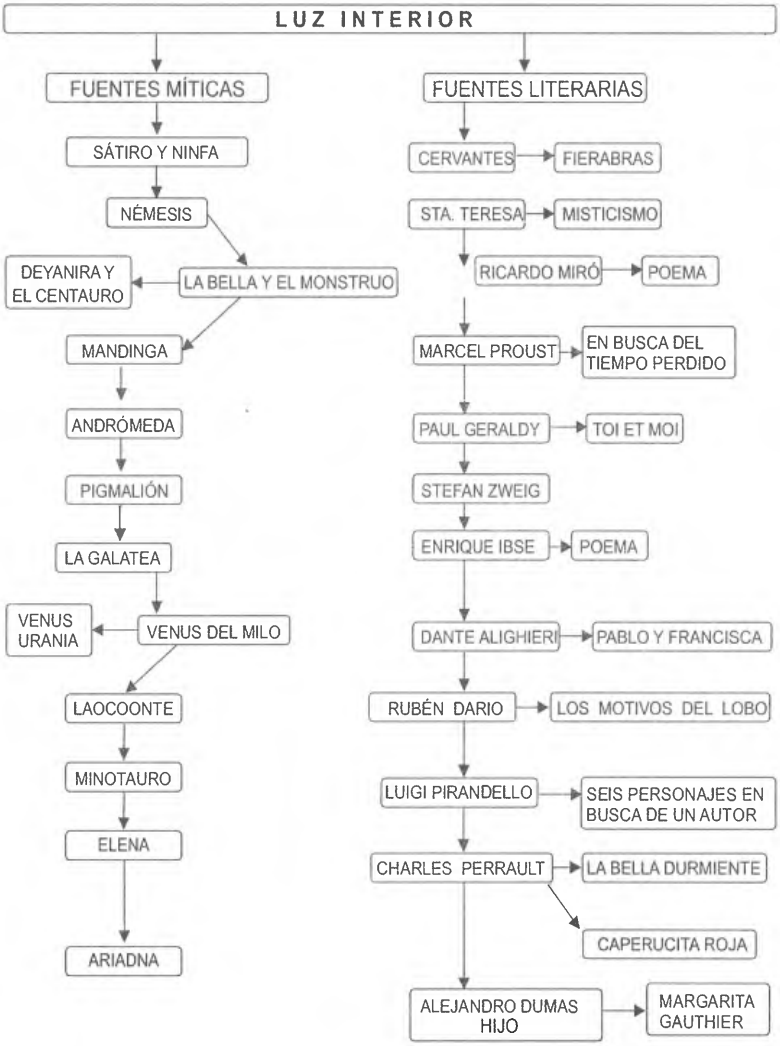
Don Céfaro	la rehabilitación
Elena Cunha Mack Amargo	lo erótico y la venganza como fin esencial
Crispín Macksita Moniquita	artífices de la degradación adquirida o provocada
La Pulpita La Sabina	el engaño como medio y finalidad de vida

- Alusiones a fuentes literarias y míticas

El aludir y recurrir a la literatura y a lo mítico, podría traducirse como el *árbol genealógico de la conciencia intelectual del autor*. Rogelio Sinán posee la extraordinaria virtud

de valerse de estas fuentes que enriquecen, de manera notable, el contenido de su producción literaria. Su árbol genealógico, que he dado en llamar el de la *conciencia intelectual*, se conforma así:

ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA CONCIENCIA INTELECTUAL DEL AUTOR



El novelista bebe de dos corrientes: la literaria y la mítica. Luego las complementa. Son alusiones que van apareciendo cual esporádicos destellos que nos manifiestan su inquietud por lo humanista. Estas referencias aparecen como elementos de aclaración que nos transmiten a fuentes múltiples y enriquecen el contenido de la obra.

- Fuentes literarias

- Alejandro Dumas, hijo

Un estornudo puede ser el origen del mal de Margarita Gauthier [281].

Aquí hace referencia a la heroína de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, hijo. Lo efectúa cuando el autor platica con la Lectora, que acaba de estornudar al recibir una corriente de aire frío. Es una referencia oportuna pero también irónica.

- Charles Perrault

¡Duerma tranquila cual la bella durmiente! [282].

...y me acosté en espera de mi príncipe azul[283].

...y se lanzó voraz sobre su cuerpo como el lobo de la Caperucita[284].

En los dos primeros ejemplos el autor se imagina a la Lectora como la bella Princesa Aurora, mejor conocida como La Bella Durmiente, protagonista del cuento de Charles Perrault del mismo nombre. El tercer ejemplo hace alusión al *lobo* del famoso cuento *Caperucita Roja*. En este caso el personaje Crispín es visto por Don Céfaro como el maligno animal de la fábula.

- Luigi Pirandello

Si desea un libro raro, distráigase con este de Pirandello[285].

El autor hace mención del dramaturgo italiano, Premio Nobel de Literatura 1934. No cabe duda de que se refería con esta enunciación a la conocida obra *Seis personajes en busca de un autor*, ya que más adelante le dice el autor a la Lectora que con los personajes de dicho libro tendrá suficiente para su mundo abstracto. Sinán menciona a este autor por ser uno de sus favoritos y además por ser evidente el procedimiento pirandelliano en la obra que nos ocupa. Ambos autores saben manejar los personajes, darles acceso en la narración y luego prestarles realidad.

- Rubén Darío

> *...un lobo hambriento que devoró rebaños y pastores...* [286].

En esta expresión referente al personaje Crispín hay un cierto paralelismo con el poema *Los motivos del lobo*, del bardo nicaragüense Rubén Darío. El contenido de dicho poema dice así:

> *...el lobo de Gulia, el terrible lobo, rabioso ha asolado los alrededores, cruel ha deshecho todos los rebaños; devoró corderos, devoró pastores, y son incontables sus muertes y daños...*[287].

Con este fragmento se puede establecer un parangón entre el poema y el ejemplo seleccionado.

- Dante Alighieri

> *...habría seguido con él, eternamente, como Pablo y Francisca...¡Dos sombras que se besan en el espacio!*[288].

Es Elena Cunha que le confiesa al Mack Amargo su locura de amar a una ilusión, a un ser que ya no existe y para ello se vale de esta bella referencia que nos remite a los desdicha-

dos amantes del Canto V de *El Infierno* de Dante Alighieri en *La Divina Comedia*: Pablo Malatesta y Francesca de Rimini.

- Enrique Ibsen

> *Hay un poema de Enrique Ibsen en el que habla de un barco donde los pasajeros se notaban inquietos, descentrados y no sabían la causa de su desasosiego. Finalmente les llegó a los oídos una noticia escalofriante: ¡aquel navío llevaba en la bodega un cadáver! Así como a esa veía yo al Istmo. La República traía a bordo un cadáver pútrido*[289].

Este ejemplo que establece una correspondencia entre un poema de Ibsen y la problemática socio-política del Istmo de Panamá, nos ubica en un plano de crítica social y moral. El deseo de Sinán fue de remitirnos a un planteamiento en vez de darnos respuestas. Se traduce este parangón en algo pesimista.

- Stefan Zweig

> *Cuando se suicidó en América Stefan Zweig yo hubiera deseado su valor*[290].

Dice Elena Cunha esta frase en medio de su angustia. La muerte del célebre autor de *Amok* en el Brasil, fue motivada por la insufrible tristeza causada por una decepción similar al dolor que ella contiene; sin embargo, su fracaso interno le acobarda para tomar tal determinación y prefiere refugiarse en su mundo poblado de fantasmas y constantes reminiscencias. Es interesante recordar que la desaparición del novelista se debió más bien a la angustia y decepción que provocó en el espíritu de muchos intelectuales la conflagración mundial. Zweig murió en 1942.

- Paul Geraldy

Mientras llegaba, me entretuve leyendo (iqué sarcasmo!) «Toi et Moi» de Paul Geraldy[291].

Elena Cunha se acuesta a esperar y decide leer un libro de poemas titulado *Toi et Moi* del poeta galo Geraldy. El título de dicho libro le provoca cierta mofa consigo misma. En ese preciso instante aguarda a su repulsivo marido (Crispín) al cual debe entregársele sexualmente; ese *Toi et Moi* (Tuya y Mío) es, en ese momento, una mofa a su incomprensible situación de tener que disfrutar lo sexual con alguien que le resulta negativo.

- Marcel Proust

Yo tenía que emprender como una especie de marcha atrás dentro de mí, la búsqueda del tiempo perdido[292].

Vuelve a ser Elena Cunha quien habla de su mal síquico y para desarraigarlo debe someterse a una especie de regresión mental; es decir, escudriñar entre sus viejos recuerdos la raíz primigenia de su dolencia. Es como ir en pos del *tiempo perdido*. La expresión tiene estrecha correspondencia con el título de la vasta obra del francés Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido*, cuyo protagonista, de nombre Marcel, habría de hacer lo mismo que Elena Cunha para encontrarse a sí mismo. El tuvo que indagar por su yo profundo en el recuerdo, y a la vez encontrarse a sí mismo y a los demás.

- Ricardo Miró

...o caminando, como dice el poeta, por los viejos senderos retorcidos que el pie, desde la infancia, sin tregua recorrió... [293].

El narrador pone en labios de la protagonista Elena Cunha un breve fragmento del conocido poema *Patria* del bardo panameño Ricardo Miró Denis (1883-1940).

- Santa Teresa

> *En las noches de plenilunio, salía al jardín me echaba sobre la hierba fresca y caía en estado de trance, en una especie de éxtasis como lo que refiere Santa Teresa*[294].

En Elena Cunha van apareciendo un cúmulo de alusiones a la literatura. El autor la hace decir que gusta de la lectura en demasía, por ello se comprende sus constantes referencias no sólo a obras literarias sino a personajes correspondientes a las letras como sucede en este particular caso en el cual hace mención de Santa Teresa y establece un paralelismo entre los éxtasis que dicha santa menciona en su producción literaria con los enajenamientos que sufre ella bajo el influjo plenilunar.

- Miguel de Cervantes Saavedra

> *...al pobre diablo lo atacó una de vómitos que, ¿para qué le digo?, le hubiera ido mejor bebiendo el bálsamo de Fierabrás*[295].

Elena hecha mano de *Don Quijote de la Mancha* cuando le parece ver en Crispín una burda y ridícula imitación del escudero Sancho Panza, quien al igual que el otro le da un ataque de vómitos tras haber ingerido vino copiosamente, a la manera del bálsamo de Fierabrás preparado por Don Quijote.

Fuentes Míticas

- Mito de Ariadna

> *Lo malo es que podemos enmarañar las cosas en forma que ni el hilo de Ariadna nos ayude a salir del laberinto*[296].

El autor nos remite a lo mitológico cuando, al hablarnos de lo complicado que sería el salir de su propio mundo crea-

do, poblado de seres abstractos, nos dice que sería tal la confusión que ni el hilo de Ariadna empleado por Teseo para salir del laberinto del Minotauro, sería efectivo para escapar de la maraña provocada.

> *¡Acérquese! Verá que el Minotauro es menos fiero de lo que cuentan. Sin embargo, no vaya a imaginar que éste es el mismo laberinto de Creta*[297].

Reincide en el mito de Ariadna al hablarnos del laberinto de Creta y al monstruo que lo habita, o sea, el Minotauro. Lo parangona con lo *abstracto, lo desconocido* a lo cual tendrán que enfrentarse él y la Lectora. Ese *laberinto* no es otro que el *mental*.

- Mito de Laocoonte

> *Se trata de algo abstracto. Total, un enredijo de pasiones complejas donde seres humanos se debaten y tratan de zafarse, como Laocoonte, del monstruo que los liga: La fantasía*[298].

Los *seres humanos* creados con ese mundo de pasiones y abstracciones quedan identificados con Laocoonte, el héroe troyano, sacerdote de Apolo que, según el mito, murió ahogado con sus hijos por dos serpientes monstruosas.

- Venus de Milo

> *Pero, ¿qué le sucede? ¿Se cubre? No me venga con melindres de estatua. Sepa usted que hasta la Venus de Milo prefirió estar sin brazos por no cubrirse*[299].

La Lectora prefiere el pudor a la desnudez. El narrador hace entonces una interesante referencia a la Venus de Milo para burlarse de la actitud de recato y pudicia en la Lectora, que no deja de ser una ocurrencia genial.

- La Galatea

Autor - ¡Claro está! Entusiamado...
Elena - No se detuvo allí...
Autor - Seguí forjando mi sueño...
Elena - Hasta el momento de crear la forma humana...
Autor - ¡Galatea rediviva...! ¿Usted? [300].

