

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**“INTERTEXTUALIDAD EN INCENDIO Y SEMANA SANTA EN LA NIEBLA, DOS  
POEMARIOS DE ROGELIO SINÁN”**

Por

**Luis Carlos García B**

**Tesis presentada en cumplimiento de los  
requisitos exigidos para optar por el grado  
de Maestría en Literatura Hispanoamericana**

**Penonomé, 2011**

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**“INTERTEXTUALIDAD EN INCENDIO Y SEMANA SANTA EN LA NIEBLA, DOS  
POEMARIOS DE ROGELIO SINÁN”**

**Por.**

**Luis Carlos Garcia B.**

**Panamá, 2011**

*Abse Juan del autor*

27 MAR 2012

ST

---

Firma

Magister Melquiades Villarreal

Asesor

---

Firma

Magister Lastenia de Castillo

Jurado

---

Firma

Magister María Félix Domínguez

Jurado

## **DEDICATORIA**

*A mi adorada hija*

*Joanne Beatriz*

## **AGRADECIMIENTO**

**A María De La O, mi madre, por su amor y apoyo incondicional!**

**A Delfa María, mi esposa, por estar juntos y apoyarme siempre**

**Al Doctor Rafael Chung M, por su apoyo material y espiritual.**

**A mi asesor, Mgter Melquiades Villarreal, por su constante  
guía en la redacción de esta investigación.**

# **Í N D I C E**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>xi</b>
<b>CAPÍTULO I.</b>	
Marco Teórico	
1 1 La poesía	
1 2 Generalidades	<b>18</b>
1 3 Conceptualización	<b>24</b>
1 4 Concepto de Intertextualidad	<b>35</b>
1 5 El intertexto en la poesía sinaniana	<b>41</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
Análisis intertextual de textos poéticos sinaniano	
Presentación de Incendio	
2 1 La Divina Comedia, de Dante Alighieri como intertexto en la obra de Sinán	<b>51</b>
2 2 Presencia dantesca en Incendio	<b>60</b>
Presentación de Semana Santa en la Niebla	
2 3 La intertextualidad bíblica y panteísta en la poesía de Sinan	<b>71</b>
2 4 La tradición o folclore popular como intertexto en la poesía de Rogelio Sinán	<b>87</b>
<b>VALORACIÓN CRÍTICA</b>	
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>97</b>
<b>RECOMENDACIONES</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>106</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
Aspectos Generales	<b>110</b>



## RESUMEN

A partir de las categorías de intertextualidad y dialogismo desarrolladas por los críticos Mijail Bajtín, Julia Kristeva, Desiderio Navarro y otros, esta investigación analiza el cruce de textos presentes en los poemarios del escritor panameño Rogelio Sinán **Incendio** (1947) y **Semana Santa en la Niebla** (1949). Este fenómeno, fundamental en la escritura del poeta, no ha sido suficientemente estudiado por la crítica. De los estudiosos de la poesía de Sinán, un análisis más cercano al plano intertextual lo constituye el trabajo de graduación elaborado por Sydia Candanedo de Zúñiga, titulado **El estilo poético de Rogelio Sinán** (Panamá, Universidad, 1951), en el que a través de la interpretación semántica y contextual se ubican, de manera general, las influencias literarias que fluyen a través de la poesía sinaniana. Sin embargo, la denominación de "influencias", es una concepción ya superada por la moderna teoría literaria. En los poemas de Rogelio Sinán se manifiesta un constante diálogo entre textos literarios, clásicos universales y folclor popular, convirtiendo el cruce de discursos en una intertextualidad o reescritura. En este trabajo de investigación, se analiza la intertextualidad entendida como el diálogo de la literatura de Sinán con diversos textos culturales. Esta intertextualidad se manifiesta en tres niveles: a) el reconocimiento del escritor, b) los paratextos y c) las citas del clasicismo medieval y el folclor y la tradición popular.

## SUMMARY

From the categories of intertextuality and dialogism developed by critics Mijail Bajtín, Julia Kristeva, Desiderio Navarro and others, this research examines the intersection of texts in the Panamanian writer's poems Rogelio Sinán **Incendio** (1947) and **Semana Santa en la Niebla** (1949). This phenomenon, fundamental in the writing of the poet, has not been studied critically. From scholars of poetry of Sinán, a closer analysis to the Intertextual level is the work prepared by Sydia Candanedo de Zuniga, entitled **El estilo poético de Rogelio Sinán** (Panama, University, 1951), which through semantic interpretation and context are located, generally, the literary influences that flow through poetry sinaniana. However, the term "influences" is a concept already outdated by modern literary theory. In the poems of Rogelio Sinán manifests a constant dialogue between literary texts, classic literature and popular folklore, making speeches at the crossroads of intertextuality and rewriting. In this research, Intertextuality is analyzed as the dialogue of Sinán literature with different cultural contexts. This intertextuality is manifested at three levels: a) recognition of the writer, b) the paratexts c) quotations from classical and medieval folklore and popular tradition.

# INTRODUCCIÓN

El término intertextualidad se aplica al texto literario en el que se pueden leer discursos ajenos. En este concepto se ha visto el cauce para disipar la ambigüedad que implicaba la idea de influencia porque con la intertextualidad no se designa una adición confusa, imprecisa, de fuentes, de enlaces o ascendentes misteriosos, sino que se debe entender como la irrupción relevante de un texto en otro. Es importante señalar, sin embargo, que el concepto de intertextualidad surgió de la teoría de las influencias, nacida en el seno de la lingüística y la literatura comparada de principios del siglo pasado. El intertexto es, por tanto, la cita, alusión, parodia, sátira, recurrencia o repercusión de un texto ajeno o propio, que el creador inserta en su propio texto recreándolo en un nuevo contexto.

La intertextualidad, cuya tematización original se atribuye a Bajtin, con antecedente en Volóshinov, ha sido también desarrollada por autores como Sklovski, Kristeva, Greimas, Courtés, Ruprecht, Lotman, Barthes, Todorov, Riffaterre o Gullentops.

Cuando hablamos de intertextualidad nos referimos, pues, al conjunto de evocaciones que se establecen entre un determinado texto y aquellos otros con los que decimos que mantiene una relación de intertextualidad.

Dentro del análisis intertextual, el conjunto de los títulos y epígrafes, elementos paratextuales, ofrece un material de gran riqueza para el análisis

estilístico del juego dialógico intertextual, hecho de réplicas y asentimientos, que se establece entre las citas y los textos a los que acompañan

El teórico e investigador cubano Desiderio Navarro, cuya compilación y traducción al español de los artículos de Kristeva, Genette, Riffaterre y otros autores bajo el título de *Intertextualité, Francia, en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, afirma en el Prólogo, que la intertextualidad "está constituida por las relaciones semánticas, de sentido, que se establecen entre textos cuando un texto hace referencia a otro o a un conjunto de ellos, o dicho de otro modo, por las relaciones dialógicas que se establecen en un texto entre la palabra autoral y la palabra ajena" Navarro (1997)

En este trabajo abordaré el intertexto en dos obras poéticas de Rogelio Sinan: *Incendio* (Panamá 1947) y *Semana Santa en la Niebla* (Panamá 1949). Pretendo comentar, en forma general, sin ahondar en ellos, su universo poético, sus temas recurrentes, símbolos personales, pues la bibliografía existente sobre este poeta panameño, es muy considerable, y sirve para evidenciar su huella literaria en la vanguardia republicana.

Nuestro enfoque se ciñe, específicamente, al estudio de los intertextos en los poemas contenidos en estos dos libros o poemarios que reúnen, según la opinión de muchos críticos literarios, las mejores composiciones del poeta panameño.

Hago énfasis en que el fenómeno de la intertextualidad cobra especial relevancia en un poeta como Sinán, muy dado a explicitar las influencias de sus libros, siempre en clave intertextual, interactuando o bien con otros textos, con otras voces, otros registros o con otros discursos

El poeta tabogano es dado a utilizar epígrafes o lemas para encabezar muchas de sus composiciones. En nuestro estudio de los poemas citados hemos ubicado que los dos poemarios están precedidos por este tipo de intertextos, pertenecientes al texto de Dante Alighieri, autor de la Divina Comedia y a la Biblia, específicamente el Evangelio según San Lucas

Graciela Reyes, en *Polifonía Textual La citación en el relato literario* (Madrid, Gredos 1984), recuerda que aunque las citas de los epígrafes se suelen hacer siguiendo con gran fidelidad el texto primigenio, no por eso deja de haber un desplazamiento contextual, y ello provoca a veces que se reproduzca “escrupulosamente un texto, pero no su sentido original. Suele haber un juego de voces entre locutor citador y locutor citado, lo que lleva a una búsqueda ambigüedad ”

En efecto, toda cita es necesariamente parcial y por lo tanto un simulacro, apenas una sombra de lo que se quiere evocar. En el corpus sinaniano hay varios ejemplos ilustrativos de cómo el poeta al sacar un texto cualquiera de su obra original lo somete a su juego particular, lo descontextualiza para recrear con él algo nuevo

En este análisis no sólo se trata de atender a las citas explícitamente transcritas, sino de localizar los ecos, resonancias, voces ocultas que, unas veces más reconocibles que otras, aparecen a salto de página como signos inequívocos de los terrenos poéticos por los que transita nuestro autor. Se van a examinar aquí los títulos de libros o poemas, resquicios mínimos donde también se puede apreciar el fenómeno intertextual.

Aun un poeta culto como Sinán necesariamente debe dejarse impresionar por unos autores u otros, y estas impresiones, a veces, traspasan la piel del poema en forma de intertextos.

Nuestro estudio atiende un análisis intertextual tal como las citas bíblicas abundantísimas en Sinán, los epígrafes, la estructura dantesca de la Divina Comedia y el folclore popular. Será también de trascendental importancia el papel representado por textos a menudo anónimos: leyenda y mito se entrelazan en la red de intertextualidad que late bajo los versos sinanianos.

Debemos recordar, por último, que el seguimiento de estos precedentes no representa una merma en la originalidad del autor ni en la creación de su propio universo poético. Aquí nos limitamos a atisbar unos pocos versos que recuerdan voces ajenas, pero la gran mayoría de sus palabras sólo obedecen a una voz: la de Rogelio Sinán, personal e intransferible. Y tanto su propia voz como los ecos ajenos están sometidos a la regla de su originalidad, a su

particular visión del mundo, a su determinada manera de combinar imágenes, símbolos, estructuras, impresiones y temas

A pesar de todos los recodos intertextuales existentes, destaca la impronta personal que el poeta nos lega en su mensaje, la cual le hará merecedor de integrarse en la memoria poética de nuestra literatura panameña y de la literatura universal

# CAPÍTULO PRIMERO

## MARCO TEÓRICO.

### 2.1 LA POESÍA.

#### 2.1.1 GENERALIDADES.

La Poesía nació de los ritos sagrados de las antiguas civilizaciones y buscaba expresar los grandes enigmas del espíritu humano

Al respecto del concepto de la poesía y su evolución a través de la historia del hombre, José Antonio Portuondo en su obra *Concepto de la Poesía* (Cuba 1972) apunta

*“El fenómeno poético recorre un largo ciclo que se inicia con su mágica unidad con el canto y la danza primitivos y avanza progresivamente, con la creciente complejidad de la vida social, hacia una multiplicidad de formas expresivas, apartándose cada vez más del servicio social inmediato y acentuando, en cambio, la nota individualista, subjetiva. La poesía –prosa y verso– de la cultura superior antigua, salvado el inevitable desajuste primitivo entre la intención expresiva, transida de contenido mágico, dionisiaca aun, y la no domada arisquez y la dureza de la lengua en formación, culmina en la aparición de los estilos individuales durante el periodo clásico, tiempo de equilibrio y de ajuste entre la intención expresiva y la lengua llegada a su pleno desarrollo, que se asienta en el equilibrio y estabilidad políticos y sociales impuestos por la clase dominante. Más tarde la poesía ha de tornarse preciosista, dada a los hallazgos formales, en un tiempo de decadencia política y social en que relajado los vínculos del grupo, suplantando el entusiasmo dionisiaco por la serenidad apolínea, el individuo crea a su placer su propia circunstancia espiritual y canta su soledad en medio de la naturaleza espléndida que ya le es ajena, con los versos inolvidables de un anónimo cantor latino “Aquel (el ruiseñor) canta, pero yo callo ¿Cuándo llegará mi primavera? ¿Cuándo,*



*como la golondrina, cesaré en mi silencio? Callando he perdido a mi Musa, y Febo no me mira propicio* <sup>1</sup>

La poesía moderna y contemporánea, principalmente en verso, basa su expresividad en el ritmo y armonía de las palabras y en la creación de imágenes mediante el uso figurado del lenguaje. La poesía primitiva, sin embargo, no obedecía a reglas. Fue en un periodo posterior, con los planteamientos de Aristóteles, cuando aparece la preceptiva, recogida en su obra *Poética*. Así, pues, *"frente al concepto mágico de la poesía dado por Platón, Aristóteles inicia el análisis racionalista y científico del fenómeno poético"* <sup>2</sup>

Aristóteles, en su *Poética*, señala la tendencia instintiva del hombre primitivo a mimetizar el mundo circundante. De tendencia gestual, la mímica suple las deficiencias de la lengua y expresa sentimientos profundos. Gestos, danzas y expresión constituyen la poesía.

La poesía, de esta manera, evoluciona de acuerdo al proceso mismo de evolución del hombre. Así mismo, los ritos miméticos cobran importancia por el mundo que representan. El hombre fue entonces colector, cazador, agricultor, y con ello evolucionó también la poesía en mito, epopeya, tragedia y drama.

---

<sup>1</sup> Portuondo, José A. *Concepto de la poesía*. La Habana, Cuba: Arte y Sociedad, 1972, p. 53

<sup>2</sup> Portuondo (op. cit.) p. 93

De esta manera, "en las primeras etapas del proceso cultural se van gestando las formas poéticas primitivas que culminarán en la epopeya y la tragedia" <sup>3</sup>

La poesía moderna, que apareció en el primer Renacimiento europeo (Siglo XI) como expresión de la burguesía, recoge el anhelo de las nuevas naciones alzadas sobre las ruinas del Imperio Romano

Es importante destacar que las primeras manifestaciones poéticas modernas con obras como El Mío Cid, La Canción de Rolando, El Beowulf, Los Nibelungos, etc , expresan sentimientos colectivos y mitos populares de la burguesía, lo que enfatiza la relación entre poesía y sociedad

Al respecto del desarrollo de la burguesía europea (siglos XI al XV) durante la Edad Media y el consiguiente crecimiento comercial y económico, Portuondo apunta

*"Del siglo XI al XV la burguesía fue ganando posiciones y asentando su dominio en el mundo medieval. Con ella fue la lengua –instrumento de comunicación e intercambio indispensable en la vida de relación, intensificada por el comercio creciente- perfeccionándose, enriqueciéndose. Las relaciones con países y culturas diversas ampliaron su concepción del mundo y enriquecieron su fantasía"*

*La poesía reflejó inmediatamente tales novedades y expresó también la aparición del sentimiento individualista, en pugna con el primitivo sentido colectivo de las gestas, con el nacimiento de grandes figuras"*

---

<sup>3</sup> Portuondo (op cit ) p 39

*literarias. La poesía dejó de ser anónima y los autores se esfuerzan por llegar a un estilo personal”<sup>4</sup>*

La poesía en su evolución ha recorrido un largo camino que básicamente se puede denominar proceso de especialización o purificación, de expresión de sentimientos colectivos a tener autonomía e independencia. Ahora la lengua determina la intención expresiva del poeta.

En el desarrollo de la poesía (escala de purificación) podemos distinguir tres momentos, con el que coinciden varios estudiosos de la poesía, éstos corresponden a tres grandes actitudes vitales: Primitivismo, Clasicismo y Romanticismo.

Sin embargo, no siempre los tres momentos de la poesía se van a dar en un orden cronológico, aunque cada periodo se caracteriza por el predominio de uno de ellos.

Respecto al Primitivismo, el orden y su circunstancia cultural están todavía en proceso de integración. El instrumento, el lenguaje, imperfecto aún, es utilizado como fórmula mágica y conjuro para expresar las grandes emociones colectivas. Portuondo enfatiza que el poeta está “*fuera de sí*”, es la voz anónima del grupo, y la poesía esencialmente ancilar, penetrada de elementos extrapoéticos, “*es hermética, a veces, cuando encierra una fórmula mágica cuya eficacia va aparejada su misterio*”<sup>5</sup>, y está destinada a producir un estado emocional en los miembros del grupo.

---

<sup>4</sup> Portuondo (op. cit.) p. 64

<sup>5</sup> Portuondo (op. cit.) p. 85

En el Clasicismo, el hombre y su circunstancia han logrado, al fin, su integración. En ese instante de equilibrio el hombre es la medida de todas las cosas. El instrumento, perfeccionado ya, se adapta a la intención expresiva del poeta y traduce sus intuiciones personales. La poesía, despojada de elementos extrapoéticos, conforma el lenguaje y lo purifica de todo propósito designante, para acomodarlo a su función expresiva. La poesía en este periodo, no se dirige al grupo, cuyas emociones no pretende expresar, sino que se encamina individualmente a cada lector que recrea el poema. La culminación de esta etapa es la poesía pura. Con ello la poesía llega al máximo alejamiento de su primitiva condición ancilar, sin poder despojarse totalmente de ella porque todavía, a pesar suyo, denuncia de manera eminente en el poeta una actitud ante la circunstancia que no es patrimonio exclusivo de aquél.

En el momento correspondiente al Romanticismo, el hombre y su circunstancia cultural, opuestos, entran en conflicto. La circunstancia se impone al poeta, lo domina. La naturaleza simboliza este poder y es exaltada en sus formas más potentes e indomables. La naturaleza es entonces la medida y el modelo de todas las cosas.