El Autor, en calidad de personaje, identifica a Elena Cunha con Galatea, la ninfa amada por Polifemo. Ella discute con el autor su constitución de imagen pura, abstracta que ha recibido el soplo de vida cual estatua de marfil convertida en ser lleno de aliento humano. Por todo esto, más adelante le dice el autor a Elena Cunha:

...¿Se repetía la historia de Pigmalión? ¡Quién sabe!... Por lo menos así me parecía con la ventaja de que yo era una especie de Galatea consciente...Por eso, al animarme, lo hice dentro de ciertas normas establecidas, y procuré amoldar todos mis gestos a actitudes de estatua...[301].

Elena Cunha ve en el Autor a su creador, al Pigmalión de Chipre.

- El mito de Andrómeda

...me hallaba ahora ligada a mi destino, como Andrómeda esperando la aparición del monstruo[302].

Elena Cunha se compara con Andrómeda pues, al igual que ésta, debe entregársele al monstruo, o sea su esposo Crispín, que odia y rechaza, para salvar de la ruina a su abuelo don Céfaro. En la leyenda, Andrómeda debía ser sacrificada por su padre Cefeo, rey de Etiopía, para liberar a su pueblo de la calamidad provocada por un monstruo enviado por

Neptuno. La joven fue expuesta sobre las rocas para alimentar al monstruo.

- Venus Urania

> *...desnuda, permanecí impasible sobre aquel pedestal de seda y ondas...¡ Era Venus Urania surgiendo de las aguas!*[303].

La protagonista, al verse despojada de sus vestiduras, se siente diosa y compara con la Venus Urania o Afrodita Urania como si fuerse la visión del célebre cuadro de Botticelli.

- El mito de la Bella y el Monstruo

> *¡Oh le confieso por nada del mundo habría perdido ese espectáculo de la bella y el monstruo! En ese instante me venían a la mente aquellos sátiros de orejas puntiagudas y cabellera hirsuta*[304].

Don Cefáro provoca una escena mítica cuando cree ver en su nieta, Elena Cunha, a la bella ninfa sometida al sátiro monstruoso o sea Crispín. Deyanira y el centauro Neso aparecen visualizados no sólo en esta parte, sino también en esta otra parte de la novela:

> *El viejo sátiro no halló a su ninfa bajo los árboles*[305].

- El mito de Némesis

> *¿Qué le podía importar mi neurastenia, si yo venía a servirle como de Némesis para poner a flote su economía*[306].

La protagonista se identifica con la *asignadora* Némesis que aparece en *La Teogonía*, de Hesíodo. Al igual que la diosa pagana, ella le serviría a su abuelo para sacarlo de la ruina aunque, para lograrlo, tendría que valerse de su neurastenia

y astucia. En la mitología, Némesis representa originariamente la conversión de la recta medida, teniendo, como atributos, el módulo y la belleza.

- El mito de los aparecidos y los fantasmas

> *Una noche contábamos historias de aparecidos... Tu madre tuvo que ir hasta el río...De repente escuchamos un aullido desgarrador, por lo menos así nos pareció...Salimos todos despavoridos... La noche estaba clara...No vimos nada extraño, pero a tu madre la recogí del suelo, inerte, fría ...Cuando logramos hacerla volver en sí, nos dijo que había visto un fantasma...Por supuesto que muchos le creyeron...*[307].

Este fragmento preñado de aullidos, referencias a lo fantasmagórico es una alusión a los mitos y tradiciones populares trasmitidos por generaciones y que forman parte de nuestro acervo cultural en casi todo el continente.

- Mandinga (Bruja)

> *Era una vieja prieta a quien llamaban La Bruja porque hacía ensalmos. Más negra que Mandinga, chancletuda, melosa, gran alcahueta y vendedora de rifas clandestinas*[308].

Mandinga es un término que posee varias acepciones: aplícase al individuo de una raza negra del Sudán occidental o sinónimo del Diablo, tal como es empleado por el autor en *Plenilunio*.

La Bruja, mejor conocida como La Sabina, es comparada por sus virtudes de alcahueta y de solapada hechicera con la madre Celestina y con lo demoníaco.

- La Luna y Elena como fuentes míticas

La presencia de la luna y Elena Cunha amplían más el panorama de las fuentes míticas de la novela. Dilataremos, para concluir esta parte de nuestro estudio, el valor e importancia de la luna como elemento mítico, ya que fue analizado en su categoría de símbolo.

En *Plenilunio* la luna está concebida como una fuerza reguladora de los fenómenos naturales y el destino humano. La relación entre la luna y la mujer es un rasgo típico en todas las religiones de la antigüedad, he aquí su valor mítico indiscutible dentro de la narración Su presencia es constante. Se le adora y aguarda hasta alcanzar una categoría de elemento idolatrado casi místico. Toda la visión del mundo que Sinán plasma en su novela está contenida en la presencia del astro satélite. Abarca toda la urdimbre densa de significados, integradora de connotaciones supeditadas a la vida humana. Elena, El Mack, Don Céfaro y Crispín, la aguardan para representar sus papeles lanzándose por una trayectoria de vuelo peligroso mientras la luna los acecha en el curso de sus desintegraciones definitivas en forma semejante a la caída espectacular del héroe de la leyenda (Dédalo).

Es una luna llena de vitalidad tal que trasciende las escalas de lo mítico para corresponder al culto que le profesan y desarrollan los caracteres de la novela cual marionetas que ella maneja y conduce a su antojo.

En cuanto a Elena Cunha, su nombre, de por sí, conlleva anotaciones míticas y su participación en la novela está íntimamente vinculada a la luna como si fuesen mitos eslabonados.

Al igual que la Elena de la leyenda, la de la novela es una personificación de la luna. Le pertenece totalmente y se corresponden. A la diosa Elena se le ve siempre semidesnuda, llevando en la frente una media luna que significa su carácter lunar. Se le consideraba tan vinculada al astro nocturno que la tradición afirma que ella se presentó una noche al poeta Homero ordenándole que escribiera el célebre poema *La Ilíada*; por ello, es tan importante el papel que ésta desempeña en la epopeya.

La leyenda, además, la presenta como una mujer reincidente en el adulterio y la perversión. Nuestra Elena Cunha hace patente esta tradición mítica al incidir también en el adulterio (relaciones con el siquiatra estando casada con Crispín) y su perversión es evidente al planear la venganza sobre su pusilánime esposo que fenece misteriosamente, luego que ella ha sido poseída por el Mack Amargo. La Elena del mito aparece predestinada al deshonor y es víctima de la fatalidad; su singular belleza provoca desastres. Elena Cunha es la causante del desastre moral de dos hombres: El Mack Amargo y Crispín. Tenemos, pues que la protagonista de la novela es portadora de fuerzas, en esencia, míticas y Rogelio Sinán ha logrado plasmar todos estos efectos en el hilo narrativo como si su personaje fuese la evolución de la legendaria Elena de Troya.

• Recursos tipográficos visuales

Hay, en el estilo de Rogelio Sinán un dominio por las impresiones visuales que conforman la estructura narrativa de la novela.

En *Plenilunio* el narrador emplea efectos tipográficos variados: hay alternancia de varios tipos de letras, su utilización denuncia la influencia del *Ulysses*, de James Joyce, quien es maestro en aplicar estas variaciones. Sinán se sirve de la letra corriente, la cursiva y de las mayúsculas abultadas. También podría afirmarse que Sinán ha bebido de las fuentes de Apollinaire para estos recursos, quien puso de moda tales artificios en la época superrealista con sus *Caligramas*. Hay libertad estructural y cierta tendencia a provocar acrobacias de corte fónico cuando emplea las mayúsculas abultadas, así como la abundancia de puntos suspensivos, comillas y constantes paréntesis. Veamos cómo maneja estas fórmulas de la estructura novelesca:

La letra cursiva

Gusta de usar la letra cursiva cuando hace mención de El Mack Amargo, La Macksita, La Pulpita; términos en len-

gua inglesa como *new deal*; otras expresiones que son traducción del inglés como *rol de plata (silver roll), buen trato (good deal)*; palabras muy propias del habla panameña como *chiva, priti, bachiche*; y en una ocasión casi toda una página (la 208) que aparece abigarrada de letras en cursiva.

Mayúsculas abultadas

(Se oye una voz que dice: ÚLTIMA PARTE DE LA DANZA MACABRA) [309].

La luz va matizándose hacia el claro de luna.
(VAN A ESCUCHAR USTEDES EL SEGUNDO CONCIERTO DE LA SINFÓNICA...)[310].

Los demás, tambaleándose, celebraban el triunfo... GOD BLESS AMERICA...¡Otro whisky!... no la veía. ¡Malhaya!...La batahola recomenzó... ¡DRINK BEER AND REMEMBER PEARL HARBOR!...[311].

¡Disminuya el volumen!...¿No es LA DANZA MACABRA?...[312].

¡Aleluya!...¡EXTRAÑO CASO DE UN ESCRITOR AHORCADO!... [313].

¡Extra! ¡Aleluya!... ¡LOS ALIADOS AVANZAN!...[314].

Unos chiquillos corren ya, calle abajo, voceando las noticias.
Salmodian:
¡EXTRA! ¡EXTRA! ¡LOS ALIADOS AVANZAN!
¡EXTRA! ¡EXTRA! [315].

Otros chiquillos pasan voceando las noticias.
¡EXTRA! ¡EXTRA! ¡LOS ALIADOS AVANZAN![316].

Y en la iglesia vecina ya el coro finaliza el oratorio de Handel.
¡ALELUYA! ¡ALELUYA! [317].

Todos los ejemplos anteriores nos indican claramente, cómo el escritor se ha valido de las mayúsculas para apoyar la frecuencia o volumen sonoro que desea hacernos llegar casi de manera estridente, ensordecedora. Sabe también emplear este recurso tipográfico visual para destacar, con prominencia, aquellas letras de los anuncios que El Mack Amargo ve por las calles y los bares de la cosmopolita ciudad y que le ofrecen un espectáculo de intervención imperialista insostenible e increíble:

Mientras tanto, me entristecí leyendo los anuncios del bar... Casi todos invitaban al vicio... Beba Ron... Beba Whisky... Beba Cerveza...WELCOME SAILORS AND SOLDIERS...No se fía...COCA-COLA... [318].

Fume usted... CHESTERFIELD... LUCKY STRIKE... CAMEL... ¡the finest cigarrettes of the Americas...! [319].

Veía en mi mente, como en gran mescolanza, los anuncios del bar... BEBA CERVEZA... PREFIERA COCA-COLA... [320].

¡Qué estupenda noticia! ¿SUICIDIO O CRIMEN? [321].

El cadáver suspendido del techo. EXTRAÑO CASO DE UN ESCRITOR AHORCADO [322].

La utilización de estos efectos tipográficos como los citados, parecen adecuados para comunicar una intención de denuncia y a la vez de musicalidad estridente, como lo es el

sonido provocado por el coro de Handel que culmina la obra en un final de gran estruendo amalgamado al voceo martilleante de los chicuelos en la calle.

• Vocabulario

En el nivel léxico hay una amplia escala de efectos evocativos: palabras extranjeras, del habla popular panameña, giros en lengua inglesa y construcciones propias del pueblo.

Las palabras adoptadas de lenguas extranjeras experimentan un proceso de aclimatación; éstas tienen inapreciable valor en la vida del istmo panameño. Hay palabras extranjeras que son parte integrante e indispensable en la expresión oral del hombre panameño.

Los apodos

> *Debes saber que, entre nosotros, gente del pueblo, ciertos nombres resultan agradables y se adoptan sin ton ni son...Por ejemplo, yo soy Miguel Camargo, Pero mis compañeros me llaman Mack Amargo... Dicen que ando amargado... Puede que sea verdad... Desde pequeño no supe de otra cosa que de amarguras. No creas que soy un Mack*[323].

He aquí un interesante caso de apodo que contiene una carga semántica muy particular. El personaje, inclusive, es consciente de que ese mentado *Mack* es sinónimo de la *amargura*, del desconsuelo y el sufrimiento. Hasta su hermana se ve contagiada por este sino. Su nombre: Camila; su apodo: La Macksita; o sea, la que lleva también a cuesta la cruz del dolor.

El autor emplea la palabra *amargado* en tipografía diferente para destacarla y hacerla parte muy especial dentro de la configuración moral y anímica del Mack Amargo.

> *Me rebelé...Me echaron...¿Qué hacer?...*
> *Anduve errante, amargado...* [324].

Este mote aplicado a ambos personajes está muy de acuerdo con la problemática interior que llevan consigo. El pueblo sabe poner apodos, *porque tiene ingenio para saber coger en la persona el rasgo más saliente que le caracteriza y porque en su fantasía surge por la metáfora la imagen de otro objeto que remeda o pinta ese rasgo*[325]. El mejor ejemplo para ilustrar lo dicho aparece en el personaje de la chica de cabaré llamada *La Pulpita:*

> *La llamaban La Pulpa (buena forma de apellidarla pulpo porque ella succionaba, explotaba; era habilísima en sacarle el dinero a los incautos...)*[326].

Este apodo expresa la tendencia a buscar símiles humanos en la zoología.

Otro caso es el de La Sabina apodada La Bruja.

> *Era una vieja prieta a quien llamaban La Bruja porque hacía ensalmos*[327].

Hay una relación de profesión y actividades que justifican el apelativo de *Bruja.*

Imperialismo y lenguaje

Dice Gil Blas Tejeira con respecto a la tesis de la penetración de un idioma en otro que es éste un *fenómeno de determinismo político-económico o, con más precisión, un hecho imperialista*[328].

◦ Anglicismos y equivalentes en castellano

> *...Trabajaba en el rol de plata*[329].

> *Los gringos, ya tú sabes, se desviven hablando de buena vecindad, de buen trato, new deal y otras cosas...*[330].

Como yo estaba inquieto, mortificado, ansioso, no soporté el buen trato[331].

El secretario del Consulado nos ofreció llevarnos en su roadster[332].

...En una mesa apartada vi a La Pulpita rodeada de héroes[333].

Y el barman antillano, vuelto unas pascuas, unía su voz al coro[334].

¡Drink beer and remember Pearl Harbor! [335].

Pasaron varios autos blindados y algunos jeeps...[336].

Lo que me preocupa sobre todo era que alguna nurse pudiera conocer a la Macksita[337].

Era tan grande la demanda de besos que aún las más infelices tenían su boy[338].

Parecía un mismo priti y hablaba más que un loro sobre asuntos difíciles...[339].

...Y además, había el chance, la lotería...[340].

- rol de plata

El término *rol* es anglicismo cuando se le traduce literalmente en ciertas expresiones que tienen otra forma en castellano. *Rol de Plata* equivale en inglés a *Silver Roll*; sin embargo, esta voz castiza y significa como en inglés, *una lista, nómina o catálogo* (o simplemente rol) [341].

En la novela *Plenilunio* se habla de *trabajar en el rol de plata*. Resulta que en la Zona del Canal durante los días de pagamento los panameños (negros, criollos, nativos) recibían su dinero en ventanillas que llevaban un rótulo cuya leyenda era: *Silver roll*, a diferencia de aqulla otra de los norteamericanos (zoneítas) que decía: *Gold Roll*. Con ello se podía atisbar una franca discriminación de índole racial y laboral.

El Mack Amargo, por ser de origen latino, cobraba en el *rol de plata.*

- Buena Vecindad

Esta es una frase que proviene del Presidente Roosevelt y con ella quiso caracterizar en dos ocasiones memorables su política exterior, ha sido traducida diversamente *Política del buen vecindaje, Política de la buena vecindad, Política del buen vecino.*

Rogelio Sinán ha usado esta expresión que corresponde a la idea expresada. Dice Ricardo J. Alfaro que, en sentir, la traducción de *buen vecino* es la única correcta, ya que *vecindaje* no es palabra castellana y *vecindad* alude a *vecino* y es también sinónimo de *vecindario*, es decir el conjunto de las personas que habitan una misma casa o viven en varias casas. Luego entonces, tenemos que el narrador recogió en los labios del Mack Amargo esta fórmula que no trasmite la idea exacta de lo que Roosevelt quiso decir. Es probable que en el vulgo y en los periódicos de la época se generalizara la expresión de *la política de la buena vecindad* y esta inexactitud se tomará como uso corriente en el habla del panameño.

- Buen Trato

Esta otra frase está relacionada con la anterior, sin embargo, su uso es correcto, aunque procede de la expresión inglesa: *good treatment*, también empleada por el Presidente Roosevelt.

- New Deal

Es otra expresión que Rogelio Sinán usa en una sola proposición junto con las dos anteriores. El Presidente Franklin D. Roosevelt creó esta fórmula que nos han traducido al español de diversas maneras y otros han usado en inglés en su forma original, tal y como el narrador la emplea en su nove-

la. El *New Deal* (pr. Niú dil) está definido así por el Webster Internacional:

> *Conjunto de medidas adoptadas por el Presidente F.D. Roosevelt con el fin de promover la recuperación económica y la seguridad social. Algunas de las más importantes de ellas son: La Ley de Recuperación Industrial Nacional, el auxilio agrícola, las obras públicas, etc...*[342].

Se ha intentado traducir *new deal* con las expresiones *nuevo trato* y *nuevo juego*. Pero debe admitirse, sin embargo, que el neologismo rooseveltiano ha dado la vuelta al mundo en su forma original con su fuerte y peculiar contenido semántico, y que éste es uno de los casos que el uso del exotismo no podría considerarse afectación.

- Chance

Reproducción literal y cuasi fonética del inglés *chance* (pron. chans), es uno de los barbarismos frecuentes en el habla del panameño.

En la novela el término *chance* alude a un juego de números que se combina con la lotería. Esta acepción de la angliparla viene de la connotación de *suerte* y *azar* que tiene el vocablo inglés.

- Roadster

Este término tiene que ver con la marca de automóviles norteamericana *Plymount*. El *Roadster Plymount* fue uno de los populares modelos que dicha fábrica sacó al mercado durante la época de la última guerra.

- Barman

Este vocablo está compuesto por dos voces inglesas: *bar* (taberna, cantina, mostrador destinado al expendio de bebidas espirituosas de todo género) y *man* (hombre, mozo). Uni-

dos ambos vocablos tendremos así que su traducción sería: el hombre o mozo que atiende la taberna o tabernero. Esta palabra compuesta ha sido muy difundida en Hispanoamérica y con mucha más razón en el istmo de Panamá donde existían cantinas cuyos clientes era soldados y militares que prestaban sus servicios en la Zona del Canal. La influencia de estos giros es obvia en un medio tan cosmopolita como lo es la capital de Panamá.

- Jeep

La sigla GP, que corresponde a la frase *general purpose*, (fines generales), se pronuncia en inglés *yi-pi* y de ella se ha formado en esa lengua el neologismo de *jeep*, que se pronuncia *yip*.

Se ha dado este nombre a un automóvil pequeño, útil para muchos fines, especialmente fuerte, de corta distancia entre ejes, lo cual le permite dar vuelta en un radio muy reducido, apto para servicio de transporte y de exploración en terrenos quebrados y cualquier clase de caminos.

Es producto de la última guerra mundial fabricado originalmente para uso exclusivo del ejército, pero que después fue comercializado.

- Priti

Se usa este vocablo con la misma acepción que *dandi* como sinónimos de *petimete*. *Priti* corresponde a la voz inglesa *pretty* que significa: joven exagerado en el vestir, preocupado por la moda, amigo de acicalarse, presuntuoso, ostentoso y vano. Esta expresión es bastante empleada por el vulgo istmeño que gusta de aplicárselo a aquel que está bien vestido, que denota elegancia y está a la moda.

- Nurse

En la novela aparece el término, tal y como se escribe y pronuncia en inglés. Este anglicismo se ha deformado en *norsa* y se emplea en lugar de la expresión castiza: enfermera.

- Boy

Esta palabra significa *muchacho*. A los soldados que iban a la guerra y pasaban un rato de diversión con las chicas de las cantinas, ellas los llamaban cariñosamente: *boy*; de allí el particular empleo que le adjudica a estos *muchachos* el Mack Amargo, cuando al llegar al bar y ve aún a las más infelices repartiéndole besos a los *boys*, se siente frustrado de tanta entrega.

- Héroes

Tiene esta voz en español la misma acepción que en el inglés; se escribe igual en ambas lenguas. En inglés se pronuncia *jíro*. A los soldados, que valientemente iban a combatir al frente durante la Segunda Guerra Mundial, se les denominaba *héroes*. En la novela la palabra aparece para referirse a la soldadesca que liba tragos con la alternadora Pulpita.

- Porche

Algunos planos y conversaciones con ingenieros y arquitectos se tropiezan con este exotismo a cada rato y aún excelentes diccionarios inglés-español ponen *porche* como una traducción de *porch*. Dice Ricardo J. Alfaro sobre el particular:

> *La aceptación que encuentra esta voz inglesa estriba en que posee varios significados. El más general (y es el que Sinán emplea en su novela) es el de designar un espacio abierto que ocupa cualquier lugar en una casa o a la entrada de ella y que no es ninguna de las habitaciones destinadas a usos específicos. El equivalente sería: portal, pórtico; también: vestíbulo*[343].

• Otras Voces

Germanismos

Ya imaginaba la blizkrieg infernal sobre Amberes[344].

Los stukas giraban sobre nosotros con un ruido infernal[345].

Caían algunas bombas aisladas lanzadas por los junkers[346].

- Blizkrieg

Esta voz alemana procede de la expresión *blitz* y no *bliz* como aparece en la novela, que significa: instantáneo, fulmíneo, como herido del rayo; la otra voz es *krieg*, o sea *guerra relámpago*. Unidos ambos términos tenemos entonces: ataque de sorpresa, tal y como la emplea Elena Cunha en la novela: *la blizkrieg infernal sobre Amberes.*

- Stukas

Esta expresión parece tener relación con los aviones pequeños de combate que siempre atacaban al enemigo en posición vertical, por ello Elena Cunha habla de que los *stukas* giraban con un ruido infernal.

- Junkers

La voz *junkers* significa: avión cuatri-motor empleado durante la Segunda Guerra Mundial por los alemanes; éstos eran apropiados para portar bombas de destrucción.

Galicismos

Me hice chófer de chiva. Mi automóvil era un bus pequeñito, pero era tal la aglomeración de pasajeros que el público prefería aún apiñarse con tal de hacer el viaje[347].

¡la Morgue! ¡Necesita un buen baño antes de la autopsia![348].

- Chófer

Este vocablo, tomado del francés *(chauffeur)* ha recibido carta de aceptación en la Academia como palabra grave por su acento *(chófer)*. Es curioso, sin embargo, que en Panamá como casi en todo el resto de la América española, se pronuncie esta palabra sin el acento grave y fonéticamente resulte en aguda *(chofér)*. El Mack Amargo, siendo un personaje de extracto popular, la pronuncia, curiosamente, como palabra grave, lo cual no se aviene con el modo peculiar del habla vulgar.

- Morgue

Es esta voz francesa empleada en Panamá como equivalente a *depósito de cadáveres*. Es muy probable que dicho término ocupara lugar preferente en el habla del panameño desde los tiempos cuando los franceses iniciaron la portentosa obra del canal interoceánico.

· Voces panameñas o *panameñismos*

...Cuando llegué al final de la calle noté un tejemaneje de gente...[349].

...y en la jerga que usamos, decir chévere significa ¡muy bien![350].

...Yo resolví dar vueltas en mi chiva para reunir dinero[351].

Nosotros los chiveros hablamos raro...[352].

Pedí otra pinta y encendí un cigarrillo[353].

Estos bachiches del cabaret me tienen frita[354].

...Y me atacó por la espalda, no con alevosía ni pendejadas, sino con un cuchillo[355].

Pueden venir las bombas y...¡pum!...¡dum!... [356].

- Tejemaneje

El diccionario de Panameñismos hecho por el Dr. Baltasar Isaza Calderón anota este término como sustantivo masculino con la siguiente definición:

Asunto no muy claro y nada lícito[357].

En la novela quiere decirnos que ese *tejemaneje* no es más que una constante confusión de gente que transita en atropello.

- Chévere

Cuando se emplea este término el mismo Mack Amargo aclara que en la jerga de los conductores de chivas hay maneras muy particulares de expresarse y *chévere* es una de esas maneras. El significado de este vocablo implica algo que está muy bien; también se usa como equivalente a lo agradable.

- Chiva - Chivero

Chiva significa: vehículo de transporte colectivo provisto de asientos laterales[358]. De dicha voz se ha derivado la de *chivero* o sea el conductor de los autobuses llamados popularmente *chivas*.