El poeta romántico dadas las circunstancias está confundido, se evade en el recuerdo del pasado histórico y en la exaltación atrevida de todo lo anárquico y antisocial, para refugiarse enseguida, en los "estratos cada vez más profundos de sí mismo hasta bucear en las oscuras cavernas del inconsciente"<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Portuondo (op. cit) p. 87

Con respecto al poeta contemporáneo, Noulet, E en su obra *El hermetismo en la poesía francesa moderna* (México 1941) y citado por Portuondo, manifiesta que *"el poeta contemporáneo, epígono de la generación romántica, repite las mismas suertes del poeta primitivo"*<sup>7</sup>

Sin embargo, al poeta contemporáneo no le asiste, el fervor colectivo, muerto ya por el racionalismo, el propio poeta no es ahora como el primitivo, eco vibrante de las emociones colectivas, y se pierde su esfuerzo en un simple juego de prestidigitación, brillante en los maestros, lamentable sucesión de trucos en los epígonos. En los poetas más altos este fracaso se traduce en angustia. La poesía contemporánea es expresión de esa angustia.

Primitivismo, Clasicismo o Romanticismo serán fundamentalmente etapas interactuantes de la poesía. No obstante, es importante recordar que estos periodos no se atienen a un estrecho sentido de necesaria y universal sucesión cronológica. Resultado y expresión, como he expresado, de actitudes vitales, de hecho coexisten en la historia literaria de los pueblos, aunque siempre el predominio de una de ellas caracteriza el periodo. Por lo tanto, no es nada difícil destacar escritores clásicos en plena época romántica y al contrario. Menos extraña aun resulta la coincidencia de etapas diversas en pueblos distintos. En cuanto al primitivismo surgirá cuantas veces se produzca un periodo de integración, al comienzo de nuevas edades cuando en el fluir incesante de la Historia cambie de raíz la estructura social y con ella el hombre.

---

<sup>7</sup> Portuondo 1972 En (Noulet, 1941) p 87

### 2.1.2 CONCEPTUALIZACIÓN.

El adentrarnos en la búsqueda del concepto de poesía, es decir, su esencia y significado nos lleva irremediablemente a Platón. En Platón hallamos, por primera vez, planteado el problema de la esencia de la poesía. En El Banquete, Platón precisa el concepto

*“Ya sabes- dice Sócrates, exponiendo las razones de Diótima, una mujer de Mantinea- que la palabra poesía tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todo los obreros son poetas*

*Es cierto*

*Y sin embargo, vez que no se llama a todos poetas, sino que se les da otros nombres, y un sola especie de poesía tomada aparte, la música y el arte de versificar, han recibido el nombre de todo el género. Esta es la única especie que se llama poesía, y los que la cultivan, los únicos a quienes se llama poetas”<sup>8</sup>*

Y en el Fedón ha escrito que *“un poeta, para ser verdadero poeta, no debe componer discursos en verso, sino inventar ficciones”<sup>9</sup>*. Para Platón, por lo tanto, poesía es arte de crear, de hacer pasar del no ser al ser, de inventar ficciones.

Así mismo, en la concepción platónica de la poesía, el poeta es *“un individuo inspirado y que desde el momento en que toma el tono de la armonía y el ritmo, entra en furor y es arrastrado por un entusiasmo igual al de la las*

<sup>8</sup> Platón. Diálogos. Universidad Nacional de México, t I, 1921

<sup>9</sup> Platón (op. cit) p 168

*bacantes*"<sup>10</sup> Se trata, pues, de un concepto totalmente mágico de la poesía y de sus intérpretes, los poetas, en todo conforme con lo esencial de la concepción primitiva del fenómeno poético

En la evolución conceptual de la Poesía y frente al concepto mágico de la poesía dado por Platón, Aristoteles inicia el análisis racionalista y científico del fenómeno poético, partiendo de la realidad histórica del mismo, con Aristóteles aparecen el ensimismamiento y las reglas del arte. Y aunque Aristóteles no escribió en su Poética con ánimo preceptista al descubrir y describir las relaciones precisas entre las partes de la obra poética instituyen la regla, la razón y la ley

La poesía es pues, fundamentalmente un acto de creación, para unos tal creación se dará con un mágico impulso, por inspiración, para otros se realizará en virtud "del arte". Sin embargo, ya sea a través del concepto platónico o aristotélico, es común el acuerdo de que la poesía es esencialmente descubrimiento e intuición de la armonía y el ritmo, que serán representados por el autor. En resumen la *"poesía es, en esencia, descubrimiento y expresión del ritmo vital"*<sup>11</sup>

En el estudio y análisis de la poesía en América, podemos aseverar que a cada país hispanoamericano corresponde un núcleo de singularidades en el desdoblamiento de las corrientes literarias del Viejo Continente. Tal es el caso del movimiento de Vanguardia, como ocurre en Panamá con el Maestro Rogelio

---

<sup>10</sup> Platón (op. cit.) p. 355-357

<sup>11</sup> Portuondo (op. cit.) p. 116

Sinán (1902/1904-1994) Basta pensar en la publicación, en Italia, de Onda (1929), libro que presupone una inauguración de las vanguardias en Hispanoamerica

A-partir del Modernismo, la poesía hispanoamericana tejió características propias que afrontan cualquier tentativa de generalización de un pretendido fenómeno en cualquier país de América

Al respecto, Floriano Martins, poeta, traductor y ensayista brasileño, en su ensayo La modernidad de la Poesía Hispanoamericana, traducido por Benjamín Valdivia, apunta

*“La dimensión poética no está ligada a un programa momentáneo Se trata de una expresión natural e incorruptible ”* <sup>12</sup>

Las primeras manifestaciones literarias europeas que desembarcaron en territorio hispanoamericano fueron los ecos distantes del neoclasicismo español del siglo XVIII, a su vez una extensión tardía del clasicismo francés. Sus expresiones de mayor valía son el ecuatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847) y el venezolano Andrés Bello (1781-1865), cuya obra testimonia un decidido proceso de emancipación cultural, es decir, cuando las nacientes repúblicas ya se mostraban empeñadas en afirmar su propia identidad. El surgimiento, posteriormente, del romanticismo no se caracteriza exactamente como un rompimiento con el período anterior, sino como una ampliación de su aspecto primordial, el de la afirmación nacional de las jóvenes repúblicas.

---

<sup>12</sup> Martins, Floriano. La modernidad de la poesía hispanoamericana. Trujillo, Perú (n.p.), 2000.



Innumerables aspectos contribuirán, en mayor o menor escala, en la formación de una identidad propia y enteramente peculiar a nivel internacional, en lo que se refiere a la cultura hispanoamericana, a saber, la de aquellos países del continente americano que se encontraban vinculados entre sí en torno a la lengua española, aunque en mucho esa vinculación idiomática no sea la clave de la citada identidad, como podría parecer y así lo pretenda cierto sector de la crítica, sino la presencia múltiple, simultánea y sobre todo espontánea de diversas culturas en una determinada circunstancia histórica

En este sentido, también contribuyó de forma esencial la efectiva participación de Simón Bolívar, uno de los más grandes símbolos de la independencia cultural hispanoamericana

Martins, reafirma estos conceptos relacionados con la identidad cultural de América, cuando dice que

*“Algo decisivo fue, también, la resistencia del idioma guaraní en tierras paraguayas, cuando se instalaron las misiones catequísticas de la Compañía de Jesús, ya en el siglo XVIII, dando lugar al único caso de bilingüismo en toda la América española, aspecto éste que resultó de importancia extrema en la percepción de una cultura mestiza en el continente*

*Lo mismo se podría decir, un siglo antes, de la presencia esencial de la mexicana Juana Inés de la Cruz (1648-1695), cuya poesía revela no solamente el desbordamiento de las imágenes del barroco cuanto la voraz inquietud de las indagaciones relativas al ser, la búsqueda de un conocimiento de sí mismo, de nuestra existencia abierta al mundo, al mismo tiempo en que de forma intrigante e instigante anticipa un linaje notable de la poesía hispanoamericana, a saber, el de las mujeres que reflejarán e interferirán en su propio destino y en el curso de la época que les tocó vivir, como las portorriqueñas*

*Julia de Burgos (1914-1953) y Violeta López Suria (1926-1994), la uruguaya Juana de Ibarbourou (1895-1980), la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), la costarricense Eunice Odio (1922-1974), la salvadoreña Claribel Alegria (1924- 1996) y la chilena Gabriela Mistral Cabe recordar aquí que el colombiano Carlos Martín, en su libro Hispanoamérica mito y surrealismo (1986) comprende acertadamente el mestizaje como la constante más determinante del espíritu y de la inteligencia del Nuevo Continente Mestizaje que explica la condición aluvial de la literatura hispanoamericana, en cuyas obras capitales se advierte mezcla e impureza, superposición y fusión de innumerables elementos y tendencias, procedentes de distintas latitudes y tiempos”<sup>13</sup>*

Aunque ya en Andrés Bello encontramos señales de una defensa del pensamiento mestizo, la contribución más preciosa se encuentra determinada por la poesía gauchesca, ya a partir de mediados del siglo XIX, cuyo Martín Fierro, del argentino José Hernández (1834 - 1886) es el ejemplo más fecundo y difundido. El paso siguiente sería dado por el Modernismo, que eclosiona en diversos rincones del continente, aunque en Buenos Aires se localizara una especie de epicentro suyo, por las propias características cosmopolitas de la capital argentina. Siguiendo al chileno Alberto Baeza Flores, destacamos los conceptos vertidos en su libro La poesía dominicana en el siglo XX (1976), cuando afirma que "la más importante contribución del Modernismo para nuestra poesía consiste en el ambiente poético que crea, en el espíritu lírico que comunica y en el contenido de la imagen poética (de la metáfora y del símbolo) ”

---

<sup>13</sup> Martins (op. cit)

En los poetas del Modernismo era tan importante la herencia del pasado, la asimilación de otras culturas, cuanto el sentido intenso de búsqueda, de expresión de las experiencias literarias hasta entonces alcanzadas. En tales circunstancias, cuidaban tanto de mantener un diálogo -entendido aquí en el sentido de un rico tejido de ideas formado a partir de la mezcla, del involucramiento de innumerables fuentes- con los clásicos del simbolismo francés y los poetas del barroco español, cuanto de iluminar sensible y críticamente el escenario de la literatura de su propio tiempo, seguros de que así se consolidaría de modo más fecundo y duradero la modernidad. Una síntesis notable acerca de los caminos que iluminaría la llama del Modernismo la encontramos en Octavio Paz, citado por Martins:

*El modernismo se inicia con una estética del ritmo y desemboca en una rítmica visión del universo. Revela así una de las tendencias más antiguas de la psiquis humana, recubierta por siglos de cristianismo y racionalismo. Su revolución fue una resurrección. Doble descubrimiento fue la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica, e hizo del verso español el punto de confluencia entre el fondo ancestral del hombre americano y la poesía europea. Al mismo tiempo, reveló un mundo sepultado y recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno. Y hay algo más: el movimiento de los poetas hispanoamericanos está impregnado de una idea extraña a la tradición castellana: la poesía es una revelación distinta de la religiosa. Ella es la revelación original, el verdadero principio.*

*No dice otra cosa la poesía moderna desde el romanticismo hasta el surrealismo. En esta visión del mundo reside no solamente la originalidad del modernismo sino también su modernidad.*

Para muchos estudiosos de la literatura hispanoamericana, el vanguardismo constituye una época de trascendental importancia para la expresión genuina del americanismo. Martins, expone su opinión al respecto

*“El célebre periodo de las vanguardias, a su vez, fertilísimo sea en la formación de grupos o en la publicación de revistas y manifiestos, tiene inicio con una polémica en torno al Futurismo, justamente a partir de un artículo firmado por Rubén Darío (“Marinetti y el futurismo”, La Nación Buenos Aires, 05/04/1909), que desencadenaría una serie de discusiones acerca de la escuela europea, entre las cuales merecen destacarse las ponderaciones del mexicano Amado Nervo (1870-1919) y del venezolano Henrique Soublette (1886-1912). El primero censuraba la vanidad entusiasta del manifiesto y su desdén a los valores del pasado, en tanto el segundo, en tono discordante pero más polémico, recordaba que, si Europa ya creía poseer un mundo digno de ser destruido, los hispanoamericanos, por el contrario, encontraban delante de sí una vastedad virginal para ser explorada y fundada. Si así pensaban los modernistas, por otro lado los jóvenes poetas también se manifestaron respecto de la polémica generada por Darío, como fue el caso de Huidobro que, en un artículo fechado en 1914, hacía coro a las palabras del nicaraguense, llegando incluso a ironizar las declaraciones futuristas y sus proclamas en torno de lo inmediato” Martins (2000) <sup>14</sup>*

Así, aunque Europa se encontrara en instancias sucesivas con denominaciones como Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dadá y otros focos de la vanguardia, como el realismo socialista, el neorrealismo, el realismo mágico, etc., Hispanoamérica recibía tales movimientos sin sujetarse demasiado a ellos, tratando naturalmente de redimensionarlos según la realidad de cada ambiente

---

<sup>14</sup> Martins (op cit)

El legado del vanguardismo en nuestro país, Panamá, como en el mundo entero, es evidente en la lírica actual los procedimientos hoy conocidos de la metáfora, la imagen, la sinestesia, el adjetivo traslaticio, la visión, etc., campean como recursos expresivos aunque no con la primacía que tuvieron en el momento de imponerse tras ardua batalla, sino ahora al servicio del contenido social. De igual modo el versolibrismo, la carencia de rima, la importancia del ritmo interior, conquistas anteriores al vanguardismo, sólo se estabilizaron en nuestras letras con la publicación de *Onda*.

El Vanguardismo en Panamá, lógicamente representó transformaciones importantes en la manera de ver y concebir el mundo cuando en Europa se concebían cambios transcendentales en el ámbito literario. Y aunque en nuestro país hubo resistencia, Sinán cambió el modo de escribir nuestra literatura.

En Panamá, a partir de 1930, una nueva generación de poetas, agrupada en torno a la revista *Antena*, se distanció de la retórica modernista y se aproximó a las vanguardias, aunque no fue bien vista desde un principio por el público en general. Además, en las primeras generaciones que corresponden al momento vanguardista se da un fenómeno muy particular. Muchos de los autores no cultivaron el estilo de la poesía de Vanguardia y optaron por permanecer fieles al paradigma establecido por la poesía moderna.<sup>[1]</sup> El principal referente de esta transformación fue Rogelio Sinán (Taboga, Panamá, 1902 - 1994), autor que había viajado por Europa y frecuentado en París a los surrealistas. En *Onda* (Roma, 1929), primer libro de poesía vanguardista panameña, Sinán muestra la influencia de la poesía pura, otras obras suyas de importancia son *Incendio*

(1944) y *Semana Santa en la niebla* (1949), en que el uso del elementos oníricos en su poesía evidencia su filiación surrealista

Por otra parte, es importante enfatizar que la poesía hispanoamericana está comprendida por dos fases o periodos históricos distintos, amplios y abarcadores de su dinámica complejidad, de su inestimable espíritu renovador y fundacional el del modernismo (que encuentra su ápice en las tres primeras décadas del siglo XX) y la poesía contemporánea, sin olvidarnos que los límites que unen y distinguen ambos periodos van pautados por los años 20 y 30, no solamente en función del surgimiento de los innumerables focos de la vanguardia, como también, y sobre todo, por el apareamiento de libros como *Trilce* (1922), de Vallejo, *Altazor* (1931), de Huidobro, *Residencia en la tierra* (1933 y 1935), de Neruda, *Abolición de la muerte* (1935), de Emilio Adolfo Westphalen, *Muerte de Narciso* (1937), de Lezama Lima, entre otros

Es natural que los movimientos artísticos acostumbren invadir cronológicamente los límites de su sucedáneo, y mucho más tratándose —como es el caso del Modernismo— de una de las más altas hazañas realizadas por Hispanoamérica en el decurso de su historia, de modo que todavía por muchas décadas adentro se escuchan los ecos de tal conquista. Y habrá siempre, dentro de esa cuestión, la ocurrencia de excepciones: el mexicano José Juan Tablada (1871-1945) publica su *Li-Po* y otros poemas en 1920, reclamando su presencia en el periodo contemporáneo y no en el modernista, en el que se sitúan sus libros anteriores, otro ejemplo sería el de *En la más médula*, de Girondo, que aparece hasta 1956, luego de un decisivo periodo de la poesía

hispanoamericana influenciado por el surrealismo y la publicación de innumerables obras indiscutiblemente innovadoras -Luna Park (1924), de Luis Cardoza y Aragón, Biografía para uso de los pájaros (1937), de Jorge Carrera Andrade, Muerte sin fin (1939), de José Gorostiza, Biografía de un silencio (1940), de Manuel del Cabral, Pasiones terrestres (1946), de Enrique Molina, La miseria del hombre (1948), de Gonzalo Rojas-, sin que ello venga a perjudicar su recepción y el gran respeto crítico de que goza hasta hoy el poeta argentino, autor también de otro libro valioso, aunque menos mencionado, Persuasión de los días (1942), dentro del derrotero poético de la gran aventura del lenguaje que emprendió y que, incluso, anticipa el propio En la más médula

En el recorrido de todos estos paisajes generacionales siempre se destacarán algunos poetas que, además de su propia obra, atenderán, de diversas formas, a la difusión y revisión de la obra de otros autores. En este sentido, podemos pensar en aquellos poetas que tejieran obra crítica, notable diálogo que es siempre un rescate y una ampliación de horizontes, tanto como nuestros traductores, que abrirán para el lector de nuestra lengua infinitas posibilidades de relación con la poesía de otros idiomas, responsables de entrelazar el flujo de las culturas de su país y del resto del mundo, de la misma forma que aquellos que contribuyeron en un sentido promocional, es decir, por medio de la dirección de editoriales, periódicos y revistas, además de la organización de antologías y de encuentros, exposiciones, conferencias etc

En tal análisis no se puede nunca dejar de mencionar algunos nombres, entre los cuales figuran imprescindiblemente los argentinos Aldo Pellegrini

(1903-1973) y Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983) El primero fue responsable de una pionera afirmación del surrealismo en tierras hispanoamericanas, en tanto el segundo estuvo al frente de una de las más destacadas revistas literarias del continente Poesía-Buenos Aires Al lado de ambos, se sitúan expresiones de igual importancia, como las del colombiano Jorge Gaitán Duran –principal articulador del grupo Mito, que influyo acentuadamente en el escenario cultural de la Bogotá de los años 50, también responsable de la dirección de la revista homónima-, el cubano Lezama Lima -en torno de cuya iluminadora presencia se articularon los meandros literarios de La Habana, concentrados en gran parte en las páginas de la revista Orígenes, por él fundada y dirigida-, el mexicano Octavio Paz -fundador entusiasta de publicaciones como Taller (1938), El hijo pródigo (1943), Plural (1971-76) y Vuelta (1976)-, el venezolano Juan Liscano (1915) por las destacadas acciones como director de la revista Zona Franca y de la editorial Monte Ávila-, entre muchos otros, lo que viene a comprobar que el poeta hispanoamericano, en mayor o menor grado, siempre estuvo activamente involucrado en la tarea de difusión de la cultura de su país, al mismo tiempo que empeñado en el propio enriquecimiento permanente de su visión crítica del mundo

Finalmente, y al respecto de poesía hispanoamericana, muchos críticos se refieren a su universalidad, hoy un hecho incuestionable, como "signo de autenticidad de toda poesía no un modo de ser, sino un modo del ser"



## 2.2 Concepto de Intertextualidad

Julia Kristeva acuñó en 1967 el término intertextualidad. Desde entonces la bibliografía existente sobre este tema crece día a día. En un sentido intertextual no habría texto original. Tomando esta idea en un sentido amplio se ha llegado a decir que todo está escrito, que no hay novedad posible y que la originalidad se restringe no ya al qué sino al cómo de cada obra literaria. En esta línea, Graciela Reyes, en su libro *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, afirma: *"Todo discurso forma parte de una historia de discursos, todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos"* <sup>15</sup>

Según esta concepción todo texto literario será el reflejo de otros muchos textos, independientemente de que el autor sea consciente de ello al manejarlos o de que el lector los identifique. Reyes reafirma que: *"El poema no se refiere a un objeto o a un mundo, aunque aparente hacerlo, sino a otros textos, incluidos los lugares comunes que, semejantes a cristalizaciones de la intersección de textos, han ido quedando, como marcas de sistemas conceptuales, a lo largo de la historia de una cultura"*

Y, en efecto, en parte así es, ya que la realidad poética es multiforme y está sometida a distintas interrelaciones y cruces de referencias. Según detalla Kristeva, que en su *Semiótica* sigue de cerca las pautas dadas por Bajtin: *"La*

---

<sup>15</sup> Reyes, Graciela. *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984, p. 42

*palabra literana no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de vanas escrituras del escñtor, del destinatano (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual”* <sup>16</sup>

La palabra, el texto literario, se muestra entonces como algo polivalente, afectado por una pluralidad de interferencias que se barajan constantemente, es lo que Bajtin definió como carnaval. Para Kristeva el texto “*constituye una permutación de textos, una inter-textualidad en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos*” <sup>17</sup>. Es decir, el discurso está sujeto a un diálogo entre el autor, el lector y los textos exteriores que siempre actúan. De acuerdo con estos tres elementos se establecen dos tipos de relaciones: una horizontal: el texto pertenece a la vez al autor y al lector, y otra vertical: el texto está orientado hacia un corpus literario anterior o simultáneo. Se origina así en el discurso una secuencia de incesante polifonía, pues lo que él integra es una especie de mosaico de citas, citas que son absorbidas y transformadas por el texto naciente. Percatarnos de este fenómeno nos va a llevar a que todo texto esté sujeto al menos a una doble interpretación: por un lado la que se desprende de su semántica (que a su vez admite varias lecturas) y por otro la que se desprende del diálogo interno establecido por los microtextos que conforman tal texto. Atendiendo a esta doble vertiente se podrá conseguir un análisis más completo de la materia literaria, aportación esta donde se encierra la principal virtud de los estudios intertextuales. No obstante, tal tipo de crítica será siempre de apoyo o complemento, nunca por sí sola podrá

---

<sup>16</sup> Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974, p. 15.

<sup>17</sup> Kristeva (op. cit.) p. 15.

agotar el acercamiento a un escrito literario, a sus rasgos semánticos y estructurales, a su estilística particular. Pero poco a poco va resultando evidente que una indagación literaria rigurosa y moderna no puede prescindir del enfoque intertextual.

A propósito del intertexto en la creación literaria, Kristeva, en su obra *El Texto de la Novela*, define la intertextualidad como “los libros en el libro”<sup>18</sup>

*“El texto de Antoine de La Sale parte de la lectura de todos estos libros en un clima de bibliofilia. Al principio del libro, el discurso de la Dame está salpicado de citas, cuya procedencia se confiesa: Tules de Milesie, Socrate, Trimides, Pitacus de Misselene, l’Evangile, Caton, Séneque, Saint Agustin, Épicure, Saint Bernard, Saint Grégoire ex Moralles, Saint Paul, Avicennes, Tite-Live, Orose, Suetonius, Sallustes, Lucain, Mathastrius, Daires, Phirisus, Polybe, Arnobius (sobre la diversidad de lenguas) Josephe (sobre la cuestión judía) Victor, Valerus y de nuevo Saint Augustin (La ciudad de Dios, libro III, cap XII), sin duda, distintos préstamos y plagios no confesados. Los textos más conocidos de la época se confrontan, se ponen en diálogo entre sí, y quedan a menudo neutralizados (Epicuro con San Benito). La penetración de los Textos en el texto de La Sale llega tan lejos que uno de los actantes secundarios en “Jehan de Saintré” que articula complejo predicativos, Boucicault constituye un libro”*<sup>19</sup>

Es interesante anotar, como en la Edad Media, un escritor como Antoine de La Sale, hacia uso en su obra *Jehan de Saintré*, de elementos intertextuales, para estructurar el discurso de la Dame, uno de sus personajes. La técnica, que se usa desde la antigüedad en el discurso oral va a constituirse en uno de los

---

<sup>18</sup> Kristeva (op cit ) p 205

<sup>19</sup> Kristeva (op cit )p 206

recursos literarios y lingüísticos que el escritor usará para la elaboración artística de la obra literaria, lo que posteriormente desarrollará toda una Teoría de la Intertextualidad

La intertextualidad es hoy, la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido es lo que llamamos intertextualidad <sup>20</sup>

En otras palabras, todo texto puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter transdisciplinario.

Desde una perspectiva lingüística restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado y, desde esta perspectiva, la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo texto puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector.

“Tal vez debido a la complejidad de los procesos intertextuales, su análisis es a la vez el más serio y el más lúdico de los estudios literarios” De hecho, el estudio de la intertextualidad ofrece una perspectiva inclusiva para el estudio de

---

<sup>20</sup> La bibliografía crítica sobre la teoría de la intertextualidad ha tenido un crecimiento exponencial durante la última década del siglo XX. Los principales trabajos panorámicos se encuentran en la recopilación y traducción directa del francés hecha por Desiderio Navarro. *Intertextualité*. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997. Contiene los textos seminales de Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre y Paul Zumthor, entre otros.

la comunicación, es decir, una perspectiva que permite incorporar en su interior a cualquier otra perspectiva particular, proveniente de cualquier modelo para el estudio de la literatura

En términos de Graciela Reyes *"La obra literaria, por sí misma, se constituye como ejercicio de intertextualidad"* <sup>21</sup>

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.

La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona, o personas, que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, *"la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye"* <sup>22</sup>

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador.

---

<sup>21</sup> Reyes, Graciela. *Polifonía textual en el relato literario*. Madrid, España: Gredos, 1984. p. 44.

<sup>22</sup> John Mowitt lo ha formulado en estos términos: "The question that needs to be posed is: what is it to be done with the intratextual evidence a particular reading produces?" Cf. la sección "Textual Politics" de su estudio *Text: The Genealogy of an Antidisciplinary Object*. Duke University Press, 1992, 215.

Esto último es muy importante, pues significa que el concepto mismo de intertextualidad presupone una teoría de la comunicación en la que el lector es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo. En este contexto, el receptor no es ya un agente pasivo cuyas habilidades y conocimientos como decodificador de mensajes pueden ser reducidas a un conjunto de diversos procesos de distinción social. *"El receptor (o receptora, pues la condición genérica produce también sus propias diferencias específicas) es un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones. La intertextualidad existe según el color del cristal intertextual con el que se mira"*<sup>23</sup>

Los horizontes de experiencias y expectativas del receptor son también parte de los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, y determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación. Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto.

Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas (archi-textuales) que lo hicieron posible.

Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto, a su vez, es parte de un conjunto de reglas de enunciación a las que podemos llamar discurso, y el

---

<sup>23</sup> Esta dimensión estética es lo que Nathalie Piégay-Gros ha llamado "l'imaginaire du palimpseste" e Introduction à l'intertextualité Paris, Dunod, 1996, 125

estudio de la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación

Así, todo estudio intertextual es un estudio de interdiscursividad y -- especialmente en el ámbito de la vida cotidiana-- todo proceso intertextual es también un proceso de inter (con) textualidad. Es decir, estudiar las relaciones entre textos e intertextos (subtextuales, para-textuales y muchos otros) es también estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación

En otras palabras, el análisis textual --ya sea en forma de análisis de contenido o análisis lingüístico, retórico o estilístico, entre muchas otras posibles estrategias de análisis-- es sólo una parte del análisis de los contextos a los que pertenece todo texto, es decir, el análisis intertextual

Debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter (con) textuales

Y es precisamente esta diversidad lo que puede ser considerado como denominador común de todos los ejercicios de análisis intertextual

### **2.2.1. El Intertexto en la poesía sinaniana**

Los poemarios *Incendio* y *Semana Santa en la Niebla*, están estructurados y basan su composición en el intertexto. Los elementos intertextuales son tan

fundamentales, que dan la apertura a ambos textos poéticos a través del epígrafe

La poesía de Dante fluye en Rogelio Sinán cuyo *Incendio*, asume los esquemas temáticos dantescos en los que el elemento psíquico se funde con elementos de la realidad inmediata dando como resultado un mundo de terror y desesperación

Estos aspectos se encuentran más que nada derivados de las líneas generales de la poética surrealista. Importa ahora considerar puntos de convergencia más específicos con el intertexto en Dante, sobre todo más allá de la creación del ambiente onírico-maravilloso

Los problemas y mundos simultáneos son evocados por etapas mediante la estructura específica del mundo dantesco, al mismo tiempo que con procedimientos de matiz surrealista inspirados en los choques de imágenes y escenas. Pluralidad con firme coherencia. Altura y enfoque general de los temas esenciales -el infierno, el cielo, el purgatorio-, así como de la meditación y del potente impulso creativo que quiere comunicarse al público lector que se constituye en parte del universo intertextual

*Incendio*, se estructura a la manera dantesca en tres cantos o tiempos, cada uno de los cuales está introducido por un epígrafe textual de Dante

*Primer tiempo La voz del pánico*

*Quivi sospiri, pianti e allí guai*

*Resonaban per l'aere senza stelle*



*Dante Inferno*<sup>24</sup>*Segundo tiempo La voz de la agonía**De ecco a poco un fummo farsi**Verso di noi come la notte scuro**Dante Purgatorio*<sup>25</sup>*Tercer tiempo La voz de la plegaria**E vidi in forma de rivera**Fulvido di fulgore, intra due rive**Dipinte di marabil primavera**Dante Paradiso*<sup>26</sup>

Cada uno de los epígrafes desarrolla en forma condensada la visión que expone el poema *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, la presencia dantesca es permanente en el poema

El poema **Incendio** (Panamá, 1949), nace de la visión objetiva de un fuego trágico ocurrido en la ciudad de Panamá, en calle H, muy cerca de la residencia del poeta. Él vio sus llamas, escuchó el llanto y sintió la desesperación de las víctimas. Él vivió el incendio en intensa circunstancia emocional y entonces nació "Incendio"

El poema está estructurado en tres tiempos o cantos, que se constituyen en elementos intertextuales de la *Divina Comedia*, del poeta

---

<sup>24</sup> Rogelio Sinán **Incendio** (Poema en tres tiempos) Cuadernos de poesía, Mar del Sur, Imprenta de la Academia, Panamá, 1994, p. 6

<sup>25</sup> Sinán (op. cit.) p. 13

<sup>26</sup> Sinán (op. cit.) P. 20

italiano Dante Alighieri. De la misma forma los “tiempos” de Incendio iniciaran con un epígrafe que corresponden a los cantos dantescos y están estructurados en Infierno, Purgatorio y Paradiso

En el primer canto o tiempo, el fuego, las llamas, son “una mano de luz pintando el cielo y adelantando el alba” La visión encaja dentro de una concepción diabólica del infierno

*“Enloquecidos quedaron los relojes,  
y un aullido de sol mordió el espacio  
precipitando sangre y arreboles  
Incandescentes garfios dolorosos  
sacaron de su sueño almas a flote  
ya en las alas del infierno  
¡Fuego! ¡Fuego!”<sup>27</sup>*

La concepción infernal se logra a través del sufrimiento eterno, un pánico, un anhelo total por salir de las llamas, un gesto absoluto de manos extendidas para asirse de algo que queda en la distancia

El segundo tiempo El Purgatorio, es el canto para significar ese momento de tanta crueldad y desesperación. Hay en este canto una mezcla de dolor, de esperanza, de ansiedad

*“Señor, misericordia!  
-Por qué ocultas el agua de tus cauces?”*

---

<sup>27</sup> Rogelio Sinán **Incendio** (Poema en tres tiempos) Cuaderno de poesía, Mar del Sur, Imprenta de la Academia, Panamá, 1944

-Precipita los ríos de tus montañas!  
 -Abre todas las fuentes de la vida!  
 -Una gotita de aire puro, señor!  
 -Una gotita!  
 -Tan sólo una gotita para mi sed amarga!"<sup>28</sup>

Es en el purgatorio –como en la Divina Comedia- el lugar donde las almas pagarán sus pecados, purgarán su pena. La lucha, sin embargo, no les libraré de la muerte y de las llamas

El tercer tiempo, el Paraíso, es el lugar donde los cuerpos reciben una ayuda que no necesitan, ya se han resignado a morir bajo las llamas, y ya las llamas no existen, pues vienen solos

*"nieblas y agua  
 Agua y nieblas  
 Cataratas, torrentes, manejadas"*<sup>29</sup>

En el poemario *Semana Santa en la Niebla* el poeta Sinán proyecta "*una poesía perfecta, con un verso más depurado, profundo y difícil*"<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Rogelio Sinán (op cit )

<sup>29</sup> Rogelio Sinán Op Cit

<sup>30</sup> Zuñiga, Sydia C de *El estilo poético de Rogelio Sinán*, Panamá, Universidad, 1951

En Semana Santa en la Niebla, a través del intertexto bíblico, el poeta enlaza las imágenes borrosas de ensueño y niebla de sus recuerdos de la semana santa infantil y que el poeta en su madurez logra proyectar a través de una visión amplia, humana y totalizadora del concepto de la religiosidad. La obra, evidentemente proyecta dos planos. El plano de la realidad vivencial, la experiencia vital del hombre y el plano de la fantasía la cosmovisión del escritor, del poeta. El cronotopo objetivo –la Isla de Taboga en tiempo de Semana Santa- se mitifica y alcanza connotaciones de irrealidad.

El intertexto bíblico se hace evidente a través de la evolución de poema construido en base al nacimiento, vida y muerte –la Pasión- de nuestro Señor Jesucristo. El Evangelio según San Lucas, es evidente en la estructura del poemario. Al respecto, los primeros cuatro versículos del Capítulo I, de Lucas, son muy decisivos y determinarán la evolución del poema.

*"Habiendo muchos tentados a poner  
en orden la historia de las cosas que  
entre nosotros han sido ciertísimas  
Como nos lo enseñaron los que desde  
el principio lo vieron por sus ojos  
y fueron ministros de la palabra,  
Me ha parecido también a mí des-  
pués de haber entendido todas las co-  
sas desde el principio con diligencia,  
escribírtelas por orden, oh mi buen*

*Teófilo*

*Para que conozcas la verdad de las  
cosas en las cuales has sido enseñado”*<sup>31</sup>

*Lucas 1 1-4 31*

Hermosas imágenes están presentes en la pesca milagrosa y si los discípulos del Señor pescaron por fe y los pescados anegaban los barcos, el hablante lírico ha pescado la tarde y esta pesca desborda de recuerdos la imaginación y a través de la intertextualidad el poema crece y evoluciona

*"Viejo muelle zurcido de brumas y sirenas  
visión húmeda verde vaivén de remo y quilla  
Torso de ola, Gaviotas silbando en el trapecio  
de un canto marinero Yodada hora salada  
cuando el pelícano hunde puñales en la clara  
pupila de la espuma Brisa ágil Brea, Hipocampos  
nostálgicos de friso Tritones, Caracoles  
Mirad ¡Entre las redes ha caído la tarde!"*<sup>32</sup>

La lluvia torrencial, la tempestad proyectan una visión de destrucción son los demonios, pero, luego el arcoíris, con sus "agujas de prodigio" (30), los ahuyenta como hizo Jesús con los endemoniados

<sup>31</sup> **Santa Biblia** Versión Reina- Valera Sociedades Bíblicas Unidas, México, 1988, p 1342

<sup>32</sup> Rogelio Sinán **Semana Santa en la Niebla** Segunda edición, Imprenta Nacional, Ediciones del Cuadragésimo Centenario, Ministerio de Educación, Panamá, 1969

La lluvia torrencial, la tempestad proyectan una visión de destrucción son los demonios, pero, luego el arcoiris, con sus "agujas de prodigio", <sup>33</sup> los ahuyenta como hizo Jesús con los endemoniados

La hija de Jairo, el de la Parábola, es la Sensitiva, personificándola como lo hace con otras plantas, después de la destrucción y muerte resucita con la luz, el sol se constituye en vida, ilumina al mundo, pero al igual que Jesús el sol debe agonizar

*"Prisionero entre nubes y barrotes de minio  
derrumba su proceso crepuscular el sol  
Su nebulosa cárcel es alfa de martirio  
que estallará en Seráficos éxtasis de color  
La florecida arteria despejará concilios  
apartando tinieblas llagadas de arrebol,  
brillarán tristemente sus últimos delirios  
y el toro de la noche mugirá de pavor"* <sup>34</sup>

El último poema del libro Resurrección enlaza, a través del intertexto, el tema principal del libro la salida del sol y el tema primordial de la Biblia la resurrección de Jesucristo

*¡Gloria! ¡Gloria! ¡Aleluyas, matines y hosannas  
despiertan minuterero y gritos de alcanfor,  
mientras loco revuelo de abanicos y de alas*