- Pinta

En Panamá se emplea este giro para referirse a la botellita o envase de cereza cuyo contenido es de aproximadamente una pinta (equivalente a unos 0.475 litros de los Estados Unidos y 0.658 en Inglaterra). La capacidad de contenido del producto ha quedado como nombre genérico de la bebida que todo el mundo pide y conoce como *Pinta*. La razón comercial de este producto para el consumo queda eclipsada por la palabra analizada.

- Bachiches

En la novela esta expresión es dicha por La Pulpita que se siente fastidiada de los patrones donde trabaja y para referirse a ellos dice *bachiches*. Dice el Dr. Calderón en su diccionario que *es este un nombre familiar, un tanto despectivo, dado a los inmigrantes italianos en Panamá*[359].

- Pendejada

El término *pendejada* es utilizado para expresar *poco coraje o falta de audacia*[360].

- ¡Pum!...¡ Dum!

Estas interjecciones de índole onomatopéyica con que se denota la caída de una cosa también aparecen en la obra del Dr. Calderón como panameñismo, pero con otra interjección, incorporándose así tres fórmulas en una sola voz que significa caída:

¡pumdumbum!.

• Expresiones y formas corrientes del habla popular

Uso de solecismos en la expresión oral de los personajes

Yo a veces no salía por las noches sólo para agradarla[361].

Yo me sentía feliz con La Macksita...Yo la llamaba así...[362].

Yo me arreglé lo más ligero que pude y me marché...[363].

Pero mírela a ella... ¡Escuche a Elena! 364.

¡Me acosaron a mí! [365].

Estos son casos de solecismos por construcción, o sea uso indebido de ciertas formas que están de más en la expresión.

Polisíndeton

Sea como sea, mi madre se defendía a su modo...[366].

Es la repetición de una forma en la expresión, aunque la repetición refuerza la intención de lo que se dice, como ocurre en este caso.

Proverbios

Ya tú sabes que no se ha hecho la miel para la boca del asno[367].

Este proverbio popular alude a aquellas personas que, por su condición moral, no son merecedoras de halagos ni ofrendas ya que no serían capaces de valorar tales dones.

Locuciones latinas

Se construían hoteles para los blancos; cabarets lujosísimos, casas de citas; burdeles clandestinos; fábricas de aguardiente... ¡El maremágnum! [368].

...En esos sitios ya había llegado al máximun la explotación [369].

Maremágnum y *máximun* son locuciones latinas que significan en estos casos: *confusión* y el *colmo* o *tope* de algo, respectivamente.

Reduplicación

Por lo menos siento una dejadez, un vago anhelo de volar, algo raro que me da la impresión de nebulosas

concéntricas, de voces truncas, de algo así como trozos de canciones que giran... giran... giran... [370].

Aquí el autor se vale de la reduplicación del término *giran* para ofrecernos una visión de movimiento ininterrumpido.

Reticencia

Al verme, me hizo una seña displicente y siguió hablando con ellos como si tal... [371].

Esa expresión de *Como si tal...* no es más que una omisión intencional para querer decirnos algo que está sobreentendido.

Ironía

...Confesó ante el Jurado que no me conocía... que ella (¡la pobre!) no se había dado cuenta de la tragedia...[372].

Por supuesto, la familia del niño puso el grito en el cielo[373].

En el primer ejemplo, la expresión entre paréntesis (¡la pobre!) se refiere a Elena Cunha que con su astucia pretende aparecer como *niña inocente* ante un Jurado que habrá de condenar al Mack por algo que no cometió. De esta situación se desprende la fórmula como de fina ironía; en el segundo ejemplo, la palabra *niño* contiene una intención de burla a cierta clase social; alúdese a los *niños-bien*, de la aristocracia decadente.

Lenguaje tropológico

Yo llevo en mis pupilas tres espectros que desgranan aullidos y enarbolan oriflamas de sangre...[374].

Son figuras abstractas que desgranan sonidos y portan colores. Es el Mack Amargo quien ha empleado esta fórmula llena de elementos metafóricos para referirse a Crispín, su hermana Macksita y la alcahueta Sabina.

> *...Tuve que huirle, retirándome con la miel en los labios...* [375].

La miel en los labios es el deseo trunco, el placer no satisfecho.

> *Tenía la más exótica colección de mohínes y arrumacos*[376].

Esa colección que posee La Pulpita no son más que atributos de mujer cariñosa, en demasía empalagosa como una gatita, al decir del Mack Amargo cuando nos habla de ella.

> *Su vientre, al descubierto, dejaba ver una ensenada que no podrían llenar todos los besos del mundo...*[377].

Es esta otra alusión a La Pulpita en labios del Mack Amargo. Emplea un término propio de la geografía para decirnos algo sobre la belleza sexual de dicha mujer.

> *La van a revolver – decía Crispín-; lo que sucede es que tiene triste el vino...* [378].

Crispín se refiere a la inocente Macksita cuando está embriagada por ingerir cantidades de vino y emplea, para describir su estado, estas expresiones llenas de contenido metafórico.

> *...Los buenos muchachotes del Army y Navy dejábanse ordeñar de lo lindo* [379].

Esta interesante expresión *ordeñar* empleada por El Mack Amargo, se refiere a la vil explotación de que eran víctimas

los soldados norteamericanos destinados a la guerra, quienes, sin reparo alguno, dejaban miles de dólares en una noche en aquellos negocios del vicio.

> *Y el barman antillano vuelto unas pascuas, unía su voz al coro...* [380].

Esa expresión de *pascuas* se refiere a la *alegría* que el tendero de la taberna sentía con sus parroquianos.

> *Los agentes del orden iniciaron su programa de pitos...* [381].

Programa es en este caso otro término de carga metafórica y alude a la *acción* o *función* de los agentes del orden.

> *...Y, a medida que el signo de la muerte se delineaba en mi cerebro como algo inevitable, relampagueaba en mí la idea del crimen*[382].

Ese *relampagueo* dicho por el Mack Amargo no es otra cosa que la *idea recóndita* en proceso de ser una realidad.

> *...Pedí otro trago, me lo bebí de un golpe e iba a salir cuando alguien me detuvo...* [383].

Beber algo de golpe es como tomar algo con rapidez, de una sola vez.

> *Sí, Mack. ¡La platinada te jugaba bajezas!*[384].

Bajezas o sea actitudes hipócritas, canallescas.

> *Se presentó a la audiencia muy orondo*[385].

El *orondo* es un término que significa *ufano*, es así como El Mack Amargo ve al abogado defensor.

¡Qué sarta de invenciones![386].

Sarta se refiere a *cantidad* de cosas.

Total: yo era un bicho travieso, y, por lo tanto, pedía que se diera el pasaporte para la Isla de Coiba[387].

Bicho es como se autodenomina El Mack Amargo al ser condenado. Es como el llamarse: soy un don nadie, algo desagradable y negativo para la sociedad. La Isla de Coiba es la isla penal de Panamá y los presos, al ser enviados a ella, siempre dicen que deben obtener el *pasaporte* antes de ir hacia esta prisión, o sea, la *condena*.

¡Tenga calma!...Es preferible seguirle la corriente...[388].

Seguirle la corriente: expresión popular que alude a hacerle caso a lo que otra persona dice aunque no se desee.

¡Cayó usted en la masa! Me dice El Mack Amargo con socarronería[389].

Masa: es la trampa tendida a alguien.

Me vi obligado a hilar delgado para que depusiera su enojo[390].

Ese *hilar delgado* es una frase que significa *proceder con cautela*.

Fórmulas verbales usadas

En la narración predominan las formas verbales conjugadas. Hay preferencia por las formas pretéritas:

La hubieras visto...Parecía una torcaz... [391].

Saltaba siempre...Cantaba...Por las noches, a la luz de la lámpara de petróleo, ponía al día sus cuader-

nos, aprendía sus lecciones, recitaba sus versos... y a veces no salía por las noches...[392].

...La brisa del otoño desprendía de los árboles innumerables hojas amarillentas que iban cubriendo el césped... Me agradaba vagar de tarde en tarde...[393].

Hay una relación constante del pasado (pretérito) con el presente. El ritmo narrativo así lo exige pues cada personaje se trasmite al pasado mediante reminiscencias y alusiones frecuentes a los hechos ocurridos; por momentos esa posición temporal se interrumpe y se vuelve al estado presente, como en este ejemplo:

Y entré al despacho, riéndome como una endemoniada. Quería que él viera esa viva hilaridad mía la expresión más perfecta de mi desprecio. (Al evocar la escena, Elena Cunha no puede contener su risa histérica. Su aguda carcajada chisporrotea, salpica se diluye y al fin se quiebra en una queja de profundo rencor) [394].

A veces en una sola expresión se combinan los dos tiempos sin alterar la frecuencia de la narración:

Yo tenía una esperanza –murmura- Había creído que ella quería salvarme, pero ya que es así debo acusarla...No queda más remedio...¡Voy a hablar con Elena!... [395].

Eso es muy fácil. Precisamente hoy día se cumple un año del hecho criminal...la luna está situada casi en el mismo punto en que estaba cuando el crimen...Si somos personajes la escena volverá a repetirse tal como aquella noche...[396].

Ahora recuerdo que hablé de esto con alguien Pues, claro! La Lectora ¡Qué memoria! La olvidé por completo. ¿Se quedaría en mi alcoba? Voy a ver. A lo

mejor escaparía horrorizada. La experiencia no ha resultado grata para ella. Me aproximo a la alcoba. Descorro la cortina. Abro la puerta ¡Caramba! Está dormida sobre mi canapé[397].

Parece ser, lectora, que es usted la que ha soñado todo esto. Me ha jugado la peor de las partidas y aún sonríe satisfecha. Su conducta me parece desleal sencillamente porque usted no ha cumplido con nuestro compromiso...[398].

Las formas del pretérito ya sean del indicativo como del modo subjuntivo sirven para evocar el fondo social de la historia. Un ejemplo, es la referencia del Mack Amargo a la problemática socio-política del país en medio de la cual él se desenvuelve como elemento del pueblo que vive en las condiciones más paupérrimas.

Gradualmente vamos conociendo las vidas pasadas de cada personaje en el encuadre del pretérito. Inclusive, cuando se muta este tiempo hacia el presente, se insiste con desenfado en los detalles ya dichos con el propósito de mantenerlos vigentes aún en un espacio temporal diferente.

Con este uso preferente por ambos tiempos, podemos concebir mejor los problemas sicológicos que se hallan inmersos en la vida de cada personaje de la novela. El empleo de la primera y segunda persona con tanta insistencia, refuerza lo dicho.

De esta manera, el narrador convierte a su obra en una acción dual: como algo que acontece con todos sus defectos en presente dinámico y, a la vez, en un punto de referencia que conlleva fuertes elementos de evocación y que resultan tan explosivos como en el otro tiempo que va diluyéndose en perspectiva paralelística hasta el fin.

- La narración

Para completar lo inherente a la narración de esta novela, cabe añadir que toda la historia posee un tono obsesivo.

Hay un deseo de dejarnos con la expectativa de otro desenlace que nunca llega a terminarse.

En *Plenilunio* apenas cabe hablar de presente, pasado y futuro, sino más bien de una suspensión del tiempo. La mutación de la intriga no es más que reflejo de espejo extendido en un tiempo breve: noche corta y angustiosa que el día absorbe. Toda la narración ocurre como si la historia entera se reflejara en un espejo. Se diría que el carácter fatal y mecánico del proceso narrativo ha sido perturbado – y todo ha podido producirse mediante una desviación de la línea normal.

En realidad, se trata de una ilusión. Es un simple juego de acontecimientos, sin que se llegue a saber quién fue el victimario o si en verdad existió una víctima. Los golpes a la puerta no despejan la incógnita, pero sí entablan una duda, lo cual permite una futura reintegración a la totalidad para, de esa manera, buscar un esclarecimiento.

La técnica narrativa empleada por Rogelio Sinán pinta no sólo la exterior manifestación del hombre en acción, sino que penetra en el sentimiento y manifiesta deseos, inquietudes, tendencias y móviles ocultos.

Hay veracidad de caracteres con sus virtudes y defectos. Cada situación, cada actitud tiene interés ascendente hasta el final.

1.2 VALORACIÓN DE LA ESTRUCTURA

Plenilunio es, sin lugar a dudas, una novela de hechos articulados con cargas de valor simbólico. Todo lo que ocurre en ella tienen una motivación. Los sucesos que el autor va narrando, la muerte misteriosa de Crispín, la ceguera vengadora del Mack Amargo, la astucia de una mujer abocada al engaño en Elena Cunha y la problemática de la ruindad moral en Don Céfaro, hacen que el relato se convierta en una impresionante alegoría, en una fábula cargada de denuncia y dolor sobre la historia de un minúsculo grupo de la sociedad en un lugar de la América, la imposición de cos-

tumbres foráneas, los intereses de clases encontrados, los ritos eróticos que pululan no sólo en las avenidas y cabarets, sino en cuartos malolientes y villas elegantes de una aristocracia podrida en sus cimientes.

El novelista es el único responsable de ese cómo han de contarse los hechos, la ordenación de los mismos, en definitiva, determinar la *estructura* narrativa. La dualidad de espacio y tiempo en *Plenilunio* supone un modo de enfoque estructural, una fórmula de hacernos ver que para el autor no le son ajenos los valores expresivos, emocionales, estéticos, de lo que fundamentalmente es *estructura novelesca.*

El manejo de las varias perspectivas que el narrador efectúa, se constituye en poderoso recurso para poder expresar el vasto repertorio de inseguridades, confusiones, sospechas, en fin múltiples dilemas que van de lo psicológico hasta lo sociológico.

Este prolijo estudio de la novela *Plenilunio* nos conduce al punto de partida. De nuevo habría de preguntarse por el sentido y la razón de ser de la estructura de la novela para comprender que es el contenido, el tono mismo de la novela, la perspectiva elegida por el autor, su visión del mundo, su estilo lo que configuran esa estructura propiamente dicha.

La estructura queda condicionada por el contenido mismo del relato, por la índole de lo allí presentado, por el punto de vista elegido para su presentación.

Plenilunio ofrece apariencias de novela policíaca, pues cabe preguntarnos: ¿ha tenido lugar verdaderamente un asesinato? o ¿todo fue una mera representación teatral al estilo de Pirandello?. Para acentuar este enigma, hay inseguridades y saltos constantes a otras esferas espacio-temporales lo cual provoca fusiones muy singulares del hilo cronológico, pero todo concebido con magistrales recursos estilísticos. La estructura de la obra participa del carácter de juego combinatorio al cual ya se ha aludido.

Es obvio que a Sinán le interesaba mostrarnos una trama fragmentada con posibilidades e imposibilidades de intentar solucionarla, de ahí la estructura elegida, hecha de

presentaciones interrumpidas, de retrocesos, reiteraciones y vacilaciones. Hay la posibilidad de no tomar en serio lo que en ella acontece. Nada hay allí que sea humorístico, no aparece por ninguna parte; todo está marcado por una tensión trágica (noches de plenilunio donde se conjuran crímenes, ritos eróticos, adulterios, impotencia, etc...). Parece un irónico juego literario con algo de parodia histriónica.

Plenilunio resulta una atractiva novela que invita a seguir en sus páginas no el desarrollo de una historia, sino el de una estructura.

Notas

1. *Baquero Goyanes, Mariano,* Estructuras de la novela actual, *Barcelona, Edit. Planeta, 1972, Pág. 13.*
2. *Sinán, Rogelio,* Plenilunio, *España, Edic. Escuela Nueva, 1972, Pág. 11.*
3 *Op. Cit. Pág. 11.*
4 *Op. Cit. Pág. 11.*
5 *Op. Cit. Pág. 12.*
6 *Op. Cit. Pág. 16.*
7 *Op. Cit. Pág. 12.*
8 *Op. Cit. Pág. 12.*
9 *Op. Cit. Pág. 12.*
10 *Op. Cit. Pág. 11.*
11 *De Torre, Guillermo,* Historias de las literaturas de vanguardia, *Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, Pág. 372.*
12 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 12.*
13 *De Torre, Guillermo, Op. Cit. Pág. 394.*
14 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 12.*
15 *Op. Cit. Pág. 13.*
16 *Op. Cit. Pág. 13.*
17 *Op. Cit. Pág. 14.*
18 *Op. Cit. Pág. 14.*
19 *Op. Cit. Pág. 16.*
20 *Op. Cit. Pág. 208.*
21 *Op. Cit. Pág. 212.*
22 *Op. Cit. Pág. 13.*
23 *Op. Cit. Pág. 14.*
24 *De Torre, Guillermo, Op. Cit. Pág. 385.*
25 *Op. Cit. Pág. 414.*
26 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 211.*
27 *Op. Cit. Pág. 212.*
28 *Op. Cit. Pág. 212.*
29 *Op. Cit. Pág. 18.*
30 *Op. Cit. Pág. 19.*
31 *Op. Cit. Pág. 208.*
32 *Op. Cit. Pág. 17.*
33 *Op. Cit. Pág. 68.*
34 *Op. Cit. Pág. 138.*
35 *Op. Cit. Pág. 140.*
36 *Op. Cit. Pág. 196.*
37 *Op. Cit. Pág. 197.*
38 *Baquero Goyanes, Mariano, Op. Cit. Pág. 103.*
39 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 24.*
40 *Op. Cit. Pág. 27.*
41 *Op. Cit. Pág. 28.*
42 *Op. Cit. Pág. 36.*
43 *Op. Cit. Pág. 37.*
44 *Op. Cit. Pág. 52.*
45 *Op. Cit. Pág. 54.*
46 *Op. Cit. Pág. 150.*
47 *Op. Cit. Pág. 196.*
48 *Op. Cit. Pág. 197.*

49 *Op. Cit. Pág. 80.*
50 *Op. Cit. Pág. 68.*
51 *Op. Cit. Pág. 47.*
52 *Op. Cit. Pág. 65.*
53 *Op. Cit. Pág. 153.*
54 *Op. Cit. Pág. 186.*
55 *Op. Cit. Pág. 194.*
56 *Op. Cit. Pág. 19.*
57 *Op. Cit. Pág. 19.*
58 *Op. Cit. Pág. 20.*
59 *Op. Cit. Pág. 21.*
60 *Op. Cit. Pág. 22.*
61 *Op. Cit. Pág. 209.*
62 *Op. Cit. Pág. 14.*
63 *Op. Cit. Pág. 13.*
64 *Op. Cit. Pág. 13.*
65 *Baquero Goyanes, Mariano, Op. Cit. Pág. 148.*
66 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 204.*
67 *Op. Cit. Pág. 212.*
68 *Op. Cit. Pág. 212.*
69 *Op. Cit. Pág. 208.*
70 *Revilla A., Ángel,* El calor en la prosa panameña, *Panamá, Imprenta Panameña S.A., 1967, Pág. 7.*
71 *Op. Cit. Pág. 10.*
72 *Ullman, Stephen,* Lenguaje y estilo, *España, Edit. Aguilar, 1973, Pág. 128.*
73 *Ruano, Jesús María,* Lecciones de literatura preceptiva, *Colombia, Edit. Voluntad, 1962, Pág. 137.*
74 *Revilla A., Ángel, Op. Cit. Pág. 54.*
75 *Kayser, Wolfgang,* Interpretación y análisis de la obra literaria, *España, Edit. Gredos, S.A., 1972, Pág. 168.*
76 *Ullman, Stephen, Op. Cit. Pág. 238.*
77 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 15.*
78 *Op. Cit. Pág. 15.*
79 *Op. Cit. Pág. 43.*
80 *Op. Cit. Pág. 107.*
81 *Op. Cit. Pág. 107.*
82 *Op. Cit. Pág. 26.*
83 *Op. Cit. Pág. 36.*
84 *Op. Cit. Pág. 43.*
85 *Op. Cit. Pág. 83.*
86 *Op. Cit. Pág. 167.*
87 *Op. Cit. Pág. 16.*
88 *Op. Cit. Pág. 25.*
89 *Op. Cit. Pág. 76.*
90 *Op. Cit. Pág. 105.*
91 *Op. Cit. Pág. 143.*
92 *Op. Cit. Pág. 14.*
93 *Op. Cit. Pág. 136.*
94 *Op. Cit. Pág. 92.*
95 *Op. Cit. Pág. 92.*
96 *Op. Cit. Pág. 37.*
97 *Op. Cit. Pág. 15.*
98 *Op. Cit. Pág. 26.*
99 *Op. Cit. Pág. 49.*
100 *Op. Cit. Pág. 104.*
101 *Op. Cit. Pág. 104.*
102 *Op. Cit. Pág. 16.*
103 *Op. Cit. Pág. 175.*
104 *Op. Cit. Pág. 42.*
105 *Op. Cit. Pág. 19.*
106 *Cervantes S., Miguel de,* Don Quijote de La Mancha, *España, Edit. Espasa-Calpe, S.A., 1970, Pág. 20.*
107 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 41.*
108 *Op. Cit. Pág. 106.*

109 *Op. Cit. Pág. 108.*
110 *Op. Cit. Pág. 126.*
111 *Op. Cit. Pág. 134.*
112 *Op. Cit. Pág. 137.*
113 *Op. Cit. Pág. 166.*
114 *Op. Cit. Pág. 54.*
115 *Op. Cit. Pág. 104.*
116 *Op. Cit. Pág. 174.*
117 *Op. Cit. Pág. 138.*
118 *Op. Cit. Pág. 137.*
119 *Op. Cit. Pág. 97.*
120 *Op. Cit. Pág. 133.*
121 *Op. Cit. Pág. 47.*
122 *Op. Cit. Pág. 65.*
123 *Op. Cit. Pág. 90.*
124 *Op. Cit. Pág. 90.*
125 *Op. Cit. Pág. 190.*
126 *Op. Cit. Pág. 89.*
127 *Op. Cit. Pág. 90.*
128 *Op. Cit. Pág. 134.*
129 *Op. Cit. Pág. 97.*
130 *Op. Cit. Pág. 165.*
131 *Op. Cit. Pág. 128.*
132 *Op. Cit. Pág. 128.*
133 *Op. Cit. Pág. 127.*
134 *Op. Cit. Pág. 186.*
135 *Op. Cit. Pág. 170.*
136 *Op. Cit. Pág. 42.*
137 *Op. Cit. Pág. 113.*
138 *Op. Cit. Pág. 65.*
139 *Op. Cit. Pág. 180.*
140 *Op. Cit. Pág. 116.*
141 *Op. Cit. Pág. 87.*
142 *Op. Cit. Pág. 103.*
143 *Op. Cit. Pág. 178.*
144 *Op. Cit. Pág. 36.*
145 *Op. Cit. Pág. 197.*
146 *Op. Cit. Pág. 12.*
147 *Op. Cit. Pág. 169.*
148 *Op. Cit. Pág. 42.*
149 *Ruano, J. María, Op. Cit. Pág. 93.*
150 *Op. Cit. Pág. 105.*
151 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 12.*
152 *Op. Cit. Pág. 12.*
153 *Op. Cit. Pág. 14.*
154 *Op. Cit. Pág. 209.*
155 *Kayser, Wolfgang, Op. Cit. Pág. 156.*
156 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 20*
157 *Op. Cit. Pág. 21.*
158 *Op. Cit. Pág. 25.*
159 *Op. Cit. Pág. 25.*
160 *Op. Cit. Pág. 30.*
161 *Op. Cit. Pág. 44.*
162 *Op. Cit. Pág. 101.*
163 *Op. Cit. Pág. 115.*
164 *Op. Cit. Pág. 41.*
165 *Op. Cit. Pág. 51.*
166 *Op. Cit. Pág. 41.*
167 *Op. Cit. Pág. 85.*
168 *Op. Cit. Pág. 100.*
169 *Op. Cit. Pág. 84.*
170 *Op. Cit. Pág. 52.*
171 *Op. Cit. Pág. 32.*
172 *Op. Cit. Pág. 20.*
173 *Op. Cit. Pág. 20.*
174 *Op. Cit. Pág. 20.*
175 *Op. Cit. Pág. 63.*
176 *Op. Cit. Pág. 64.*
177 *Op. Cit. Pág. 58.*
178 *Op. Cit. Pág. 59.*
179 *Op. Cit. Pág. 60.*