<sup>33</sup> Rogelio Sinán (op cit) Endemoniadas p 7

<sup>34</sup> Sinán (op cit) Ecce promo p 47

*desnudas olas y mástiles irónicos de alcohol!*  
*¡Clarinetos del alba, tocad cielo y montañas!*  
*¡Dad paso a las cuadrigas de luz y de color!*  
*¡Brisa, espuma, aleluya! Loemos la mañana!*  
*¡Toda vida renace cuando renace el sol!*<sup>35</sup>

Al igual que en el Evangelio bíblico, al final hay una esperanza para el hombre, de la muerte surge en resurrección el Dador de vida

Ademas, Semana Santa en la Niebla proyecta la filosofía panteísta del hablante lírico, ama las cosas de la naturaleza y las personifica dándoles un valor vital. No deja de lado tampoco el autor el universo folclórico y las tradiciones populares para proyectarlas en el poemario a través de la intertextualidad

La trascendencia literaria de la poesía de Rogelio Sinán se proyecta más allá de nuestros días, hay en sus poemas un ansia de vivir, una búsqueda de la esencia de la vida en los textos fundamentales de la humanidad y sobre todo logra enlazar nuestra literatura a la literatura universal y la convierte en patrimonio del mundo

---

<sup>35</sup> Sinán (op cit ) Resurrección, p 59

## **CAPÍTULO SEGUNDO**



## La Divina Comedia, de Dante Alighieri como intertexto en la obra de Sinán.

Intertextualidad es el término que Julia Kristeva y otros teóricos acuñaron y difundieron para designar un recurso literario practicado, en realidad, desde hace siglos la inserción en el texto propio de fragmentos breves, citas, versos o frases pertenecientes a textos ajenos y reconocibles por el lector

La intertextualidad alude, fundamentalmente, a la cita incluida en un texto como parte esencial del mismo, y no como referencia externa

Las funciones posibles del intertexto son muy variadas pueden ser un homenaje patente al autor citado, o un reconocimiento explícito de modelos, pero también un indicio para interpretar el texto presente al incorporarle el sentido de la obra o del fragmento que se toma en préstamo. Los intertextos suelen ser fórmulas "citables" conocidas para quien tenga un mínimo caudal de lecturas en la memoria. Kristeva destaca en su obra que *"otros libros (leídos) penetran en el texto de la novela directamente copiados (citas) o como huellas mnésicas (recuerdos). Se transportan intactos desde su propio espacio hasta el espacio de la novela que se escribe, copiados entre comillas o plagiados"* <sup>36</sup>

Desiderio Navarro, en su *Intertextualité treinta años después* (Los Naranjos, Cuba 1997), hace referencia a la creciente bibliografía acerca de análisis de obras de todos los tiempos desde el punto de vista de la intertextualidad

---

<sup>36</sup> Kristeva' (op cit) p 207

*“ los escritores continúan hoy acudiendo al uso de la intertextualidad, porque, como cualquier otro procedimiento literario, sigue vigente y a disposición de cualquiera. La diversificación temática de los análisis intertextuales de obras y autores concretos va hoy día desde la Biblia, la Iliada y Aristófanes, pasando por las novelas medievales del ciclo del rey Arturo, Dante, Don Quijote, Shakespeare y el drama Noh, hasta llegar a Zola, Baudelaire, Wilde, Joyce, Eliot, Rilke, Proust, Babel, Maiakovski, Hemingway, Beauvoir, Nabokov, Celan, Handke, Gombrowicz, Grass, Claude Simon, Heiner Müller, Barth, Barthelme, Saramago, Mongo Beti y Césaire, entre muchos otros no menos diferentes entre sí. También han sido objeto de estudio intertextual importantes autores contemporáneos de lengua española, como nuestro Alejo Carpentier, Borges, Vargas Llosa, Juan Goytisolo y Gabriel García Márquez, a quien se han dedicado ya dos libros monográficos con ese enfoque: La ficción de Gabriel García Márquez repetición e intertextualidad (1993), de Edward Waters Hood, y La intertextualidad en García Márquez (1994), de Arnold M. Penuel ”<sup>37</sup>*

De esta manera, la intertextualidad se ha convertido en un foco importante en la crítica literaria posmoderna probablemente por dos razones principales. First, its hybrid character as both being applicable to concrete passages of text and as an abstract concept of the relatedness of all writing, second, the pleasure which can be gained from investigating the hide-and-seek games which literary texts present with their intertextual references. En primer lugar, su carácter híbrido, ya que tanto es aplicable a pasajes concretos de texto y como un concepto abstracto de la relación de todas ellas por escrito, en segundo lugar, el placer que puede ser obtenido en la investigación de los textos literarios presentes con su intertextual referencia. The latter point relates to the playful aspect which is often highlighted in postmodern works and,

---

<sup>37</sup> Navarro, Desiderio *Intertextualité treinta años después*. Los Naranjos, Cuba (n.p.) 1997

likewise, in contemporary criticism Este ultimo punto se relaciona con el aspecto ludico que a menudo se subraya en las obras posmodernas y, asimismo, en la crítica contemporánea

Más cerca a nosotros, en la contemporaneidad, en pleno siglo XX, Teresa Girbal en su ensayo "*La connotación intertextual*" *Literatura como intertextualidad IX Simposio Internacional de Literatura*, citando las palabras de Michael Riffaterre destaca que *la intertextualidad es la percepción del lector de las relaciones entre una obra y otras que las han precedido o seguido Estas otras obras constituyen el intertexto de la primera* <sup>38</sup>

Los comentarios de Girbal sobre el concepto de intertextualidad constituyen la base referencial a partir de la cual establecemos nuestro propósito de análisis de la poesía sinaniana Nos concentraremos en estudiar específicamente los Poemarios Incendio (Panamá 1944) y Semana Santa en la Niebla (Panamá 1949) del destacado escritor panameño Rogelio Sinán

Analizaremos los elementos paratextuales e intertextuales que revelan conexiones explícitas e implícitas con La Divina Comedia del poeta italiano Dante Alighieri, en la estructuración y desarrollo temático del Poemario Incendio, y los elementos del folclore popular, el panteísmo y la Biblia como elementos intertextuales en la estructuración y desarrollo temático del Poemario Semana Santa en la Niebla

---

<sup>38</sup> Michael Riffaterre, "La trace de l'intertexte," *La Pensée* 215 (1980) 4-18 Citado por Teresa Girbal en su ensayo "*La connotación intertextual*", *Literatura como intertextualidad IX Simposio Internacional de Literatura*, (Argentina Palabra Gráfica y Editora S A , 1993) p 102

En el libro *Incendio* analizaremos dos paratextos, el título y los epígrafes, elementos que hacen referencia explícita e implícita a *La Divina Comedia*. Luego, estudiaremos los elementos intertextuales, explícitos e implícitos que hacen referencia a los estadios del recorrido por los mundos de los muertos que hace Dante en *La Divina Comedia*.

Para el análisis de los elementos paratextuales nos apoyaremos en la metodología expuesta por Gérard Genette en su libro *Paratexts Thresholds of Interpretation* (1973). Estudiaremos los elementos intertextuales apoyándonos en la teoría sobre la intertextualidad expuesta por Michael Riffaterre en *Text Production* (1983), "La trace de l'intertexte"<sup>39</sup> e "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse",<sup>40</sup> *Palimpsestes* (1962) de Gérard Genette<sup>41</sup> y *The Anxiety of Influence* (1973) de Gerald Bloom.

Es importante explicar que estos conceptos han sido recogidos y traducidos al español por Desiderio Navarro, teórico e investigador cubano, bajo el título *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Pues bien, estos apuntes y los conceptos vertidos en el ensayo de Julia Kristeva, *El Texto de la Novela*, serán nuestra fuente de referencia para explicar la teoría y aplicación en el análisis que estamos presentando.

Navarro afirma, en el Prólogo de su obra, que " *la intertextualidad está constituida por las relaciones semánticas, de sentido, que se establecen*

---

<sup>39</sup> Michael Riffaterre "La trace de l'intertexte," *La Pensée* 215, 1980

<sup>40</sup> Michel Riffaterre *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, *Critical Inquiry* 11, 1984

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1962

*entre textos cuando un texto hace referencia a otro o a un conjunto de ellos, o dicho de otro modo, por las relaciones dialógicas que se establecen en un texto entre la palabra autoral y la palabra ajena"* (La Habana Criterios, 1997)

A propósito de nuestra investigación, el crítico Gérard Genette desarrolla toda una serie compleja de categorías sobre la intertextualidad, que se constituirá en la base sobre la que se desarrollarán los trabajos destinados a la elaboración y comprensión del hipertexto. Su aporte es definitivo, porque permite al estudioso ir paso a paso en la delicada red intertextual, definiendo un lugar preciso a los diferentes componentes de la arquitectura del texto.

Genette define cinco relaciones transtextuales, a saber

1) La intertextualidad, "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro"<sup>42</sup>

2) El paratexto, compuesto por elementos "accesorios" como el título, subtítulo, prefacio, epílogo, advertencia, ilustraciones, notas a pie de página, "que procuran un entorno variable al texto"<sup>43</sup>

El paratexto es un campo de relaciones que aporta señales accesorias que procuran el entorno al texto. Son aquellos enunciados que giran alrededor del texto como una especie de marcas de lectura, que aun desapareciendo siguen estando allí.

---

<sup>42</sup> Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en Segundo grado*. Madrid, España: Taurus, 1989, p. 10

<sup>43</sup> Genette (op. cit.) p. 11

3) La metatextualidad, en la que no necesariamente se cita ni se nombra al texto, pero en la que sí existe una relación de correspondencia, la metatextualidad “es por excelencia la relación crítica”,<sup>44</sup> ejercida por el crítico literario. La metatextualidad es, pues, el comentario que revela una relación crítica de un texto con otro al que no menciona, pero que evoca sólo como una alusión.

4) El hipertexto, al igual que la metatextualidad, no está basada en el comentario y es definida como “toda relación que une un texto B (hipertexto), a un texto anterior A (hipotexto)”<sup>45</sup>. No implica la relación crítica sino la propiamente literaria, en palabras de Genette:

La hipertextualidad es el aspecto universal de la literalidad, ya que todas las obras son unidades hipertextuales o hipertextos, pues no hay una que no evoque a otra. Siempre el hipertexto transforma al hipotexto, y el hipotexto es capaz de engendrar un número indefinido de hipertextos. Ejemplo: La Odisea de Homero (hipotexto) engendra hipertextos como La Eneida de Virgilio y Ulises de James Joyce.

5) La architextualidad, que atiende a la cualidad genérica de la obra, la encontramos en la identificación taxonómica en la tapa del libro o los subtítulos, así sabemos que uno u otro texto se adscribe a la convención de lo que llamamos novela, poesía o ensayo, lo que da entrada, orienta al lector en su apropiación de la obra.

---

<sup>44</sup> Genette (op. cit.) p. 13

<sup>45</sup> Genette (op. cit.) p. 14

La architextualidad es la relación completamente muda, la más abstracta, la más implícita, expresada, cuando mucho, con una mención paratextual. Básicamente marca una pertenencia a una taxonomía. Relación implícita que hace que el lector lea un texto de determinada manera. Orienta el horizonte de lectura. Es parte de la clasificación de los géneros.

El lector especializado o estudioso de la literatura descubre, desde el principio, los elementos prestados a que recurre Sinán cuando lee *Incendio* o *Semana Santa en la Niebla*, y que se constituyen en los elementos paratextuales e intertextuales que nos refieren uno a *La Divina Comedia* y el otro a *La Biblia*, a los elementos del folclore panameño y a la filosofía panteísta. Los paratextos son también conocidos como elementos paratextuales que están en el umbral. Es decir, que no están dentro ni fuera del texto sino en ambos. De acuerdo a Genette, los elementos paratextuales incluyen títulos, subtítulos, intertítulos, seudónimos, prólogos, advertencias, dedicatorias, epígrafes, prefacios, notas al margen, a pie de página, epilogos, finales, fajas, sobrecubiertas, ilustraciones.

Paradójicamente, "*paratexts without texts do exist, if only by accident there are certainly works – lost or aborted – about which we know nothing except their titles*"<sup>46</sup>

La cita anterior demuestra que algunos críticos basan sus estudios en los paratextos y desatienden por completo la obra. Estos críticos hacen sus estudios mediante los epitextos, o sea, basados en la biografía del autor,

---

<sup>46</sup> Gérard Genette *Paratexts* (New York: Cambridge University Press, 1997) 3-4

comentarios, entrevistas, confidencias orales, correspondencias, diarios  
 Consideramos importante el estudio de los epítextos en el análisis literario pero  
 siempre y cuando no se desatienda la obra. Es decir, partir del texto hacia a  
 fuera y no a la inversa.

El escritor francés Jean Giono comenta la importancia de los títulos al  
 decir que, *"If I write the story before finding the title, the story generally aborts  
 [ ] A title is needed because the title is the sort of banner one makes one's way  
 toward, the goal one must achieve is to explain the title"*<sup>47</sup> El estandarte de los  
 escritores del que Giono habla, es la inspiración. El título le sirve al escritor como  
 fuente de inspiración aunque creemos que al final se le puede dar otro título a la  
 obra terminada. En la mayoría de los casos, el autor es quien le da el título a su  
 obra terminada. Aunque se ha dado el caso cuando es alguien más quien le  
 pone el título a la obra terminada de un escritor. Por ejemplo, La divina comedia  
 de Dante, *"( ) did not become the Divine Comedy until more than two centuries  
 (1551) after the author's death (1321) and almost one century after its first  
 printed edition (1472)"*<sup>48</sup> Dante, *"never entitled his masterpiece Divine Comedy  
 and no retroactive judgment can hold him responsible for conferring this title on  
 his work. The title's actual creator is unknown (to me), and the person  
 responsible for it is the first publisher- considerably posthumous – to have  
 adopted it"*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Genette (op cit) p 67

<sup>48</sup> Genette (op cit) p 72

<sup>49</sup> Genette (op cit) pp 73-74



Genette en su libro *Paratexts* comenta que los títulos por sí solos proveen alimento al pensamiento. Al respecto, cabe mencionar algunos títulos de obras hispanoamericanas, tales como *Como agua para chocolate*, *Arráncame la vida*, *Compro luego existo*, *Eva Luna* o *Las mujeres no son rosas*. El título, elemento paratextual de estos textos, establece relaciones con otros textos. Es decir, que sus paratextos son intertextuales.

La novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel tiene como intertexto un dicho mexicano, la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta tiene como intertexto un bolero del compositor mexicano Agustín Lara que lleva el mismo título, la novela *Compro luego existo* de Guadalupe Loaeza tiene como intertexto la célebre frase de René Descartes, "*pienso, luego existo*" proveniente del texto *Meditaciones metafísicas* (1641), la novela de Isabel Allende *Eva Luna* tiene como intertexto a la Biblia y la novela *Las mujeres no son rosas* de Ana Castillo tiene como intertexto el movimiento literario conocido como romanticismo.

No vamos a profundizar en el corpus de estos textos y sólo lo hemos mencionado para señalar que este mismo fenómeno sucede también con la obra en prosa de Rogelio Sinán y sobre todo en *La isla mágica*, su obra cumbre según muchos críticos literarios, en donde hace referencias a su pueblo natal, Taboga, como elemento intertextual y al *Decamerón* de Boccaccio para la estructura externa de su discurso narrativo. También es intertextual su poesía. Allí se recrea Paul Valéry, Dante, Nicanor Parra, Lucas, el Evangelista y otros autores de la literatura clásica.

Gerard Genette identifica tres funciones que tiene un título (1) to identify the work, (2) to designate the work's subject matter, (3) to play up the work

El título en *Incendio*, de Rogelio Sinán tiene la función de identificar al texto como poesía e indicar el tema del que trata el poema

### **Presencia dantesca en *Incendio***

*Incendio* se compone de tres tiempos intitulados "La Voz del Pánico", "La Voz de la Agonía" y "La Voz de la Plegaria", a cada uno de los cuales corresponde una perífrasis de *La divina comedia*

El Primer Tiempo describe la visión objetiva del incendio. Sus distintas imágenes tienden a dar idea de las llamas y de la espesa humareda cuyo gas es mortal como el de la guerra

En el Segundo Tiempo sólo se escuchan los alaridos de las víctimas que corren desesperadamente entre la espesa humareda sin esperanzas de salvarse. Inútilmente tratan de respirar al menos una gotita de aire puro. Sólo tragan el humo de la muerte. Una de ellas exclama "Mi palabra se vuelve tos quemada"

El Tercer Tiempo se refiere al momento en que las bombas lanzan sus poderosos chorros de agua sobre las llamas. Se forma un remolino en el que giran dantescamente los cadáveres. Sus almas se encomiendan a Dios, pero protestan por el ultraje que se infiere a sus cuerpos. "¿Ya para que tanta agua?"

-dice una de ellas- " ¡Señor, detén el agua!, ¡Que respeten por lo menos la muerte!" Al poeta sólo le queda su piedad para pedir por ellas misericordia

En Incendio se puede percibir, desde el título, la intertextualidad con La Divina Comedia. El título, elemento paratextual en la poesía de Sinán, remite al lector al texto de Dante y sugiere la presencia de un espacio dantesco: el infierno. El elemento paratextual, Incendio, en la poesía de Sinán recuerda el Canto del Infierno en La Divina Comedia.