180 *Op. Cit. Pág. 133.*
181 *Op. Cit. Pág. 33.*
182 *Op. Cit. Pág. 139.*
183 *Op. Cit. Pág. 140.*
184 *Op. Cit. Pág. 69.*
185 *Op. Cit. Pág. 69.*
186 *Op. Cit. Pág. 73.*
187 Enciclopedia Universal Ilustrada, *España, Edit. Espasa-Calpe, S.A., Tomo XLVII, 1954, Pág. 109.*
188 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 15.*
189 *Op. Cit. Pág. 16.*
190 *Op. Cit. Pág. 17.*
191 *Op. Cit. Pág. 25.*
192 *Op. Cit. Pág. 25.*
193 *Op. Cit. Pág. 25.*
194 *Op. Cit. Pág. 165.*
195 *Op. Cit. Pág. 83.*
196 *Op. Cit. Pág. 114.*
197 *Op. Cit. Pág. 50.*
198 *Op. Cit. Pág. 179.*
199 *Op. Cit. Pág. 180.*
200 *Op. Cit. Pág. 210.*
201 *Op. Cit. Pág. 180.*
202 *Op. Cit. Pág. 15.*
203 *Op. Cit. Pág. 36.*
204 *Op. Cit. Pág. 209.*
205 *Op. Cit. Pág. 210.*
206 *Op. Cit. Pág. 211.*
207 *Op. Cit. Pág. 212.*
208 *Op. Cit. Pág. 196.*
209 *Op. Cit. Pág. 204.*
210 *Op. Cit. Pág. 12.*
211 *Op. Cit. Pág. 12.*
212 *Op. Cit. Pág. 13.*
213 *Op. Cit. Pág. 15.*
214 *Op. Cit. Pág. 16.*
215 *Op. Cit. Pág. 17.*
216 *Op. Cit. Pág. 19.*
217 *Op. Cit. Pág. 189.*
218 *Op. Cit. Pág. 190.*
219 *Op. Cit. Pág. 195.*
220 *Op. Cit. Pág. 203.*
221 *Op. Cit. Pág. 153.*
222 *Op. Cit. Pág. 164.*
223 *Op. Cit. Pág. 36.*
224 *Op. Cit. Pág. 193.*
225 *Op. Cit. Pág. 186.*
226 *Op. Cit. Pág. 190.*
227 *Op. Cit. Pág. 34.*
228 *Op. Cit. Pág. 42.*
229 *Op. Cit. Pág. 45.*
230 *Op. Cit. Pág. 37.*
231 *Op. Cit. Pág. 74.*
232 *Op. Cit. Pág. 75.*
233 *Op. Cit. Pág. 156.*
234 *Op. Cit. Pág. 165.*
235 *Op. Cit. Pág. 20.*
236 *Op. Cit. Pág. 118.*
237 *Op. Cit. Pág. 166.*
238 *Op. Cit. Pág. 181.*
239 *Op. Cit. Pág. 207.*
240 *Op. Cit. Pág. 212.*
241 *Op. Cit. Pág. 212.*
242 *Op. Cit. Pág. 25.*
243 *Op. Cit. Pág. 26.*
244 *Ruano, J. María, Op. Cit. Pág. 131.*
245 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 21.*
246 *Op. Cit. Pág. 47.*
247 *Op. Cit. Pág. 155.*

248 *Op. Cit. Pág. 156.*
249 *Op. Cit. Pág. 203.*
250 *Op. Cit. Pág. 200.*
251 *Op. Cit. Pág. 208.*
252 *Op. Cit. Pág. 55.*
253 *Op. Cit. Pág. 187.*
254 *Op. Cit. Pág. 14.*
255 *Op. Cit. Pág. 15.*
256 *Op. Cit. Pág. 16.*
257 *Op. Cit. Pág. 18.*
258 *Op. Cit. Pág. 165.*
259 *Op. Cit. Pág. 166.*
260 *Op. Cit. Pág. 174.*
261 *Op. Cit. Pág. 179.*
262 *Op. Cit. Pág. 74.*
263 *Op. Cit. Pág. 76.*
264 *Op. Cit. Pág. 78*
265 *Op. Cit. Pág. 83.*
266 *Op. Cit. Pág. 105..*
267 *Op. Cit. Pág. 109.*
268 *Op. Cit. Pág. 117.*
269 *Op. Cit. Pág. 118.*
270 *Op. Cit. Pág. 165.*
271 *Op. Cit. Pág. 166.*
272 *Op. Cit. Pág. 166.*
273 *Op. Cit. Pág. 167.*
274 *Op. Cit. Pág. 200.*
275 *Op. Cit. Pág. 202.*
276 *Op. Cit. Pág. 110.*
277 *Op. Cit. Pág. 83.*
278 *Op. Cit. Pág. 212.*
279 Diccionario de la mitología universal y de los cultos primitivos, *Atlas Mitológico, Tomo 1 (A-H), Buenos Aires, Editorial Mundi, 1963, Págs. 353-354.*
280 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 45.*
281 *Op. Cit. Pág. 16.*
282 *Op. Cit. Pág. 17.*
283 *Op. Cit. Pág. 102.*
284 *Op. Cit. Pág. 108.*
285 *Op. Cit. Pág. 17.*
286 *Op. Cit. Pág. 41.*
287 *Torres Ríoseco, Arturo,* Rubén Darío *(Antología Poètica), Los Angeles, University of California, Berkeley, 1949, Pág. 208.*
288 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 43.*
289 *Op. Cit. Pág. 87.*
290 *Op. Cit. Pág. 88.*
291 *Op. Cit. Pág. 102.*
292 *Op. Cit. Pág. 114.*
293 *Op. Cit. Pág. 114.*
294 *Op. Cit. Pág. 116.*
295 *Op. Cit. Pág. 127.*
296 *Op. Cit. Pág. 13.*
297 *Op. Cit. Pág. 14.*
298 *Op. Cit. Pág. 14.*
299 *Op. Cit. Pág. 15.*
300 *Op. Cit. Pág. 25.*
301 *Op. Cit. Pág. 26.*
302 *Op. Cit. Pág. 102.*
303 *Op. Cit. Pág. 104.*
304 *Op. Cit. Pág. 106.*
305 *Op. Cit. Pág. 125.*
306 *Op. Cit. Pág. 110.*
307 *Op. Cit. Pág. 117.*
308 *Op. Cit. Pág. 53.*
309 *Op. Cit. Pág. 22.*
310 *Op. Cit. Pág. 24.*
311 *Op. Cit. Pág. 144.*
312 *Op. Cit. Pág. 208.*
313 *Op. Cit. Pág. 209.*
314 *Op. Cit. Pág. 209.*

315 *Op. Cit. Pág. 210.*

316 *Op. Cit. Pág. 212.*

317 *Op. Cit. Pág. 212.*

318 *Op. Cit. Pág. 143.*

319 *Op. Cit. Pág. 144.*

320 *Op. Cit. Pág. 154.*

321 *Op. Cit. Pág. 210.*

322 *Op. Cit. Pág. 210.*

323 *Op. Cit. Pág. 48.*

324 *Op. Cit. Pág. 51.*

325 *Tejeira, Gil Blas,* El habla del panameño, *Panamá, Imp. Nal, 1964, Pág. 146 (Cap. 36).*

326 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 133.*

327 *Op. Cit. Pág. 53.*

328 *Tejeira, Gil Blas, Op. Cit. Pág. 83.*

329 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 50.*

330 *Op. Cit. Pág. 51.*

331 *Op. Cit. Pág. 51.*

332 *Op. Cit. Pág. 76.*

333 *Op. Cit. Pág. 143.*

334 *Op. Cit. Pág. 144.*

335 *Op. Cit. Pág. 153.*

336 *Op. Cit. Pág. 154.*

337 *Op. Cit. Pág. 158.*

338 *Op. Cit. Pág. 164.*

339 *Op. Cit. Pág. 183.*

340 *Op. Cit. Pág. 53.*

341 *Alfaro, Ricardo J.,* Diccionario de anglicismos, *Panamá, Imprenta Nacional, 1950.*

342 *Alfaro, Ricardo J., Op. Cit. Pág. 508.*

343 *Op. Cit. Pág. 590.*

344 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 72.*

345 *Op. Cit. Pág. 75.*

346 *Op. Cit. Pág. 75.*

347 *Op. Cit. Pág. 52.*

348 *Op. Cit. Pág. 179.*

349 *Op. Cit. Pág. 179.*

350 *Op. Cit. Pág. 57.*

351 *Op. Cit. Pág. 66.*

352 *Op. Cit. Pág. 67.*

353 *Op. Cit. Pág. 143.*

354 *Op. Cit. Pág. 145.*

355 *Op. Cit. Pág. 187.*

356 *Op. Cit. Pág. 14.*

357 *Isaza Calderón, Baltasar,* Panameñismos, *Panamá, Publicaciones de la Academia Panameña de la Lengua, 2ª. Edic. Imp,. 1968, Pág. 107.*

358 *Isaza Calderón, Baltasar, Op. Cit. Pág. 45.*

359 *Op. Cit. Pág. 22.*

360 *Op. Cit. Pág. 87.*

361 *Sinán, Rogelio, Op. Cit. Pág. 48.*

362 *Op. Cit. Pág. 78.*

363 *Op. Cit. Pág. 142.*

364 *Op. Cit. Pág. 205.*

365 *Op. Cit. Pág. 183.*

366 *Op. Cit. Pág. 48.*

367 *Op. Cit. Pág. 46.*

368 *Op. Cit. Pág. 51.*

369 *Op. Cit. Pág. 51.*

370 *Op. Cit. Pág. 129.*

371 *Op. Cit. Pág. 143.*

372 *Op. Cit. Pág. 184.*

373 *Op. Cit. Pág. 31.*

374 *Op. Cit. Pág. 129.*

375 *Op. Cit. Pág. 134.*

376 *Op. Cit. Pág. 137.*

377 *Op. Cit. Pág. 137.*

378 *Op. Cit. Pág. 141.*
379 *Op. Cit. Pág. 143.*
380 *Op. Cit. Pág. 144.*
381 *Op. Cit. Pág. 144.*
382 *Op. Cit. Pág. 161.*
383 *Op. Cit. Pág. 164.*
384 *Op. Cit. Pág. 165.*
385 *Op. Cit. Pág. 183.*
386 *Op. Cit. Pág. 184.*
387 *Op. Cit. Pág. 189.*
388 *Op. Cit. Pág. 192.*
389 *Op. Cit. Pág. 205.*
390 *Op. Cit. Pág. 98.*
391 *Op. Cit. Pág. 47.*
392 *Op. Cit. Pág. 48.*
393 *Op. Cit. Pág. 69.*
394 *Op. Cit. Pág. 92.*
395 *Op. Cit. Pág. 199.*
396 *Op. Cit. Pág. 202.*
397 *Op. Cit. Pág. 211.*
398 *Op. Cit. Pág. 211.*

Bibliografía

ALFARO, Ricardo J., Diccionario de anglicismos, *Panamá, Imprenta Nacional, 4ª. Edición, 1950.*

ALIGHIERI, Dante, La Divina Comedia, *Impreso en Barcelona, España, Edit. Bruguera. S.A., 1972.*

BARRENECHE, Juan José, El cine, *Impreso en Barcelona, España, Edit. Bruguera, S.A., 1971.*

BARTHES, Roland, Introducción al análisis estructural del relato, *Impreso en la Argentina, Edit. Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones (Ciencias Sociales), 2ª. Edición, 1972.*

BREMOND, Claude, La lógica de los posibles narrativos, *Impreso en la Argentina, Edit. Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones (Ciencias Sociales), 2ª. Edición, 1972.*

BUÑUEL, Luis, Un perro andaluz y La edad de oro, *México, D.F., Edit. ERA, S.A., 1ª. Edición, 1963.*

CAPMANY, María Aurelia, El teatro universal, *España, Edit. Bruguera, S.A., 1ª. Edición, 1972.*

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Don Quijote de La Mancha, *España, Edit. Espasa-Calpe, S.A., Tomo XLVII, 1950.*

DE TORRE, Guillermo, Historias de las literaturas de vanguardia, *Madrid, España, Ediciones Guadarrama, 1ª. Edición, 1965.*

Diccionario de la literatura universal, *Buenos Aires, Argentina, Muchnik Editores, Creaciones Gráficas, Tomo III, Dirección Roger Plá, 1966.*

Diccionario de la mitología universal y de los cultos primitivos, *Atlas Mitológico, Tomo 1º (A-H), Edit. Mundi, 1963.*

Enciclopedia ilustrada del cine, *España, Edit. Labor, S.A., 1ª. Edición, 1970.*

Enciclopedia Universal Ilustrada, *España, Edit. Espasa-Calpe, S.A., Tomo XLVII, 1950.*

GARCÍA-PELAYO Y CROSS, Ramón, Nuevo Larousse Manual Ilustrado, *París, Edit. Larousse, París, 17,Rue de Montparnasse, 6o.*