En este canto, la voz poética de Sinán dice

*Primer Tiempo*

*La voz del Pánico*

*Sirenas sin gemidos ni palabras*

*-mudo canto que sólo oyó la muerte-*

*clavaron agonías en la noche*

*Callado jeroglífico del grito*

*que no partió los sueños*

*ni saturó de alarma las tinieblas*

*¿Qué voz estrangulada podía ser más certera*

*que una mano de luz pintando el cielo*

*y adelantando el alba?*

*Enloquecidos quedaron los relojes*

*y un aullido de sol mordió el espacio*

*precipitando sangre y arreboles*

*Incandescentes garfios dolorosos*

*sacaron de su sueño almas a flote  
ya en alas del infierno*<sup>50</sup>

Al igual que La Divina Comedia, cada una de las partes, o tiempos de Incendio (Infierno, Purgatorio y Paraíso), esta dividida en cantos, a su vez compuestos de tercetos

El poema se ordena en función del simbolismo del número tres, que evoca la trinidad sagrada, el Padre, el Hijo y Espíritu Santo, el equilibrio y la estabilidad, y el triángulo. Las estrofas iniciales del primer Tiempo por su parte están compuestas por tres versos o tercetos

En el Primer Tiempo (Inferno), que el vate denomina La voz del Pánico, Sinán (voz poética) describe los horrores de un incendio que se constituye en una obsesión a manera de culpa. Puesto que el poeta fue testigo de un voraz incendio que dejó muerte y destrucción, se lamenta el encontrarse tan cerca y no poder comprender aquel horror. Cuando los bomberos logran apagar el fuego, ya es tarde. Sin embargo el poeta quiere ver la escena y sube al edificio humeante. Esta fue su visión

*“ Cuando ya estaba en el primer descansillo, vi que empezaban a bajar los bomberos que conducían, en sábanas los diversos cadáveres. Totalmente carbonizados, tenían los brazos extendidos como en triste gesto de plegaria. Los dedos de las manos dejaban ver la desesperación de la muerte. Yo, que vestía de blanco, me hice a un lado mientras pasaba el fúnebre cortejo. Las*

---

<sup>50</sup> Sinán Rogelio. Incendio (Panamá Cuadernos de Poesía mar del Sur, 1944) s/n. Todas las citas de Incendio que utilizamos en esta investigación serán provenientes de esta edición

*manos chamuscadas de las víctimas me rozaban la cara y el vestido Sus caricias quemadas dejaron una huella dolorosa en mi espíritu "*

*"Nueve cadáveres pasaron junto a mí, nueve cadáveres cuya visión escalofriante no me dejó dormir en varias noches siguientes ( ) Sentía como un complejo de culpa ( ) Si los muertos me habían rozado el rostro era porque me señalaban como culpable"* <sup>51</sup>

Sinán reitera en su testimonio los nueve cadáveres que pasaron frente a él. También son nueve los círculos del infierno dantesco, el décimo círculo lo constituía el anteinfierno donde estaban los indiferentes, los *ignavi*. Habiendo evitado quedarse al margen de los acontecimientos, Sinán no es prisionero de la indiferencia, se libera así del más cruel de los castigos, según lo escribe Dante Alighieri en la Divina Comedia. Es aquí donde cabe la culpa del poeta, él también necesitaba salvación. El cuadro dantesco se completa con gemidos y gritos de dolor en el infierno de Dante y en la visión de Sinán. Como Dante, Sinán también ve la visión del Infierno.

El paratexto, constituido en este caso por los epígrafes de Dante, en la estructuración de Poema Incendio es un elemento decidor desde el punto de vista intertextual. No sólo los epígrafes se transfieren del texto latino al castellano, sino las mismas referencias al ámbito de la naturaleza del discurso poético ("infierno", "purgatorio", "paraíso"), con parejo valor simbólico y la misma estructura enumerativa agrupando los elementos en cantos para mostrar un contraste equilibrado.

---

<sup>51</sup> **Maga**, revista panameña de cultura. No 5-6. Editorial Signos, S. A. con la colaboración de la Universidad de Panamá, enero-marzo/abril-junio 1985, p. 151.

La utilización de epígrafes literarios, que es una constante en esta obra poética de Sinán, constituye una forma privilegiada del diálogo que el autor mantiene con la tradición poética, antigua y moderna. Por eso los encontramos encabezando cada Tiempo del poema. De esta manera, los epígrafes proporcionan una perspectiva idónea para abordar, en síntesis, el análisis de la aventura creativa, cultural y vital que diseña *Incendio*, al tiempo que permiten indagaciones estilísticas clarificadoras de la complejidad significativa de los textos poéticos sinanianos.

El epígrafe plantea un diálogo entre dos textos, uno que se desarrolla íntegramente a la vista del lector y otro que se presenta como fragmento desgajado de una totalidad ausente, pero de algún modo representada. La brevedad, el fragmentarismo, el carácter alusivo son rasgos que contribuyen a que el epígrafe, como elemento intertextual, se cargue de significación por diversas vías y se convierta, así, en elemento consustancial al texto que acompaña.

Como no podía ser de otra manera, la apropiación sinaniana del epígrafe dantesco conlleva una tensión semántica como consecuencia del nuevo contexto en que se inserta, lo que desencadena un juego de atracción y resistencia entre los textos que se acoplan. Dicha tensión se resuelve en la lectura mediante un proceso por el cual la cita textual se carga de significación positiva en los términos sinanianos de la esperanza del perdón y por ende de la salvación de las almas del infierno.

En Incendio, los epígrafes de la "Commedia" apuntan al sentido de cada uno de los tres tiempos de que consta el poema Inferno, Purgatorio y Paradiso

Así leemos el texto dantesco, primer epígrafe

*Qui vi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'áere senza stella*

*Dante Inferno*<sup>52</sup>

El infierno sinaniano está asociado al pánico que el incendio desató en los atrapados. Aquí las almas están atrapadas para siempre, no tienen salvación.

Dante encuentra en el Infierno a muchos personajes antiguos, pero también de su época, y cada uno de ellos narra su historia brevemente a cambio de que Dante prometa mantener vivo su recuerdo en el mundo, cada castigo se ajusta a la naturaleza de su falta y se repite eternamente. Sinán por su parte presenta la visión del infierno representado por las llamas y los habitantes del viejo caserón que huyen sin esperanzas, presas del pánico en medio de alaridos de terror y desesperación, gritos que constituyen una "polifonía" de voces sin nombre, que es la manera de contar su historia al poeta, quien perpetuará su recuerdo en el mundo, a través del poema.

El segundo epígrafe dantesco se recrea en Sinán para introducir el Segundo Tiempo del Poema

---

<sup>52</sup> Rogelio Smán *Incendio*

*Ed ecco a poco a poco un fummo farsi*

*verso di noi comme la notte scuro*

*Dante Purgatorio* <sup>53</sup>

El purgatorio está asociado a la agonía de los que se asfixiaban entre el humo y las llamas

El Purgatorio dantesco es un lugar de expiación del pecado, situado entre la salvación (Paraíso) y la condena (Infierno) Aquí las almas sufren física y moralmente, pero a diferencia de los condenados al infierno, saben que se trata de un tormento de carácter temporal, por lo que la punición es aceptada con humildad, paz y esperanza en la ascensión al Paraíso

Los espíritus están dejando el recuerdo de sus vidas, sólo la rememoran para condenar dolorosamente el pecado que las manchó en vida, y que ha demorado su ascension al reino de los cielos Han sido sometidas, como todas las almas de ultratumba, a un primer juicio, debido al cual están purgando temporalmente sus culpas en este lugar de transición que desaparecerá en el Juicio Final, que sera el momento de la supresión de este reino de purgacion

El purgatorio dantesco se divide en siete cornisas, donde las almas expían sus pecados para purificarse antes de entrar al Paraíso Las almas no son castigadas para siempre, pero expian una pena equivalente a los pecados durante la vida

---

<sup>53</sup> Sinán (op cit )



La visión sinaniana del purgatorio está constituida por los pecadores que se asfixian entre el humo y las llamas, así purgan sus pecados, esa es la expiación. Lo único que queda es orar y oran con desesperación. Veamos

*-Pero sólo responden los ángeles del fuego*

*aguijoneándonos por todos los rincones!*

*-Sólo lenguas de fuego ensayan muecas*

*desde el techo, los muebles y las sábanas!*

*-Mil fusiles de llanto enrojecido*

*nos van ametrallando!*

*\_Mi palabra se vuelve tos quemada!*

*\_Misericordia! Señor! Misericordia!*

*\_Por dónde hemos de huir si por doquiera*

*sólo tragamos muerte? (Segundo Tiempo-Purgatorio)<sup>54</sup>*

Analicemos ahora el epígrafe del Tercer Canto Paradiso

*E vidi lume in forma di rivera*

*fulvido di fulgore intra due rive*

*dipinte di marabil primavera*

*Dante Paradiso<sup>55</sup>*

El paraíso, es la visión de las almas que oran desprendidas de los cuerpos en una "concepción dualista del ser humano"

---

<sup>54</sup> Sinán (op cit )

<sup>55</sup> Sinán (op cit )

El Paraíso dantesco esta compuesto por nueve círculos concéntricos, en cuyo centro se encuentra la tierra. En cada uno de estos cielos, en donde se encuentra cada uno de los planetas, se encuentran los beatos, más cercanos a Dios en función de su grado de beatitud. Pero las almas del Paraíso no están mejor unas que otras, y ninguna desea encontrarse en mejores condiciones que las que le corresponden, pues la caridad no permite desear más que lo que se tiene. De hecho, a cada alma al nacer Dios le dio cierta cantidad de gracia según criterios insondables, en función de los cuales gozan aquellas de los diferentes grados de beatitud.

En el Tercer Tiempo, Paradiso, la visión sinaniana del Paraíso, presenta la cercanía a Dios, pero también se completa la visión de los círculos concéntricos dantescos en el girar eternamente en círculos a través de impresionantes remolinos de agua sobre los cuales giran los cadáveres. Veamos

*-Pero nadie nos oye ¡Nuestros cuerpos  
siguen girando mudos en el gran torbellino!  
-¡Se entrechocan, se cruzan y vuelven a girar!  
-¿Ninguna mano podrá cerrar las fuentes de este gran  
aguaje?  
-Giraremos acaso eternamente?  
-Nuestro grito seguirá suspendido y desgarrado  
sobre todos los niños y las madres  
¡Sobre todas las almas! ¡Miserere!*

*¡Miserere, Señor!*<sup>56</sup>

La visión sinaniana del paraíso presenta las almas ya entregadas al Señor, pidiendo Misericordia, los chorros de agua, los ríos de agua convertidos en océanos constituyen las aguas de la purificación, las aguas bautismales para entrar al paraíso

El epígrafe dantesco, coincide con la poética sinaniana en la evolución del hombre pecador hacia el perdón de las almas, que en un momento de agonía se creen sin salvación. Recordemos que la Divina Comedia tiene un puro sentido alegórico del que se desprende el sentido moral del poema. Dante representa al hombre pecador convertido por la misericordia divina. Avisado por la recta razón que se despierta en él (Virgilio) y guiada ésta a su vez por la revelación o teología (Beatriz), empieza a considerar, con fatiga y dolor, los vicios humanos (Infierno), estudia y practica los medios más adecuados para enmendar las malas inclinaciones que le hicieron delinquir (Purgatorio), y recupera la inocencia bautismal (Paraíso terrenal)

La Poeta Elsie Alvarado de Ricord, en su Prólogo al libro Poesía Completa de Rogelio Sinán, compilado por el escritor Enrique Jaramillo Levi (2000 18), nos da su impresión acerca del Poemario Incendio

*“El asunto no puede ser más grave y el tratamiento que le da el hablante lírico es patético, en consonancia con dicha gravedad. En el segundo canto, en dramática polifonía, los atrapados por el fuego se aterran y oran desesperados, y finalmente en el tercer canto se lamentan,*

---

<sup>56</sup> Sinán (op cit )

*aunque ya resignados, porque todo ha concluido La escena del incendio se ofrece completa, con un dinamismo insólito, desde la tensión que estremece la voz inicial del sujeto lírico, que va en creciente y deviene múltiple por el efecto colectivo del sinestros, hasta la distensión terminal, en un miserere polifónico, porque la muerte, aunque asuma caracteres de genocidio, conlleva para cada víctima una agonía individual La multiplicidad de personajes hace de este poema un texto de gran alcance para la poesía coral*

*Sus valores poéticos son claros un lenguaje elevado muy propio para el tono grave del discurso poético, una musicalidad verbal, casi religiosa, en cada caso sujeta al ritmo interior que corresponde, y un empleo original del lenguaje figurado que se plantea muy atinadamente y en ningún momento oscurece el mensaje El bien logrado ritmo se alcanza con endecasílabos combinados con heptasílabos, pero no en estructuras fijas, a la manera clásica, sino en libre alternancia, y en versos blancos*

*Incendio es, en sí, un gran poema, que conjuga el terror de los personajes con la belleza artística, sin distorsionar el sentido patético del cuadro que, más que una descripción, es una narración, por la manera como describe el avance del fuego, en llamas que acrecientan el horror de los inquilinos del inmueble*

*Es éste, el más intenso de los poemas de Sinán, y uno de los más hermosos de la lírica panameña ”<sup>57</sup>*

Además de la grandeza del poema, Alvarado de Ricord, reitera la evidente musicalidad en el desarrollo temático, en las acciones y en la estructura en que se entrelazan versos endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos que evidencian una intertextualidad con los ritmos caribeños, ritmos tropicales que derivan en una musicalidad europea

---

<sup>57</sup> Revista Lotería No 370, enero-Febrero 1988 Un enfoque a la obra de Rogelio Sinán/Elsie Alvarado de Ricord/Ensayos y monografías, pág 135

*“Sinán no renuncia al ritmo, que, lejos de ser un barniz epidérmico, es parte consustancial de su poesía en la función expresiva*

*El encadenamiento de los endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos de Incendio revela el paso del ritmo caribeño inicial a una musicalidad europea*

*Los metros que alternan, siguiendo el ritmo interior, subrayan la musicalidad”*<sup>58</sup>

### **La intertextualidad bíblica y panteísta en la poesía de Sinán**

Es evidente que no todos los textos presentan el mismo grado de intertextualidad, no siempre se trata de una cita precisa y fácilmente identificable (hay que tener en cuenta que la sensibilidad del lector, su cultura, pueden alterar el grado de explicitación de la intertextualidad), sino que, en ocasiones, el intertexto alude a una determinada estructura verbal, a una figura poética, a un paradigma generico o a una estructura rítmica precisa

La obra del poeta panameño Rogelio Sinán es una rica simbiosis de poesía y cultura popular y tradición literaria. Su poesía se configura como paradigma del juego intertextual que caracteriza en general a su obra literaria, lugar de encuentro y diálogo de muchas escrituras. No se podría explicar su versolibrismo y panteísmo sin los clásicos de Vanguardia, ni su lenguaje impresionista sin el simbolismo francés, ni el vitalismo de su Onda sin Nicanor Parra, ni su simbología amorosa sin Ruben Dario. El propio Sinán reconoció en

---

<sup>58</sup> Op Cit p 135

multitud de ocasiones a sus "padres poéticos" y es precisamente esa relación textual lo que analizamos en este trabajo

Sin embargo, aunque en la formación literaria de Sinán tuvieron mucha importancia sus lecturas (Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Petrarca, Dante Alighieri, Bandello, Boccaccio, Huidobro, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillen, Pedro Salinas, Emilio Prados, Luis Cernuda, José Hernández y los poetas clásicos españoles de la Edad de Oro, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Gustavo A. Bécquer o Rubén Darío), no conviene olvidar que, quizá, su poesía empezó a cobrar cuerpo y forma desde muy joven, en que sintió, vivió y escuchó canciones de diverso tipo al tiempo que nutría su mente con las fabulosas narraciones y supersticiones que se convirtieron en mitos populares que alimentaba el pueblo a través del folclore popular y en que lo religioso se mezcla con lo pagano

Cuando intentamos buscar los orígenes de la lírica de Sinán, el mismo poeta se confiesa

*“ deseo lanzar una mirada retrospectiva sobre mi perípetica lírica, Y, al hacerlo, veo que lo que se impone en mis recuerdos de modo mágico es el mar, no solamente porque mis viajes más fecundos los hice siempre en barco sino porque, además, nací en una isla y respiré desde pequeño brisas de yodo y brea*

*Por eso el mar y el sueño son las mejores claves de mis versos, un mundo casi onírico y un horizonte azul de siete mares*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Sinán, Rogelio *Mi poesía una ojeada retrospectiva* En Rogelio Sinán *An Approximation*, Editor Anil Dhingra Centre of Spanish Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Printed in India, 1999  
Pág 33

Al respecto de nuestro análisis intertextual del libro *Semana Santa en la Niebla*, es interesante recalcar como el mar es un elemento predominante a través del discurso poético, para Sinán el mar representa un universo de sueños en un horizonte sin límites

El interés de Sinán por la poesía popular recogida de la tradición oral, se constituye en el intertexto para reescribir, desde la Vanguardia, composiciones que estaban vivas en el pueblo "Onda", "Saloma sin salomar" y muy especialmente "Semana Santa en la Niebla" confirman esta concepción del discurso poético sinaniano

Varios críticos literarios han afirmado que Sinán recibía su inspiración del medio mismo, el Poeta afirma esta visión

*" nací en Taboga y pasé en esa isla mis mejores veranos y mis primeros años Mi familia paterna vivía junto a la iglesia del pueblo y estaba muy ligada a los oficios divinos ( ) Las huellas psicológicas de esos primeros años de culpa y de ritual parece que hacen, de vez en cuando, burbujitas, que afloran sobre el haz de las aguas Para dar una idea de esa confusa recua de juveniles añoranzas, diré palabras sueltas que cada cual debe ligar a su antojo Niñez, infancia, adolescencia, vigilia y sueño , liturgia, rezos, cánticos, campanas, mangos maduros, playa, muchachas, tiburones, brisa yodada, senos, chicha fuerte, veleros, noches de luna, bailes, juegos de prendas, misas, pecados capitales, paseos, caídas, sangre, risas, difuntos, santos, regaños, pescozones, velas, lujuria, gula, brujas, fantasmas, mar, infierno, piernas desnudas, mariscos, chicharrones, cigarras, brisa ágil, brea, hipocampos, corvinas, llanto, bosque sombrío, novenas, la magnífica, incienso, las ánimas benditas, cuaresma,*

*promiscuar, el peligro de convertirse en pez o encomendarse a las once mil vírgenes todas desnudas con sus senos y piernas palpitantes ”* <sup>60</sup>

Según sus biógrafos, Rogelio Sinán desde joven hizo gala de su capacidad para el entusiasmo y la pasión, así como de una memoria excepcional y un gran poder de comunicación

Su interés por el folclore, su afición a la lectura y su poderosa memoria, hicieron posible que Sinán se impresionara e influyeran en él las tradiciones populares, que no siempre recogió por escrito. Además de su aprendizaje directo de la tradición oral, Sinán leyó -desde muy joven- diversos autores hispanoamericanos y clásicos de la poesía y la literatura universal