ISAZA, Baltasar, Panameñismos, *Panamá, Publicaciones de la Academia Panameña de la Lengua, Imprenta Panamá, S.A., 2ª. Edición, 1968.*

KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, *Madrid, España, Edit. Gredos, S.A., 4ª. Edición, 1972.*

Mitología *(Enciclopedia), Impreso en Brasil, Editor Víctor Civita, 1ª. Edición, 1973.*

NUEDA, Felipe, Mil libros, *España, Edit. Aguilar, S.A., 1971.*

PIRANDELLO, Luigi, Teatro, *Madrid, España, Edit. Guadarrama, S.A., Lope de Rueda, 13. 1968.*

REVILLA ARGÜESO, Ángel, El calor en la prosa panameña, *Panamá, Imprenta Panamá, S.A., 1ª. Edición, 1967.*

RUANO, Jesús María, Lecciones de literatura preceptiva, *Bogotá, D.E., Colombia, Edit. Voluntad, S.A., 13ª. Edición, 1962.*

SINÁN, Rogelio, Plenilunio *(novela), Impreso en España, Edit. La Escuela Nueva, 4ª. Edición, 1972.*

TEJEIRA GIL, Blas, El habla del panameño, *Panamá, Imprenta Nacional, 1ª. Edición, 1964.*

TORRES RIOSECO, Arturo, Rubén Darío (Antología Poética), *Berkeley, Los Ángeles, University of California, 1ª. Edición, 1949.*

ULLMANN, Stepehen, Lenguaje y estilo, *Barcelona, España, Edit. Aguilar, 1ª. Edición, 1973.*

CAPÍTULO 2

PERSONAJES DE LA NOVELA Y SUS RASGOS MÁS DISTINTIVOS

En *Plenilunio* los hombres –Don Céfaro, El Mack Amargo, Crispín, Ninski y Joe Hall –son criaturas volubles, siempre tendientes a la ilusión de querer alcanzar lo imposible; son débiles y descaminados. Las mujeres, en cambio, suelen ser más definidas en sus propósitos y seguras de sus decisines. Todas ellas –Elena Cunha, la Sabina, La Pulpita, Moniquita y La Macksita– resultan ser seres más arraigados en su naturaleza.

Mencionaremos, en primera instancia, la posición que ocupan todos los caracteres según las categorías de *principales* y *secundarias*, luego hablaremos de sus caracterizaciones, actitudes, sentimientos y lo psicológico que cada cual conlleva en el marco narrativo de esta novela.

2.1 PERSONAJES

2.1.1 Principales

- Autor, Lectora
- Don Céfaro Cunha
- Elena Cunha
- El Mack Amargo (Miguel Camargo)

2.1.2 Secundarios

- Don Crispín
- Camila (La Macksita)
- La Sabina (La Bruja)
- Ninski
- Joe Hall
- La Pulpita
- Moniquita

2.2 COMO ESTAN CARACTERIZADOS EN LA NOVELA

El término *caracterización* nos interesa aclararlo antes de esbozar a cada personaje en el plano de las caracterizaciones.

En la lengua latina del siglo IV, *carácter* significaba la marca impuesta en el hombre por el sacramento del bautismo *characterem dominicum portatis in sacramento*, escribe San Agustín[1]. La palabra latina fue admitida en el francés en el siglo XIII y en el XVI adquirió, bajo la influencia griega, el significado de *rasgo distintivo*. En el siglo XVII este término adquirió su pleno sentido moderno y quedó plasmado en el título de la obra de *La Brujére Les Caracteres*. Más adelante, la palabra fue el eslogan favorito del movimiento romántico[2].

Rogelio Sinán sabe pintar caracteres e imprimirles su individualidad con precisión. Lo característico de cada cual se percibe claramente en la novela:

- Don Céfaro Cunha

Caracteriza al abuelo de Elena Cunha. Portugués enriquecido en Panamá; traficante de drogas y trata de blancas. Él mismo se presenta de la manera siguiente:

> *...Me mezclé con la gente más obscena: rufianes, chulos, pícaros, vendedores de drogas... y me volví elegante, presumido, atildado... vivía muy bien...*[3].

> *Me vine al Istmo. Y el oro del Canal favoreció mi negocio. Especulé trayendo mujeres y trafiqué a mis anchas...*[4].

El autor nos refiere a este personaje de la siguiente manera:

> *El viejo calvo, pequeñito, azorado también viste de negro, pero sin elegancia... Las miradas, los gestos y todos en él dan muestras de gran perplejidad...*[5].

- Elena Cunha:

Sonámbula, bella, sensual, lujuriosa y perversa. El abuelo de ella, Don Céfaro, nos habla así:

> *Nació otra niña, Elena, que, como usted ha visto, es perfecta, sólo que ella ha heredado las excentricidades y extravagancias de la abuela. Tiene alucinaciones terribles. La atracción de la luna la hace divagar sonámbula por el jardín*[6].

El autor nos la presenta de esta forma:

> *Alta, esbelta, delgada...*[7].

- El Mack Amargo (Miguel Camargo)

Individuo típico de los barrios bajos de la ciudad de Panamá.

Él se nos presenta así:

> *...Yo, en cambio, un haragán sin estudio...*
> *Me ganaba la vida a salto de mata...*[8].

El autor, a su vez, lo describe de esta manera:

> *...un jayán desgarbado, de aspecto tenebroso, moreno, casi prieto, trae abierta la camisa que deja al descubierto la pelambre del pecho.*
> *Su semblante amargado, presagia la tormenta pronta a estallar*[9].

En cuanto al autor y la Lectora, éstos sólo participan como tales: aquél, como miembro activo en la trama; la otra, como agente pasivo, cuya presencia en el marco narrado, sólo es cognoscible a través del autor.

Veamos cómo están caracterizados en la novela el resto de los personajes.

- Don Crispín

Ser avaro y regido por las finanzas; es el casero desalmado y esposo de la bella Elena Cunha. Sus apariciones en *Plenilunio* siempre van emparejadas con alguna alusión a lo irracional, a lo animalesco. Su figura aparece esquematizada a la manera de un constante *leit-motiv*.

Cada vez que se nos presenta este personaje va aunado a un animal, adopta actitudes propias del símil que se le adjudica a su personalidad, provocándole a su carácter una pluralidad de facetas determinadas en la escala zoológica. Es Don Crispín una especie de paradigma en el relato que, conjuntamente con la luna de plenilunio se eleva en categoría de símbolo con múltiples variantes. Para comprender mejor las múltiples figuras que adopta este ser veámoslo cómo va apareciendo en diferentes apartes del libro por medio de este esquema:

Facetas de su personalidad	**Símil atribuido**	**Página**
El hombre astuto, acaparador, inescrupuloso, falso	lobo	41
	reptil	54
	sanguijuela	89
	renacuajo	88
	sabandija	89
	arácnido	90
	pulpo	90
	alimaña	134
El indiferente	búho	65
En lo sexual	murciélago	90
	becerro	97
	reptil	104
	lobo	106 y 108
	peje (pez)	128
	caballo	138
El terco, obsecado	cangrejo	97

En lo físico y otras cualidades	espantapájaros	103
	toro	127
	perro flaco	128
	anguila	124
	gusano	190

En una sección del libro el personaje Mack Amargo nos permite tener una visión de Don Crispín despojado de lo animalesco:

> *Acostumbrábamos llamarlo así, viejo a secas por su aspecto raquítico y su calvicie, pero aún era hombre entero*[10].

- Camila (La Macksita)

Es la hermana de El Mack Amargo llamada *La Macksita*. Es la niña pobre y humilde de los desposeídos y víctima de su ambiente.

El personaje Mack amargo nos habla de ella de la siguiente manera:

> *...Era una personita con veleidades...*[11].

En otras nos refiere a su alegría inocente:

> *...Y estaba tan alegre que cantaba una canción muy en boga...*[12].

- Sabina (La Bruja)

Alcahueta, negra ducha en enredos; frecuentadora de burdeles, para ofrecer sus ungüentos; trasunto de la Celestina y la Trotaconventos de la literatura española.

El Mack Amargo también será el medio de dárnosla a conocer:

> *Era una vieja prieta a quien llamaban La Bruja porque hacía ensalmos. Más negra que Mandinga,*

chancletuda, melosa, gran alcahueta y vendedora de rifas clandestinas...[13].

- La Pulpita

Es la mujer del cabaré, astuta y dedicada a sacarle dinero a los incautos. Nuevamente es El Mack Amargo quien nos sirve para dejarnos la imagen de tan singular personaje:

Era una rubia graciosa, alta, magnífica... La llamaban La Pulpa (buena forma de apellidarla pulpo) porque ella succionaba, explotaba; era habilísima en sacarle dinero a los incautos...[14].

- Moniquita

Apelativo cariñoso de Mónica. Es la madre de El Mack Amargo y la Macksita. Mesera de cabaré, sufrida e ilusa.

Su hijo, El Mack Amargo la describe así:

Mi madre era mesera de cabaret...Yo no he sabido quién fue mi padre... [15].

...Embrutecida por la vida tediosa del cabaret, ella, la pobre, necesitaba asomarse a un recuerdo nuevo, a una ventana romántica...¡Pobre ilusa! [16].

- Ninski

Escultor de Flandes. Comunista. Romántico y abstraído en su universo intelectual. Es un personaje fugaz pero vital en la vida de Elena Cunha.

Elena Cunha nos habla de este personaje que conoce en Amberes y, que a pesar de su fugaz aparición, tendrá vital importancia en la vida de la protagonista posteriormente, e influirá en la frustración sexual de dos seres: Crispín y El Mack Amargo.

Me lo vi de repente junto a mí. Al descubrirse, pude apreciar su rostro jovial[17].

Aquel hombre me subyugó enseguida...Desde entonces vivía para él...[18].

- Joe Hall

Periodista norteamericano. Amigo de Ninski y Elena Cunha. Cohibido y trastornado por la guerra.

Joe Hall era novato en Europa. Parecía algo cohibido. Se hallaba trastornado por lo precipitado de los sucesos. Además, desde el fondo de su callada timidez, me hacía una corte contumaz[19].

Luego de haber expuesto las caracterizaciones que cada cual desempeña en la novela, hablaremos de sus relaciones entre sí.

Los caracteres principales (incluyendo al Autor y a la Lectora) se pueden considerar *lo principal* como unidad totalizante, ya que, de manera inusitada, cada uno se presenta y, a la vez, introduce a otros personajes. Por los *principales* vamos conociendo no sólo sus problemas, sino también el de los *secundarios*, quienes van inmersos en las historias respectivas de los actores centrales.

Es el autor quien nos habla de la Lectora; también es él quien habla de Elena Cunha, Don Céfaro y el Mac Amargo. Estos tres últimos, en sus correspondientes turnos del coloquio, van a darnos las imágenes de otros, a saber:

Punto de referencia	**Elementos referidos**
Autor	La Lectora
Elena Cunha	Ninski Joe Hall
Don Céfaro	Don Céfaro

El Mack Amargo
Camila (La Macksita)
Monoquita
La Pulpita
La Sabina (La Bruja)

Esta es una fórmula inusitada de presentación que produce en la historia un matiz curioso. El Autor, cuando ocupa el lugar de *segunda persona*, o sea, aquella frente a la cual El Mack Amargo, Elena Cunha y Don Céfaro se refieren y platican, adopta un aire de *director de escena*. Es él quien les recuerda que se han salido del tema o que están divagando. Esta relación del autor con los personajes ha recordado a un crítico de Sinán, a Cervantes haciendo a *Don Quijote* discutir el libro en que están sus aventuras; o a Unamuno interrogado por sus personajes, a Jenaro Prieto angustiado por su socio; a Pirandello buscado por sus personajes; a Pedro Prado haciendo a Alsino batir sus alas sobre la ciudad, etc...[20].

El personaje Don Céfaro es amonestado por el autor en una parte del libro:

> *¿No le parece que se aleja del tema?*
> *¡Sí! ¡Sí! Tiene razón...*[21].

O cuando se refiere a El Mack Amargo y le dice lo mismo:

> *¿No le parece que se aleja del tema? le digo yo.*
> *En efecto...¿Por dónde iba? La droga...Sí...*[22].

Es él quien dá opiniones y órdenes. Cuando Elena Cunha y El Mack Amargo deciden quedarse solos en la sala, Don Céfaro quiere impedirlo pero entonces el autor le dice:

> *Mejor, déjalos digo. Querrán estar a solas*[23].

El lector de la novela descubre en el autor a la voz del juez más que la del partícipe o miembro del elenco, o *dramatis personae*.

Parece, pues, que *Plenilunio* puede contarse, en cualquiera de las tres personas. Es evidente que la historia está contada por varios narradores. Todos van armándola en una especie de *dinámica de grupo*.

Este quehacer narrativo promueve a interesantes reflexiones en cuanto a las relaciones de los personajes (principales – secundarios) de la novela. Hay una especie de vacío en el centro de la narración, vacío de descripciones abundantes, que ejerce poderosa fascinación sobre el lector quien de ninguna manera puede sustraerse de la lectura. Todo es, en esencia, dinámico y absorbente. Esta mecánica determina la configuración entera de la obra.

En cuanto a las *relaciones* es notorio observar que en la novela de Sinán hay personajes que no se sirven de los *símbolos de rango*[24], expresando las diferencias sociales entre los interlocutores. Se tutean: éste es el caso entre la aristócrata Elena Cunha y el Mack Amargo, jayán de los barrios bajos:

> *¡Vete si quieres!, le grita ella furiosa. ¡Sería mejor...¿Qué espectros?...Si hay alguno, eres tú, que eres mi sombra...*[25].

Sin embargo, cuando todos se refieren al autor lo hacen por medio del empleo del *usted* y viceversa.

A Don Céfaro:

> *Usted me dijo que recibió un mensaje del hospital, ¿no recuerda?*[26].

A Elena Cunha:

> *¿No deseaba reavivar mis recuerdos?... Bueno, escuche: Cuando bajé al jardín usted elevaba un revólver*[27].

El Mack Amargo al Autor:

¡Cayó usted en la masa, me dice El Mack Amargo, con socarronería[28].

El Autor a El Mack Amargo:

Sí, le respondo, pero no olvide usted que aquella noche no pendía yo de un hilo[29].

Estos tratamientos implican varias conclusiones. Para los personajes, su relación con el Autor es de fría respetabilidad; sin embargo, para Elena Cunha y El Mack Amargo ese sentido tradicionalista del *usted*, queda desechado por el *tú* que refuerza sus relaciones de constante desenmascaramiento y despiadado deseo de herirse mutuamente.

Para El Mack Amargo ese *tuteo* es vital. Rebaja toda la ostentación de *gran señora* y de *vanidad clasista* que Elena Cunha posee.

Estas apreciaciones son necesarias en este análisis, puesto que con ellas se comprende mucho mejor la posición que tienen en el relato cada cual. Don Céfaro y su nieta Elena Cunha desempeñarán un papel de gente pudiente y los hábitos lingüísticos que utilicen, así como el que los demás empleen con ellos, ayudarán al lector a captar su carácter y a situarlos en el exacto nivel social al cual corresponden.

El que El Mack Amargo se tutee con La Pulpita o La Sabina no tienen nada de particular por cuanto que en el medio en el cual se desenvuelven, esto resulta esencial y comprensible.

En todo lo anotado anteriormente, vemos como un detalle de índole lingüística nos permite resumir las actitudes y las relaciones humanas de una manera mucho más incisiva.

Todos los personajes de *Plenilunio* están delineados de tal manera, que coadyuvan a representar fielmente los estratos de niveles sociales diversos, lo cual los acerca a *personajes-tipos*. El clima erótico de la novela los envuelve y la acción es de intensidad constante.

Todos son entes de fantasía, proyectos de un poeta, coro de criaturas de ficción torturadas, no son hombres ni muje-

res de carne, son seres mitad abstractos y mitad concretos que adquieren por un instante vida humana, lenguaje, movimientos y pasiones de hombre y mujeres.

Uno de ellos (Elena Cunha) lo expresa en plena discusión con el Autor:

> *No quieren comprenderlo. Somos formas abstractas, conceptos sin sostén sencillamente porque usted no ha encontrado para nosotros la expresión adecuada... Y aquí nos tienen usted, seres anónimos, nebulosos, sin consistencia alguna... ¿Cuándo va a decidirse a eternizarnos dentro de formas nítidas?*[30].

No faltan en la literatura universal antecedentes a esta clase de personajes; la emplea Luigi Pirandello en su drama *Seis personajes en busca de un autor.* En dicha obra, el dramaturgo da forma a seis personajes – El Padre, la Madre, la Hijastra, el Hijo, el Muchacho, la Niña- todos caricaturescos, que, cansados de aguardar en su *limbo*, van al teatro en la búsqueda de un Autor que acabe de hacerlos, de configurarlos.

Nuestros personajes de *Plenilunio* son algo así como de esa especie de seres que llegan de su respectivo *limbo* a buscar una justificación a esa existencia que los agobia y estremece, como bien nos dice Don Céfaro:

> *Es muy claro... Si somos personajes, nuestra vida volverá a producirse infinitamente...*[31].

Elena Cunha es otra de las caricaturas que le enrostra al Autor su endeble existencia que él también tiene y que le hace dudar:

> *Sí, pero en esas obras el autor no figura tal como es, sino como ente ficticio.*
>
> *¡Muy bien! Pues de ese modo también puede ocurrir que, ahora, sea usted un personaje de su misma creación*[32].

Elena Cunha no solamente sospecha sino que sabe sobre su existencia, producto de un sueño, y ello le permite decirle al autor lo siguiente:

> *¿Porqué ponerlo en duda? Hasta es probable que, en este mismo instante, sueñe usted...*[33].

Es un desafío de planteamientos sobre la existencia de estos seres provocados al conjuro de la inspiración narrativa.

2.3 ACTITUDES, SENTIMIENTOS Y ASPECTO DE LO SICOLÓGICO EN LOS PERSONAJES

Las actitudes, o sea, las disposiciones de ánimo que son las manifestaciones exteriorizadas, así como lo concerniente al estado afectivo, serán rasgos que se verán en conjunto al tratar cada personaje de manera individual.

Elena Cunha

Es la protagonista de *Plenilunio*, personaje alrededor del cual gira toda la trama de la obra, nos hace sentir desde el principio dos fuerzas de sentimiento: simpatía y lástima.

La anormalidad sicológica que la caracteriza hace crisis cada mes, durante el plenilunio. Parece ser que este fenómeno está relacionado inconscientemente con el recuerdo, en ella perdurable y constante del gran amor de su vida: el escultor Ninski, a quien conoció en Europa, y con el cual vivió episodios intensos de locura amorosa que, para desgracia suya, no podrían ya repetirse porque aquél había perecido fusilado por los soldados nazis, durante la Segunda Guerra Mundial.

Haciendo memoria de aquella intensa pasión, Elena dice:

> *Quiso hacerse una estatua y ¡por supuesto! yo le posé desnuda, sometiéndome a sus más nimios*

caprichos...Yo tenía que servirle de modelo todas las noches, tocando mi violín bajo la luna... [34].

La luna que había tenido una mera importancia de tipo poético, en relación con el ambiente bello en que se realizaban aquellas reuniones con Ninski, pasa a ser el motivo capital que gravita en el subconsciente de Elena; por eso, cuando aparece el astro, el recuerdo de su amante muerto trastrueca completamente su personalidad y la remonta a su antiguo estado de júbilo, de pasión correspondida.

Ella, en trance, se figura, sin importarle quién fuese en realidad el que estuviese en sus brazos, que está perteneciendo a Ninski.

También sabe observar que la luna, por coincidencia, estuvo presente en varios momentos dramáticos de su existencia. Por ejemplo, aquél cuando al ocurrir la colisión de los trenes, en uno de los cuales ella viajaba, siendo niña, confundió al faro blanco de la locomotora que se avecinaba, con la luna:

...yo recuerdo que grité a mi madre:
¡Mira, mamá, la luna viene a besarme!... [35].

El anterior ejemplo es una prueba de la técnica onírica que emplea el autor, ya que notamos la influencia de una reminiscente persistencia infantil en el personaje central que más adelante aflorará en su desviado proceder bajo el influjo lunar.

Elena Cunha, perteneciente a una familia a la que la sociedad señala con desprecio, por las actividades ilícitas a que se dedica, siente gran apego por su abuelo; pero este afecto es vigilado por sus padres, los que, con el pretexto de buscar un ambiente mejor, la llevan a Europa. Al padre no lo quiso; toma el apellido materno: Cunha.

En Europa se forma física y espiritualmente; se despierta en ella, como ya sabemos, una gran sensibilidad por la música, sensibilidad que aumenta al conocer a Ninski, el es-

cultor comunista que representó todo en su vida. Pero este amor lleno de pasión, entendimiento y dulzura, fue truncado por la guerra y sus horrores; a Ninski lo matan los soldados nazis y ella presencia su ejecución. La fuerte emoción la hace perder el conocimiento, para despertar luego cuando va en unión de otros refugiados, en un autobús huyendo de las atrocidades vividas. Logra escapar de este infierno y llega al Istmo.

Al verla, su abuelo no la reconoció; su transformación era total: de la chiquilla alegre y juguetona surgía la mujer abatida por el sufrimiento: pálida, demacrada, guardando luto riguroso, era la sombra de lo que fue. Su conducta es la de una autómata que ve pasar la vida con indiferencia.

Desde su llegada, el abuelo sospechó que su nieta había heredado de su abuela la propensión a la influencia lunar.

En nuestro concepto, la presencia de la luna, tanto en la vida de la abuela de Elena Cunha como en la de ella, se debe a que el astro participó, por casualidad, en instantes de desgracia o felicidad en la existencia de ambas; así se puede interpretar este aspecto.

La tergiversación se debe a que Don Céfaro es un ser de cultura inferior, como todos los personajes, excepto el principal que nos ocupa, lo que le impide razonar adecuadamente ante cualquier fenómeno.

Elena, en las noches de luna, sale al jardín, poseída de deseos insanos, y en esos ataques histéricos se imaginaba, como ya mencionamos, estar en brazos de Ninski.

Vive en Bella Vista, barrio aristocrático, mas pese a la fortuna de su abuelo y a su educación, el ambiente que la rodea no es digno de su preparación. Su cultura, por lo demás, es superior a la de sus amistades y las experiencias en países conocidos le permiten apreciar el atraso del propio.

Y en ese ambiente de traficantes de drogas, de chiveros y rufianes, conoce a Crispín, quien vive con su abuelo, y siente desde el principio manifiesta antipatía por él. Su repugnancia crece al saber que con gran astucia ha logrado arruinar a Don Céfaro, y pide, a cambio de dejarles conti-

nuar disfrutando del lujo a que están acostumbrados, que Elena se case con él. Elena acepta la situación creada por el truhán. Era difícil de resolver en otra forma, si quería tener una vida con elegancia. Su plan es el de la venganza; con su arte femenino logra resarcir, en parte, la fortuna que Crispín había arrebatado a su abuelo.

Realizado el matrimonio, sus relaciones maritales se efectúan bajo el influjo lunar, ya que Crispín es incapaz de despertarle sentimientos eróticos. Él se aprovecha del influjo lunar. Esta situación continúa hasta que Don Céfaro recomienda a Elena que se vea con un notable neurólogo de fama que está de paso por el Istmo. Para su sorpresa, el referido siquiatra se parece notablemente a su desaparecido amante. Se decide a visitarlo y luego de hablar con ella decide atenderla a pesar de múltiples compromisos con otros países. Él llega a calibrar la viva inteligencia de Elena tras escucharla. Con el tiempo, debido al parecido del doctor con Nijnski, advertido por Elena Cunha, y a la personalidad de ésta, a su profundo deseo de vivir y amar, se produce el enamoramiento entre ambos.

Elena vuelve a encontrarse a sí misma, pero su restablecimiento se ve interrumpido con la marcha del médico. Su partida hace que Elena vuelva a ser víctima del anhelo sexual. Para Crispín su curación fue un derrumbe sexual, ya que le impedía que fuese suya.

Poco tiempo después, Elena se entera de su estado de gravidez y esta condición la sitúa en una encrucijada, pues no sabe cómo dárselo a entender a Crispín. Piensa diversas soluciones y al fin decide ingeniarse para que su esposo crea que el vástago es suyo, pues su instinto maternal no le permite deshacerse del hijo que ya lleva en sus entrañas.

El plan concebido para engañar, de esta manera a Crispín, consistía en pretender que había sucumbido otra vez bajo el influjo lunar, pues supo que su esposo aprovechaba sus anteriores delirios para hacerla suya. Pero ocurre que no es Crispín sino el Mack Amargo, quien, luego de espiarla desde unas matas, la posee. Sin embargo, su plan