Con carácter general y en diversos momentos de su vida, Sinán se interesó por la poesía al punto de transformar este género en Panamá sin descuidar la tradición popular, tales como los grandes ritos judeo-cristianos como la semana santa, quizá como consecuencia inevitable de esa vida vivida intensamente. El propio Sinán, en *Mi poesía. Una mirada retrospectiva* (India, 1999: 33), respecto a sus poemas dice

*“ la afluencia foránea de orden turístico local veraniego da a las playas de la isla –de Taboga- cierto aire jubiloso que, en los Días Santos, produce un gran contraste o mezcla de cristiandad y paganismo. Ese connubio de pecado y liturgia, virtud y donjuanismo ”* *“ Escribí de antemano los veinticinco títulos y asuntos de la pasión de Cristo según el Evangelio de San Lucas. Y así, manos a la*

---

<sup>60</sup> Op. cit. p. 31



*obra, fueron naciendo los poemas, no en orden riguroso sino a capricho según mis diferentes estados de ánimo Releía diariamente todos los temas hasta que me llegara la inspiración Recuerdo que los primeros poemas que escribí fueron los titulados "La pesca milagrosa ", "Su formas sobre el agua", "El hijo pródigo" y "Verónica" <sup>61</sup>*

Dice Elsie Alvarado de Ricord que

*"El escritor que inyectó la energía vital a la literatura panameña del siglo XX es, sin lugar a dudas, Rogelio Sinán*

*Ligado desde su nacimiento, en 1902, a la magia poética de la isla de Taboga, tenía, como un dios olímpico, el atributo de la creatividad literaria en todos los géneros, siempre en función de ruptura y descubrimiento*

*En su isla —cantada por el inspirado músico Ricardo Fábrega como la "tierra de las flores" con su "manto de estrellas", y por el poeta Ricardo J Bermúdez (Cuando la isla era doncella), que al arribar a su encanto se siente "como un galán dormido que despierta / con el rostro del sueño entre las manos" —, Sinán encuentra un universo de motivaciones con las que representa la Semana Santa en la Niebla " <sup>62</sup>*

Efectivamente, en algunos fragmentos de versos en algunos libros de poemas, podemos percibir en la obra de Sinán claras presencias de composiciones que forman parte de la tradición popular, del folclore y del texto bíblico que posibilitan que en la lectura de esos textos sinanianos se active la experiencia lectora del receptor de los mismos, porque, como dice Mendoza (2001, 28)

<sup>61</sup> Op cit p 33

<sup>62</sup> Jaramillo Levi, Enrique **Poesía completa de Rogelio Sinán** / compilado por Enrique Jaramillo Levi, prólogo de Elsie Alvarado de Ricord – Panamá, Universidad Tecnológica de Panamá, 2000, 150 p

*“El intertexto de lector reconoce las conexiones que se dan entre obras, a través de la activación de los conocimientos y de la experiencia de recepción que posee el lector”*

El poema sinaniano dialoga con el texto bíblico, constituyendo en ese dialogo dos figuras textuales, que configuran los textos, en el que el segundo parece subvertir el modelo establecido en el primero

No cabe duda de que, frente al texto bíblico, el poema sinaniano lleva a cabo una deconstrucción de la emotividad elaborada en aquél para ejemplificar el cambio del discurso de la lírica del poema en un contexto vanguardista

La misma estructura intertextual que el texto de Sinan hereda del Evangelio de Lucas, facilita una intensificación creciente en el poema, que se pone en cuestión en el texto sinaniano mediante la incorporación de elementos marcados positivamente

En el caso de la poesía, aunque podemos encontrar evidencias de intertextualidad en varias de sus obras, presentare aquí ejemplos sólo de *Semana Santa en la Niebla*, su tercer poemario, de estilo vanguardista, que consta de veinticinco cantos de ocho alejandrinos cada uno y de rima asonante alterna, que se constituye en el texto objeto de este análisis

La primera edición de *Semana Santa en la Niebla*, aparecida en 1949, cuenta de veinticinco poemas con título propio, algunos de los cuales son intertextos bíblicos o son ecos del texto bíblico. Lo primordial reside en el hecho de que los títulos bíblicos entran a formar parte de la propia disposición y estructura de la obra sinaniana

El tema es la Pasión de Cristo, asimilado a una visión un tanto panteísta, donde cada elemento de la Pasión encuentra una correspondencia alegórica en el paisaje, y el Dios-Sol, antes adorado por los indígenas americanos, lo mismo que por antiguas culturas de otros continentes, recobra aquí su papel protagonista es el Dios de esta Semana Santa tabogana, que ha muerto al anochecer y ha resucitado al alba, al decir de Elsie Alvarado de Ricord

Inicia el poemario con un epígrafe, elemento paratextual –todo el libro *Semana Santa en la Niebla*, está atravesado por paratextos que invocan textos de la Biblia - que insinúa el tema del discurso poético, el cual es tomado del Nuevo Testamento, Evangelio según San Lucas

La apropiación sinaniana de una cita textual conlleva una tensión semántica como consecuencia del nuevo contexto en que se inserta, lo que desencadena un juego de atracción y resistencia entre los textos que se acoplan. Dicha tensión se resuelve en la lectura mediante un proceso por el cual la cita se carga de significación positiva en los términos sinanianos de la fe por la vida, ahora desde una visión panteísta

Este es uno de los procedimientos que más llaman la atención en la obra de Rogelio Sinán. El poeta tabogano somete citas ajenas a distintas manipulaciones, a distorsiones que pueden alterar, y de hecho siempre lo hacen, el significado del intertexto, e incluso invertir su significado. Si algo caracteriza a los procesos intertextuales es el trabajo de asimilación y transformación que el creador lleva a cabo

Los procedimientos de intertextualidad se hacen patentes en la obra sinaniana desde el principio. En *Incendio* hay un eco evidente de Dante Alighieri que se hace visible no sólo en citas textuales, sino en su vocabulario, símbolos y estructura.

Estos procesos intertextuales se producen por distintos caminos:

- 1 Alusión, cita de textos literarios cultos o de fuentes populares (como la Biblia o la tradición popular)
- 2 Modificación o ruptura de una frase hecha, refrán o dicho popular

Al respecto de las citas, y su carga semántica en el discurso poético, Soria Olmedo, apunta:

*"El hecho es que la cita apela a la competencia del lector, lo fuerza a trabajar sobre la compresencia de dos textos, el citado y el del autor, cuya relación no es de equivalencia ni de redundancia, y abre una "diferencia de potencial" entre ambos. Citar es ex-citar, atraer hacia sí, pero también dejar pasar a un intruso, de modo que cabe cierta negociación del significado"* Soria Olmedo (1994: 332-333)

En las líneas que siguen se verán ejemplos de estos procedimientos de intertextualidad en la obra de Rogelio Sinán.

Un caso bastante explícito lo tenemos en la dedicatoria del libro "a Berta", la cual va seguida por una cita textual: los cuatro primeros versículos del Evangelio según San Lucas. La intención del evangelista ante el paso del tiempo y la necesidad de escribir la veracidad de lo vivido, "al buen Teófilo",

encuentra su contrapeso en la propuesta sinaniana de sumersión en el manantial de la vida vivida de acuerdo a los dogmas cristianos enseñados en la tradición, que en el poema *Semana Santa en la Niebla* consiste en una manera manifiesta de la exaltación de un Dios, como lo percibe Sinán. Ahí opera justamente la reinterpretación sinaniana, haciendo que sea la vida misma, exaltada al nivel de la poesía, la fuente inagotable y fabuladora plenitud del ser consumada en la palabra compartida con el lector.

En su libro de poemas *Semana Santa en la Niebla*, Sinán inicia con el título "a Berta" y a continuación escribe

*Habiendo muchos tentado a poner en orden la  
historia de las cosas que entre nosotros han sido  
ciertísimas  
Como nos lo enseñaron los que desde el principio  
lo vieron por sus ojos, y fueron ministros de  
la palabra,  
Me ha parecido también a mí después de haber  
entendido todas las cosas desde el principio con  
diligencia, escribírtelas por orden, oh mi buen  
Teófilo,  
para que conozcas la verdad de las cosas en las  
cuales has sido enseñado* <sup>63</sup>

*Lucas 1 1-4*

---

<sup>63</sup> Rogelio Sinán *Semana Santa en la Niebla*

La cita, reitero, corresponde a los cuatro primeros versículos del Evangelio de Lucas. Pero no es esta la única cita textual del poemario. Algunos poemas del libro toman textualmente el título del texto bíblico “La pesca milagrosa” –Capítulo 5 del Evangelio, “La hija de Jairo”, toma textualmente las últimas cuatro palabras del título del versículo 40 del Capítulo 8 de Lucas. Jesús resucita a la hija de Jairo, el título Samaritana, nos remite al versículo 25 del Capítulo 11 del Evangelio de Lucas.

En los ejemplos de intertextualidad que se han visto, Rogelio Sinán menciona la fuente de la que toma el discurso que se constituye en epígrafe del texto poético Lucas 1-4.

El Evangelio de Lucas se dirigió a “mi buen Teófilo” y mediante él a otros, tanto a judíos como no judíos (Lucas 1:3, 4). Lucas registra que ha investigado todas las cosas desde el comienzo con exactitud y que ha resuelto escribirlas en orden lógico para que Teófilo conozca las certezas de estas cosas. Sinán dedica pues, su libro “a Berta”, y ha escrito en orden lógico las cosas que suceden en la Semana Santa, para que se conozca con la certeza que sucede.

La inserción en sus palabras de un texto ajeno, con frecuencia, asimila y transforma contenidos ya existentes en un proceso intertextual complejo. En la poesía de Sinán, el texto literario aparece como una configuración abierta en la que se entrecruzan otros textos literarios, la tradición popular y el panteísmo. En los ejemplos que siguen se verán otras transformaciones intertextuales.

Al respecto del intertexto en *Semana Santa en la Niebla*, es evidente que el texto está construido esencialmente con elementos bíblicos. Además, y hago mías las palabras de Luis Alberto Sánchez cuando afirma que

*" del título general y los títulos de cada poema que únicamente han originado los temas, el sentido poético de Sinán lo ha llevado a edificar toda una alegoría de tipo parabólico pagano, el texto de los poemas es pagano y tropical, Cristo para el poeta panameño es el sol, la vida, pasión y muerte que describe es la del astro que nace y muere en nuestras tierras, influenciando de paso a la materia terrestre que se relaciona con él"* <sup>64</sup>

Analicemos algunos de los veinticinco títulos

Uno de los Cantos de profundo significado, en que se enmarca la *Semana Santa* es *El hijo pródigo*, pues, precisamente la liturgia cristiana es una renovación constante de perdón y un encuentro entre el hijo y el padre. En este Canto se lee

*"Lamiendo tierra, arena, raíces y bazofias,  
tumbo a tumbo al origen precipitase el río  
Los oros del poniente despilfarro en cabriolas  
de ondulante premura por liquidar su opimo  
caudal de margaritas y alas de mariposa  
Vuelve enjuto, lodoso, pordiosero de estío,  
y, añorando caricias de paternas olas,*

---

<sup>64</sup> De *Semana Santa en la Niebla*, de Rogelio Sinán. Por Luis Alberto Sánchez (Nivel 15, México, marzo, 1960) Revista *Tareas* Panamá 3. Dirección: Ricaurte Soler, Franz García de Paredes y otros. Año I, Panamá, Marzo-Abril de 1961, p

*arrójase en el seno del Mar, arrepentido"*<sup>65</sup>

Claro queda aquí el paralelismo de temas. Cualquier río tropical es pródigo en su caudal durante el invierno, luego, en verano, se convierte en insignificante riachuelo, echándose finalmente en los brazos de su padre el mar.

La misma técnica se despliega en los demás poemas del libro. En Las bodas de Canaán, Rogelio Sinán expresa que el sol (Cristo tropical), hace el milagro de convertir el agua en vino, cuando por la tarde con sus rayos enrojece el mar.

*"Goza la tarde nupcias de estirpe salinera  
donde céfiro y brisa trasiegan arrebol  
Mas la encendida savia de la vid deja apenas  
un vaivén de palmeras y una sed en clamor  
Medusas y corales dipsómanos de néctar  
festinan el prodigio ¡Venid a ver! El Sol  
"¡Verted dice a las nubes la sangre de mis venas!  
Y, el Mar (¡santo milagro!) trasmútase en licor "*<sup>66</sup>

El poema o Canto Ego sum lux (et veritas et vita) se atribuye literalmente al sol, la ficción poética culmina en el amanecer, que simboliza la resurrección, ya que borra la noche y toda la "mitología espectral que ella gesta." La frase Lux et veritas et vita, recrean el intertexto bíblico. Cristo es verdad, luz y vida.

<sup>65</sup> Sinán, Rogelio **Semana Santa en la Niebla** Panamá Ministerio de Educación, 1969, p 37

<sup>66</sup> Sinán (op cit) p 19



*Egó sum lux*  
*Te conoce la savia cuya lágrima evoca*  
*tu desnuda pupila de neón canicular*  
*Igualmente la ola, la semilla, la rosa*  
*reconocen tu anuncio VIDA, LUZ y VERDAD*  
*Pero, nada de mitos empolvados de sombra*  
*con espectros azules y leproso rubor*  
*Milagros y auroras publicitarias sobran*  
*cuando, identificado, resultas ser el Sot* <sup>67</sup>

El Canto La pesca milagrosa, es un epigrafe textual del título del Capítulo 5 del Evangelio según San Lucas "Cuando terminó de hablar, dijo a Simón *Lleva la barca mar adentro y echen las redes para pescar Simón respondió Maestro, por más que lo hicimos durante la noche no pescamos nada, pero si tú lo dices, echaré las redes Así lo hicieron, y pescaron tal cantidad de peces, que las redes casi se rompían* " <sup>68</sup>

La voz poética de Sinán transforma la pesca Los peces son la tarde que ha caído en las redes

*Viejo muelle zurcido de brumas y sirenas*  
*Visión húmeda Verde vaivén de remo y quilla*  
*Torso de ola Gaviotas silbando en el trapecio*

---

<sup>67</sup> Sinán (op cit)

<sup>68</sup> La Biblia Latinoamericana 121º Edic España Verbo Divino, 2005, p 119

*de un canto marinero Yodada hora salada  
 cuando el pelicano hunde puñales en la clara  
 pupila de la espuma Brisa ágil Brea Hipocampos  
 nostálgicos de friso Tritones Caracoles  
 Mirad ¡Entre las redes ha caído la tarde!*<sup>69</sup>

En el Canto La hija de Jairo, el poeta toma las últimas cuatro palabras del título bíblico "Jesús resucita a la hija de Jairo" La hija de Jairo, del intertexto bíblico es la Sensitiva del universo sinaniano, que muere con las "esquiras afiebradas de aguacero" y es resucitada por el Dios Sol, con la "dorada pupila matutina"

*Esquiras afiebradas de aguacero, ululando,  
 desataron la muerte sobre yerba y hormiga  
 Fusilada la rosa, decapitado el nardo,  
 ¿qué anegado colapso sufrió la Sensitiva?  
 Dolorosa de nichos y aterida de llanto,  
 su congelado espectro sueña savias de vida  
 Oh Sol, tanto cadáver merecería un milagro  
 ¡Realízalo, dorada pupila matutina!*<sup>70</sup>

El Canto Endemoniadas hace referencia al endemoniado de Gerasa, del Evangelio de Lucas La lluvia torrencial, la tempestad proyectan una visión de destrucción son los demonios, pero, luego el arcoiris, con sus "agujas de

---

<sup>69</sup> Sinán (op cit) p 21

<sup>70</sup> Sinan (op cit) p 25

prodigio”, los ahuyenta como hizo Jesús con los endemoniados, Jesús expulsa a los demonios, los cuales entrando en muchos cerdos, se ahogaron en un lago

Esta es la visión sinaniana en diálogo intertextual con el texto bíblico

*Posesas de la bruma con belfos de gemido  
galopan ola y brisa remeciendo cordajes  
Huracanadas alas con rayos en el pico  
desgreñan maldiciones, espumarajos, ayes  
Hunde el Sol luminosas agujas de prodigio  
desalojando nieblas de filiación desleal,  
y, anatematizado, deshecho el maleficio,  
los fúlgidos demomos precipitanse al mar<sup>71</sup>*

El título del último Canto, Resurrección, corresponde también con el título del último Capítulo del texto bíblico, *El Señor ha resucitado*, elemento paratextual del intertexto bíblico, el Capítulo 24 del Evangelio de Lucas. Allí se habla de la visita de las mujeres al sepulcro de Jesús

*“Pero se encontraron con una novedad la piedra que cerraba el sepulcro había sido removida, y al entrar no encontraron el cuerpo de Jesús. No sabían que pensar, pero en ese momento vieron a su lado a dos hombres con ropas fulgurantes ( ) Pero ellos les dijeron ¿Por qué buscan entre los muertos al que vive? No está aquí Resucitó”<sup>72</sup>*

<sup>71</sup> Sinán (op cit ) p 23

<sup>72</sup> La Biblia Latinoamericana, p 161

La voz poética hace dialogar ambos textos, en donde las ropas fulgurantes de los ángeles del sepulcro del Señor, se traducen en “loco revuelo de abanicos y de alas, cuadrigas de luz y de color” que simbolizan la resurrección. Esto ocurre cuando sale el sol

*¡Gloria! ¡Gloria! ¡Aleluyas, mattines y hosannas  
despiertan minutereros y gritos de alcanfor,  
mientras loco revuelo de abanicos y de alas  
desnuda olas y mastiles irónicos de alcohol!  
¡Clarineros del Alba, tocad cielo y montañas!  
¡Dad paso a las cuadrigas de luz y de color!  
¡Brisa, espuma, aleluya! ¡Loemos la mañana!  
¡Toda vida renace cuando renace el Sol! <sup>73</sup>*

Ambos textos en una plenitud intertextual concluyen de la misma manera. En *Semana Santa en la Niebla*, la vida renace con la ascensión del sol en toda su magnificencia matinal. Lucas concluye su relato del Evangelio describiendo la ascensión de Jesús al cielo (Lucas 24 32,45)

Finalmente, comparto el pensamiento de Manuel Goiás (Rogelio Sinán, *Los trazos Desiguales*, Panamá, 2000), en su apreciación del poemario *Semana Santa en la Niebla*, de Sinán. Goiás afirma

*“Semana Santa en la Niebla muestra al mejor Sinán,  
que formula densos poemas mediante una ligazón*

---

<sup>73</sup> Sinán (op. cit) p 59

*afortunada entre paisajes marinos y climas bíblicos La fuerza sensual de la naturaleza marina y la resonancia dramática de los mitos y personajes bíblicos, se enhebran con un curioso y notable sabor pagano* <sup>74</sup>

Definitivamente, la conjugación de fe y paganismo como expresión de luz y oscuridad es retratarnos como cultura muy panameña para proyectarnos literariamente, a través del intertexto, en el universo sinaniano, como parte del realismo mágico de la literatura hispanoamericana

### **La tradición o folclore popular como intertexto en la poesía de Rogelio Sinán**

El folclore folclor, folklore o folklor, (del inglés folk, "pueblo" y lore, "acervo" "saber" o "conocimiento") es la expresión de la cultura de un pueblo cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanía y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo social

El término anglosajón "folklore" fue acuñado el 22 de agosto de 1846 por el arqueólogo británico William John Thoms, quien deseaba crear una palabra para denominar lo que entonces se llamaba "antigüedades populares" La definición más ampliamente aceptada por los investigadores actuales de la especialidad es "la comunicación artística en grupos pequeños", propuesta por el investigador de la Universidad de Pensilvania, Dan Ben-Amos

---

<sup>74</sup> Manuel Goías **Rogelio Sinán** Los trazos desiguales

Gottfried von Herder <sup>75</sup> animó por primera vez a registrar y preservar deliberadamente el folklóre para documentar el auténtico espíritu, tradición e identidad del pueblo germano. La creencia de que tal autenticidad pueda existir es uno de los principios del nacionalismo romántico que Herder desarrolló.

Para Von Herder, las clases campesinas son al mismo tiempo depositarias, vehículo y guardianes del "genio popular", que se modeló mediante el contacto de los hombres con la tierra y el clima y se transmitió de generación en generación, tanto oralmente como en las epopeyas, cuentos y leyendas. En una visión universalista, Herder mantuvo que cada pueblo posee su "genio" único y singular, que aparece como fundamento por excelencia del renacimiento cultural que debía permitir reunificar a los pueblos germánicos.

Sobre los incentivos de Herder, los hermanos Grimm <sup>76</sup> se comprometieron como pioneros con la enorme empresa de recopilar cuentos orales alemanes, para recuperar el carácter auténtico de una cultura nacional perdida por las élites. Así, en 1812 publicaron la primera serie de cuentos tradicionales como *Kinder- und Hausmärchen* ('Historias infantiles y familiares')

---

<sup>75</sup> **Johann Gottfried von Herder** (1744-1803) fue un filósofo, teólogo y crítico literario alemán cuyos escritos contribuyeron a la aparición del romanticismo alemán. Como instigador del movimiento conocido como *Sturm und Drang* ("Tormenta e impulso"), la vertiente alemana del Prerromanticismo europeo, inspiró a muchos escritores, entre ellos, y muy especialmente, al joven Johann Wolfgang von Goethe, a quien conoció en Estrasburgo en 1770 y que posteriormente se convertiría en la principal figura del clasicismo literario alemán.

<sup>76</sup> Los hermanos Jakob (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859) son universalmente conocidos gracias a su colección de cuentos populares, *Kinder- und Hausmärchen* "Cuentos infantiles y familiares", cuya primera edición apareció entre 1812 y 1815, y cuya última edición, publicada en 1857, incluía más de doscientos textos, procedentes en buena parte de fuentes orales. El interés de los Grimm por la tradición narrativa oral y el cuento maravilloso se debió a la influencia de las ideas de Herder sobre la poesía antigua como expresión del *Volkgeist*, el «espíritu del pueblo», y la distinción elaborada por Clemens Brentano y Achim von Arnim entre literatura popular y otros tipos de literatura.

Rápidamente, la iniciativa de los hermanos Grimm fue imitada en toda Europa (del Este y el Oeste) y en los países escandinavos. A partir del siglo XIX se emprende la labor de educar al pueblo en su propio folclore, que aparece amenazado de desaparición bajo los efectos de la modernidad y la urbanización. Las campañas de difusión del folclore toman la forma de verdadera propaganda nacionalista, procurando esencialmente hacer resaltar la originalidad y singularidad propias del folclore de cada pueblo, permitiendo distinguirlo de los vecinos y vincularlo a los que, en el contexto de instauración de las identidades nacionales, se designa como sus antepasados.

En primera instancia el folclore se limitó a la tradición oral. Hacia la mitad del siglo XIX se amplía el ámbito del folclore, comenzando los recopiladores a interesarse también por distintas producciones que emanan de las culturas populares (creencias, medicina tradicional, trajes, artes, técnicas, etcétera).

No fue hasta el siglo XX cuando los etnógrafos empezaron a intentar registrar el folclore sin manifestar metas políticas.

Aunque el folclore puede contener elementos religiosos y mitológicos, se preocupa también con tradiciones a veces mundanas de la vida cotidiana. El folclore relaciona con frecuencia lo práctico y lo esotérico en un mismo bloque narrativo. Ha sido a menudo confundido con la mitología, y viceversa, porque se ha asumido que cualquier historia figurativa que no pertenezca a las creencias dominantes de la época no tiene el mismo estatus que dichas creencias dominantes. Así, la religión romana es calificada de "mitología" por los cristianos.

De esa forma, tanto la mitología como el folclore se han convertido en términos clasificatorios para todos los relatos figurativos que no se corresponden con la estructura de creencias dominantes

A veces el folclore es de naturaleza religiosa, como las historias del Mabinogion galés <sup>77</sup> o las de la poesía escáldica islandesa

Muchos de los relatos de La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine<sup>78</sup> también plasman elementos folclóricos en un contexto cristiano ejemplos de dicha mitología cristiana son los temas desarrollados en torno a San Jorge o San Cristóbal En este caso, el término folclore se usa en un sentido peyorativo, es decir, mientras las historias del trotamundos Odín <sup>79</sup> tienen un valor religioso para los nórdicos que compusieron las historias, debido a que no encajan en las

---

<sup>77</sup> El **Mabinogion** es una colección de historias en prosa procedentes de manuscritos medievales galeses Se basan en parte en acontecimientos históricos de la alta Edad Media, pero algunos elementos se remontan con casi total certeza a tradiciones anteriores, de la Edad del Hierro

<sup>78</sup> Como **Leyenda dorada** o, en latín, **Legenda aurea** se conoce a una compilación de relatos hagiográficos reunida por el dominico Santiago (o Jacobo) de la Vorágine, arzobispo de Génova, a mediados del siglo XIII Titulada inicialmente *Legenda Sanctorum* ("Lecturas sobre los Santos"), fue uno de los libros más copiados durante la Baja Edad Media y aun hoy existen más de un millar de ejemplares incunables Con la invención de la imprenta, dos siglos más tarde, su reputación se había consolidado y antes del fin del siglo XV aparecieron numerosas ediciones impresas

El texto original, redactado en latín, recoge leyendas sobre la vida de unos 180 santos y mártires cristianos a partir de obras antiguas y de gran prestigio los propios evangelios, los apócrifos y escritos de Jerónimo de Estridón, de Casiano, de Agustín de Hipona, de Gregorio de Tours y de Vicente de Beauvais, entre otros Junto con ellas, presenta una explicación basada en los evangelios de las fiestas del calendario litúrgico, así como una breve historia de la cristiandad en Lombardía, que le valió el subtítulo de *Lombardica Historia*

<sup>79</sup> Odín (nórdico antiguo Óðinn) es considerado el dios principal de la mitología nórdica Su papel, al igual que el de muchos dioses nórdicos, es complejo Es el dios de la sabiduría, la guerra y la muerte Pero también es considerado, aunque en menor medida, el dios de la magia, la poesía, la profecía, la victoria y la caza Odín residía en el Asgard, en el palacio de Valaskjálf, que construyó para sí y donde se encuentra su trono, el Hliðskjálf, desde donde podía observar lo que sucedía en cada uno de los nueve mundos



creencias cristianas no son consideradas religiosas sino folclóricas por los cristianos

Los cuentos populares son término general para diversas variedades de la narrativa tradicional. La narración de historias parece ser un universal cultural, común por igual a las sociedades básicas y las complejas. Incluso las formas que adoptan las historias populares son ciertamente parecidas de una cultura a otra, y los estudios comparativos de temas y formas narrativas han tenido éxito al demostrar estas relaciones.

Por otra parte, el folclore puede usarse para describir precisamente una narrativa figurada, que no tiene contenido sagrado o religioso alguno. Las historias populares pueden surgir de una tradición religiosa, sin embargo hablar de asuntos psicológicos profundos. El folclore familiar, como Hansel y Gretel, es un ejemplo de esta sutil línea.

El propósito manifiesto del cuento puede ser primordialmente una enseñanza mundana sobre la seguridad en el bosque o secundariamente un cuento cautelar sobre los peligros del hambre en las familias grandes, pero su significado latente puede evocar una fuerte respuesta emocional debido a los ampliamente comprendidos temas y motivos tales como "la madre terrible", "la muerte" y "la expiación con el padre". Puede haber un alcance tanto moral como psicológico en la obra, así como un valor lúdico, dependiendo de la naturaleza del narrador, el estilo de la historia, la edad media de la audiencia y el contexto general de la actuación. Los folcloristas se suelen resistir a las

interpretaciones universales de los relatos y, donde sea posible, analizan las versiones orales de historias en contextos específicos, más que en fuentes impresas, que a menudo muestran el efecto del sesgo del escritor o editor

Los relatos contemporáneos comunes en Occidente incluyen la leyenda urbana. Hay muchas formas de folclore que son tan comunes, sin embargo, que la mayoría de la gente no advierte que son folclore, tales como acertijos, rimas infantiles y cuentos de fantasmas, rumores, chismes, estereotipos étnicos, costumbres festivas y ritos del ciclo vital (bautizos, funerales, etcétera). Los relatos de abducciones por Ovnis pueden ser considerados, en un cierto sentido, como actualizaciones de los cuentos de la Europa precristiana o incluso de historias de la Biblia tales como la ascensión al cielo de Elías. Adrienne Mayor, al presentar una bibliografía sobre este tema, señaló que la mayoría de los folcloristas modernos desconocen en gran medida los paralelos y precedentes clásicos, en materiales que sólo están parcialmente representados por la familiar etiqueta de "esópicos". La literatura clásica grecorromana contiene ricos tesoros ocultos de folclore y creencias populares, muchas de ellas con equivalentes en las leyendas contemporáneas modernas.

En Panamá, Rogelio Sinán incorpora el folclor popular como intertexto en su *Poemario Semana Santa en la Niebla* (Panamá 1949). El surrealismo, una corriente del movimiento vanguardista del que Sinán es precursor, y el elemento onírico proporcionan el soporte para describir lo real maravilloso de la realidad americana, en este caso una semana santa panameña en donde se combina fe

y paganismo, realidad y fantasía para proyectar una nueva realidad con ninfas, tritones, vino bíblico, nalgas y piernas de vírgenes desnudas y resurrección

En Sinán, el surrealismo supone la reconciliación de las contradicciones humanas gracias al elemento maravilloso, que auna, a partes iguales, la sensación onírica y el desconcierto de la irrealidad enmarcados en el elemento intertextual autóctono del folclor. El sueño es el elemento fundamental en sus obras surrealistas, pues a partir del sueño se transforma la realidad. De hecho así lo expresa en su novela Plenilunio: *"Bienaventurados los que sueñan, porque de ellos será el reino de la creación"*

Históricamente el folclore ha sido fuente inspiradora de grandes mitos de la humanidad. En nuestra literatura podemos encontrar muestras exquisitas de las lecturas surgidas a partir del elemento folclórico. El Ahogado, de Tristan Solarte, por ejemplo, refleja todo un macrocosmos surgido a partir de la leyenda de la Tulvieja o la Tepesa.

La Semana Santa en Panamá, al igual que en otras partes del mundo, cobra trascendental importancia en cuanto al aporte de elementos folclóricos que son fuente de mitos, leyendas y supersticiones que Sinán a través del intertexto ha recreado para escribir su Semana Santa en la Niebla.

Cristo muere y resucita: esa es, en apariencia, la temática de la Semana Santa. Sin embargo, bajo la capa de cristiandad se esconde una mezcla de simbolismos, un conglomerado cultural que escapa de los postulados eclesiológicos.

La mayor parte de las celebraciones con las que fijamos los días festivos de nuestros calendarios mezclan la temática religiosa con las tradiciones paganas, el simbolismo de ciertos acontecimientos, naturales o místicos, con las creencias acumuladas a lo largo de los siglos

Lo mismo sucede con la Semana Santa. La fiesta en la que se recuerda el sufrimiento de Cristo y su sacrificio por todos los mortales tiene un origen mucho más antiguo que el cristiano. Con la pascua, los antiguos daban la bienvenida a la primavera, considerada un periodo de esperanza tras la dureza y las calamidades del frío e infructuoso invierno.

La religión rinde culto a la nueva vida. Las Iglesias celebran, a su modo, fiestas ya existentes. Para los católicos, dentro de la tristeza que domina los días de penitencia en los que se revive el sufrimiento de Jesucristo, no todo en la Pascua es dolor. La Semana Santa es en primer lugar una ofrenda al regreso de Cristo del mundo de los muertos. Cristo resucita al tercer día y de la muerte, nace la vida.

La Semana Santa en Panamá es, para el pueblo cristiano, sinónimo de recogimiento, arrepentimiento y reflexión. Las viejas generaciones consideran estos días muy sagrados, cualquier acto o acción contrarios se consideran pecaminosos y quien los cometa es merecedor de castigo y lo más aterrador es que desobedecer equivale a transformarse en monstruos o animales. De esta forma, si te bañas en el mar o en río te transformas en pez o sirena, si te subes a un árbol te conviertes en mono, no puedes comer carne pues es pecado,

incluyendo abstenerse de las relaciones sexuales. En semana santa también aparecen las almas en pena para purgar sus pecados caminando en la procesión en medio de los fieles, para transformar su estado de sufrimiento en el más allá. Es precisamente esa transformación "folclórica" de la semana santa, el intertexto para expresar en el mundo sinaniano el nacimiento, la vida y resurrección.

En Semana Santa en la Niebla, Rogelio Sinán da cabida a lo lúdico, a lo emocional y a lo popular. Muchos críticos destacan la capacidad del vate panameño para desplegar y resolver una curiosa dicotomía que permite encontrar en la superficie de la obra una enunciación espontánea que imita la oralidad tanto en lo lingüístico como en lo estratégico, pero que está organizado de una forma técnica y moderna (en cuatro momentos temporales muy bien diseñados: nacimiento, vida, muerte y resurrección de Jesús). A esta característica se suma la sutil pero muy rigurosa elaboración de una propuesta según la cual, el poema finge ser la realidad anunciada en el Evangelio según San Lucas, en el texto bíblico. Es decir, según la cual el arte vale como conocimiento.

Tradicción oral, imaginación popular, conciencia fabuladora que reanima la historia, trabajo con materiales locales, erotismo, hiperbole, libertad, mundos posibles, fantasía, realidad maravillosa, humor y carnaval, todo trasmutado por la literatura, reconvertido a literatura con el objetivo de hacer llegar la literatura y su mensaje contestario al hombre común, donde la obra alcanzará lugar importante dentro de la literatura universal.

Sinán utiliza las formas folclóricas para marcar la diferencia entre las tradiciones panameñas y las nuevas costumbres que vienen de fuera. En sus poesías, en su teatro infantil y en algunos de sus cuentos, destaca su identificación con el cantor popular. Es interesante el hecho de que Sinán pase gran parte de su vida en el exterior, primero en Chile, luego en Italia, la India y Méjico. Como resultado de su larga ausencia del país, Sinán va a experimentar mucho del mismo desarraigo del campesino venido a la ciudad. El folclore para él marca el momento de la desaparición de la cultura primigenia que, al desaparecer ante los procesos de la formación de la nación, pasa a la memoria colectiva como la base de la nacionalidad.

# C O N C L U S I O N

Como conclusión debe precisarse que para Michael Riffaterre la intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo de la lectura literaria, para Genette no es más que la presencia efectiva de un texto en otro, mientras que Desiderio Navarro ve relaciones semánticas y que se concretan cuando un texto hace referencia a otro o a un conjunto de ellos. Kristeva, por su parte afirma que "La palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual"

La intertextualidad es una condición inherente del texto sinaniano, interactuando o bien con otros textos, con otras voces, otros registros o con otros discursos. Esta intertextualidad queda plasmada en el mundo cultural del autor y su época, lo que genera por medio de la inteligente comprensión lectora, el propio texto en el campo vivencial y a veces los propios mecanismos del inconsciente al evocar frases o ideas anteriormente leídas o comentadas. Todas estas concepciones influyen en los análisis de la lingüística del texto o la didáctica de la comprensión, análisis y construcción textual. Se requiere de una lectura circular y se puede manifestar en todos los niveles de la lengua.

La intertextualidad es también una forma de transmisión de las ideas poéticas. Pienso que quizás esta sea la parte más atractiva a la hora de ir desentrañando intertextos, pues en cierta medida nos da la pauta de cómo Rogelio Sinán maneja los materiales previos y los dota de un sentido personal. El poeta se sirve de un amplio caudal de citas que están ahí y crea así su propio



texto, o mejor, recrea un texto particular que entra en continua dialéctica con los anteriores

Resumiendo, los poemarios *Incendio* y *Semana Santa en la Niebla* son constructos intertextuales en el que el autor recurre a materiales preexistentes como repertorio de motivos, temas, epígrafes, citas, procedimientos y técnicas estilísticas hasta conceptos de la teoría literaria vanguardista para realizar su proyecto de renovar la literatura

Estos dos libros de poemas constituyen un proyecto que en gran parte determinó la carrera literaria de Rogelio Sinán quien ya en 1929 (*Onda* Roma) se había declarado en favor de una literatura de apertura que rompe con los cánones estéticos decimonónicos

Finalmente, es evidente que la producción de grandes obras en Hispanoamérica permite clasificar nuestra literatura sin apéndices, pero sí con influencias universales

## **RECOMENDACIONES**

La comunicación entre los seres humanos no es una práctica opcional. Al contrario, aun el silencio comunica mucho, aunque intentemos no comunicarnos por no decir nada. Sin embargo, aunque no podemos evitar comunicarnos con otras personas, sí podemos manejar y controlar nuestras propias expresiones para que sean interpretadas de la manera más deseable. Este control se ve especialmente en la comunicación escrita, la literatura, debido a la falta de comunicación no verbal que a veces contradice involuntariamente el mensaje verbal. Además, como todos los medios de comunicación, la literatura presupone un código de entendimiento entre el autor y el lector. Por eso, mediante el análisis metódico de una obra literaria, podemos averiguar la intención del autor, su universo creativo y, en nuestro caso, todas las relaciones intertextuales que se establecen entre el escritor, la obra literaria y el lector.

Se dice que existen tantos textos como lectores, considerando la cultura como la asociación y puntos de vista sobre múltiples lecturas y vivencias, en correspondencia con su "universo del saber" según Umberto Eco. La lectura inteligente, crítica, constituye en nuestro mundo la clave de la cultura. Enseñar a leer bien es enseñar a dominar la palabra. Goethe decía que cuando se lee no sólo uno aprende algo sino que se convierte en alguien. Borges solía afirmar que una forma de felicidad es la lectura y otra la creación poética o lo que llamamos creación que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído (Borges 1978). Para Daniel Pennac "el verbo leer no tolera el imperativo, es una aversión que comparte con algunos otros verbos como amar y soñar" (Pennac 1992). No obstante, la literatura es un objeto de difícil estudio porque, en

realidad, la literatura se vive, se experimenta, se asimila, se percibe, se lee, pero sería muy impreciso decir que la literatura se "enseña", se "aprende" o se "estudia". Se llega a ella a través de cada una de las obras, en un proceso de recepción y de un proceso de asimilación de experiencias literarias de las que deriva su (re) conocimiento, lo que constituye una aproximación a las peculiaridades de la creación literaria que, en cierto modo, puede entenderse como una manera de aprendizaje y conocimiento. La dimensión fenomenológica de la literatura se hace explícita y comprensible a partir de los supuestos basados en las teorías de la recepción, tomando el proceso de lectura y la participación del lector como esenciales en la identificación de rasgos y factores textuales y en las aportaciones de la competencia literaria y del intertexto lector.

La recepción lecto-literaria es una actividad personal que está condicionada por los conocimientos y las referencias culturales del individuo, que componen su competencia literaria y su intertexto. Antonio Mendoza Fillola, Catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura, de la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, citando a Guillen, en su obra *El intertexto lector*, afirma que "*el diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector*" (Guillen, 1985: 325). Es decir, la construcción del significado de un texto depende de la activación de unos determinados conocimientos, en respuesta a los estímulos textuales. La aproximación hermenéutica a las obras literarias siempre es una búsqueda de correlaciones y contrastes con otras

producciones los rasgos intertextuales han de ser detectados para alcanzar el efecto previsto por la obra/autor. Y las actividades de recepción literaria requieren la implicación del lector en la construcción del significado de obras y textos concretos. Cada acto de lectura/recepción activa conocimientos previos y a la vez enriquece la experiencia literario-cultural, es decir, activa y amplía el intertexto del lector. Cuando se activan los conocimientos de la competencia literaria, el lector establece las conexiones que requiere el texto y, gracias a ellas accede al significado, es decir, a la comprensión e interpretación del texto.

Ya he apuntado que la intertextualidad es la principal característica de la sociedad contemporánea. La literatura y la educación evidentemente se constituyen en procesos intertextuales que van a ser los fundamentos principales en la educación de individuos de amplia cultura, por lo tanto recomiendo que en la formación de niños, jóvenes y aun en la universidad se oriente la formación de personas en base al intertexto lector.

Desde el punto de vista de la didáctica, la educación literaria basada en el intertexto lector, tiene el fin de formar lectores capaces de establecer la eficaz interacción entre el texto y el lector que conduzca a este a la comprensión-interpretación y a la valoración estética de las producciones culturales y literarias,

La concepción didáctica de la educación literaria, teniendo en cuenta las orientaciones cognitivas y la funcionalidad de los conocimientos previos, toma como eje la actividad del lector y los procesos de la recepción. Por ello, se desarrolla a través de actividades formativas que favorecen la interconexión de

saberes y de contenidos, que desarrollan la habilidad lectora para que el lector sepa establecer su interacción con el texto y de actividades que fomentan la cooperación del lector con el texto, de modo que de ese conjunto de actividades resulte la re-creación de la obra y la construcción de una interpretación coherente y adecuada

Los conceptos de intertexto del discurso e intertexto del lector, derivados de la clave intertextual, permiten establecer las conexiones entre la actividad receptiva y comprensiva del lector y las diversas relaciones textuales, porque el intertexto identifica las relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido

El desarrollo del intertexto lector amplía el bagaje literario y cultural, de modo que los distintos conocimientos y experiencias se interrelacionan y se transforman en conocimiento disponible para establecer la coherente comprensión que corresponde a las concretas producciones literarias

El objetivo formativo de desarrollar el intertexto lector se centra en la necesidad de que el lector construya, advertidamente, los conocimientos literarios y de que asuma un conjunto de referencias, de modo que se integren en su competencia literaria, para que se hallen dispuestos y disponibles ante cualquier requerimiento de una determinada actualización textual. Para Antonio Mendoza Fillola, esencialmente se pretende que el intertexto lector desarrolle las funciones de

- "Identificación de la copresencia de otros textos"

- Observación de la función lúdica y estética de la creación intertextual y de su reconocimiento
- Reconocimiento del cambio de valores de los distintos fragmentos y establecimiento de su nueva intencionalidad
- Comprensión del texto e interpretación-valoración del nuevo texto (hipertexto), en relación a otros textos similares" (Mendoza, 2000)

La ampliación de la experiencia lectora produce un progresivo incremento de datos y de referentes del intertexto del lector. Los conocimientos y las experiencias lecto-literarias modifican las sucesivas percepciones de distintas obras (incluso, de la misma obra en un posterior relectura) y, consecuentemente, mejoran las habilidades lectoras. La lectura y la recepción de múltiples producciones literarias aportan saberes inferidos que se integran en la experiencia lectora.

En conclusión, la educación lecto-literaria se culmina con la consolidación de la habilidad para formular expectativas, de elaborar inferencias, de construir hipótesis de significado, que son actividades esenciales en el proceso de lectura, y se complementa con la capacidad del lector para reconocer la intencionalidad del texto. De este modo, el resultado final de ese conjunto de actividades de recepción es la interpretación del texto.

# BIBLIOGRAFIA

.

.



- ALIGHIERI, Dante **La Divina Comedia** Buenos Aires Bruguera, s f 448 p
- CERNUDA, Luis **Poesía y Literatura I y II** Barcelona Seix- Barral, 1975 406 p
- ELIOT, Thomas S **Función de la poesía y función de la crítica.** Barcelona Seix Barral, 1968 165 p
- FERNÁNDEZ Moreno, César **Introducción a la poesía.** México Fondo de Cultura Económica, 1962 143 p
- FERNÁNDEZ Retamar, Roberto **Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana.** Ed 2ª La Habana, Cuba Nuestro Tiempo, 1971 196 p
- GARCÍA De La Fe, Olegario **Metodología de la Investigación Científica** Madrid CEES, 1994 323 p
- GIRBAL, Teresa **La connotación intertextual. Literatura como Intertextualidad: IX Simposio Internacional de literatura** Argentina Palabra Gráfica, 1993
- GÓMEZ DE Blanco, Emma **Sin fecha fija. ironía, intertextualidad y fragmentación del discurso.** Tesis Mgtra Lit Hisp Panamá Universidad de Panamá, 1999
- GONZÁLEZ, Paula **El tema religioso en la poesía panameña** Tesis Lic Hum En Esp Panamá Universidad de Panamá, 1995
- HERRERA Guillén, Nimia M **La intertextualidad y el providencialismo en la creación de la imagen del istmo de Panamá en La Carta de Jamaica de Cristóbal Colón.** Tesis Mgtra Lit Hisp Panamá Universidad de Panamá, 1997
- JIMÉNEZ V , Carlos Alberto **Neuropedagogía, lúdica y competencias.** Bogotá, Colombia Magisterio, s i f 248 p
- JIMENEZ, José Olvio **Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. 1914-1970** Madrid Alianza, 1971

KAYSER, Wolfgang **Interpretación y Análisis de la obra literaria**. Ed 4ª  
Madrid Biblioteca Románica Hispánica, 1970 594 p

KRISTEVA, Julia **El texto de la novela**. Barcelona Lumen, 1974 220 p

LÓPEZ Eire, Antonio **Orígenes de la Poética**. Salamanca Universidad,  
1980 238 p

PAZ, Octavio **Traducción: Literatura y Literalidad**. Ed 2ª Barcelona,  
España Tusquets, 1981 79 p

PESANTEZ, Rodrigo **Antología de la poesía cósmica del Ecuador**  
México Frente de Afirmación Hispanista, 1996

PFEIFFER, Johannes **La poesía hacia la comprensión de lo poético**.  
México Fondo de Cultura Económica, 1951

PORTUONDO, José Antonio **Concepto de la Poesía** La Habana, Cuba  
Arte y Sociedad, 1972 289 p

REYES, Graciela. **Polifonía Textual. La citación en el relato literario**  
Madrid, España Gredos, 1984

SINÁN, Rogelio **Semana Santa en la Niebla**. Ed 2ª Panamá Nacional,  
1969, 50 p

\_\_\_\_\_ **Incendio Poema en tres tiempos**. Panamá  
Universidad, 1943 76 p

SUCRE, Guillermo **La máscara, la transparencia** México Fondo de  
Cultura Económica, 1985

YURKIEVICH, Saul **Fundadores de la nueva poesía  
hispanoamericana**. Barcelona Ariel, 1984

•  
•

## **CAPÍTULO TERCERO**

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ**  
**VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO**  
**FORMULARIO PARA REGISTRO DE PROYECTOS DE**  
**INVESTIGACIÓN**

**CÓDIGO DEL PROYECTO: 327-14-252-02-10-20**

1. **Título del proyecto:** Intertextualidad en *Incendio* y *Semana Santa* en la *Niebla*, dos poemarios de Rogelio Sinán
2. **Sede:** Centro Regional Universitario de Coclé
3. **Facultad:** Humanidades
4. **Departamento:** Español
5. **Investigador Principal:** Luis Carlos García B  
**Cargo.** Estudiante de Maestría en Literatura Hispanoamericana  
**Teléfono celular.** 6619-1169      **Teléfono-Oficina** 987- 4734
6. **Duración del proyecto:** 12 meses
7. **Fecha probable de inicio y terminación:** Del 1 de julio de 2008 al 31 de julio de 2009
8. **Introducción Antecedentes:** La abundante producción literaria de Rogelio Sinán ha sido objeto de muchos análisis. Sin embargo, a pesar de los diversos estudios de la obra de Sinán, no existe un trabajo que contemple precisamente el análisis crítico de los elementos intertextuales, pues los críticos literarios y los trabajos de investigación o tesis de grado fijan generalmente una interpretación semántica o conceptual de la poesía

Al respecto destacan, por alguna relación del estudio, autoras como Soledad de María Franco de Epifanio, quien hace un análisis de ubicación generacional e identifica las características literarias de la generación de la vanguardia panameña, en su tesis de graduación **Tres poetas de vanguardia: Eduardo Ritter Aislán, Rogelio Sinán y Ricardo J. Bermúdez** (Madrid, 1960) Así mismo, Rita Isabel González, interpreta a través del análisis psicológico la obra literaria de Sinán en su trabajo de graduación **Evaluación interpretativa de la obra literaria universal de Rogelio Sinán** (Panama, Universidad, 1992) La psicología como nuevo marco estimativo de las obras de Sinán, será la perspectiva por medio de la cual González asediará la producción poética y narrativa del autor panameño

Un análisis más cercano al plano intertextual lo constituye el trabajo de graduación elaborado por Sydia Candanedo de Zuñiga, titulado **El estilo poético de Rogelio Sinán** (Panamá, Universidad, 1951), en el que a través de la interpretación semántica y contextual se ubican, de manera general, las influencias literarias que fluyen a través de la poesía sinaniana

- 9. Importancia** Definitivamente la influencia de Sinán en la literatura hispanoamericana es evidente. La abundante crítica literaria a su obra en prosa da testimonio de los muchos trabajos que intentan hacer una exégesis de sus novelas y cuentos. La poesía, por la que es menos conocido en el contexto americano –a excepción de Onda (Roma, 1929)-

es un elemento importante para descubrir y dar significado al universo poético a través del cual el poeta revela por medio del lirismo el concepto de la vida e incorpora a su país al universo de la literatura universal

**10. Justificación** La relativamente joven literatura hispanoamericana y especialmente la literatura panameña, adolece todavía de muchos estudios críticos y contextuales que se propongan descubrir la personalidad de los pueblos hispánicos y su comportamiento cultural a través de las letras como documento reflejo de la sociedad

El descubrir el génesis de nuestra literatura, los motores impulsores de su desarrollo, las influencias literarias y culturales nos facilitaran formar un corpus de las letras nacionales que permita clasificarlas sistemáticamente. Por lo que, es necesario identificar los factores, los elementos, las corrientes literarias que han contribuido al desarrollo de una literatura autóctona y original

Rogelio Sinán, seudónimo de Bernardo Domínguez Alba, es uno de los literatos que ha dado lustre a las letras panameñas

La obra poética sinaniana, fundamentalmente los poemarios **Incendio** y **Semana Santa en la Niebla** serán analizados en un estudio investigativo que llevaremos a cabo y que se basa esencialmente en el estudio de elementos intertextuales

**11 Resumen:** Los poemarios **Incendio** y **Semana Santa en la Niebla**, están estructurados y basan su composición en el intertexto. Los elementos intertextuales son fundamentales en la apertura y desarrollo de ambos textos poéticos.

**Incendio** se estructura a la manera dantesca en tres cantos o tiempos, introducidos por un epígrafe textual de Dante. Cada uno de los epígrafes desarrolla en forma condensada la visión de la muerte sin esperanza que expone el poema.

En el poemario **Semana Santa en la Niebla** el poeta Sinán, enlaza, por medio del intertexto bíblico, las imágenes borrosas de ensueño y niebla de sus recuerdos de la semana santa infantil y logra proyectar a través de una visión amplia, humana y totalizadora del concepto de la religiosidad y paganismo, la visión de la muerte como redención. La obra evidentemente proyecta dos planos: El plano de la realidad vivencial, la experiencia vital del hombre y el plano de la fantasía, la cosmovisión del escritor, del poeta, unidos por el intertexto.

La intertextualidad bíblica se hace evidente en la evolución del poema estructurado en base al nacimiento, vida y muerte –la Pasión– de nuestro Señor Jesucristo. El Evangelio según San Lucas, es evidente en la estructura del poemario para el planteamiento de la muerte como resurgir de la vida.

Además, **Semana Santa en la Niebla** proyecta la filosofía panteísta del hablante lírico que ama las cosas de la naturaleza y las personifica dándoles un valor vital. También el universo folclórico y las tradiciones populares se proyectan en el poemario a través de la intertextualidad.

**11. Planteamiento del Problema:** ¿Por qué se presenta el intertexto en los poemarios **Incendio y Semana Santa en la Niebla**, de Rogelio Sinán?

**12. Objetivos.**

**10.1 General:** Analizar la poética de Sinán a partir del intertexto en **Incendio y Semana Santa en la Niebla**

**12.2 Específicos:**

- Identificar el eje semántico o temático en función del intertexto
- Presentar la inclusión del intertexto que hace el poeta para dar nueva visión a su poética personal
- Identificar los elementos intertextuales en la obra poética del autor

**13. Hipótesis:** El intertexto en los poemarios **Incendio y Semana Santa en la Niebla**, universaliza la creación poética y revela las influencias literarias del autor.



### 14. Cronograma de Actividades.

<b>Cronograma de actividades</b>	<b>JUL</b>	<b>AGOS</b>	<b>SEPT</b>	<b>OCT</b>	<b>NOV</b>	<b>DIC</b>	<b>ENE</b>	<b>FEB</b>	<b>MAR</b>	<b>ABR</b>	<b>MAY</b>	<b>JUN</b>	<b>JUL</b>
<b>Organización del anteproyecto de Investigación</b>	X	X											
<b>Elaboración del diseño de Investigación</b>	X	X											
<b>Recolección de la Información bibliográfica</b>	X	X	X	X	X	X	X						
<b>Análisis de la Información</b>		X	X	X	X	X	X	X	X				
<b>Presentación de la tabla de contenidos</b>		X											
<b>Desarrollo del contenido</b>			X	X	X	X	X	X	X				
<b>Presentación del borrador para revisión</b>										X	X	X	
<b>Revisión del trabajo final</b>											X	X	X

**15. Presupuesto Cronograma de gastos:**

<b>FUENTES RUBROS</b>	<b>PERIODO</b>	<b>COSTO</b>	<b>FUENTE DE FINANCIAMIENTO</b>
<b>MATERIAL BIBLIOGRÁFICO</b>		<b>350 00</b>	<b>PROPIOS</b>
<b>VIAJES TÉCNICOS</b>		<b>200 00</b>	<b>PROPIOS</b>
<b>SERVICIOS TÉCNICOS</b>		<b>300 00</b>	<b>PROPIOS</b>
<b>OTROS SERVICIOS</b>		<b>300 00</b>	<b>PROPIOS</b>
<b>TOTAL</b>		<b>1150 00</b>	

**16. Literatura Consultada:**

ALIGHIERI, Dante **La Divina Comedia**. Buenos Aires Bruguera, s f  
448 p

CERNUDA, Luis **Poesía y Literatura I y II**. Barcelona Seix- Barral, 1975  
406 p

ELIOT, Thomas S **Función de la poesía y función de la crítica**.  
Barcelona Seix Barral, 1968 165 p

FERNÁNDEZ Moreno, César **Introducción a la poesía**. México Fondo  
de Cultura Económica, 1962 143 p

FERNÁNDEZ Retamar, Roberto **Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana**. Ed 2ª La Habana, Cuba Nuestro Tiempo, 1971  
196 p

GARCÍA De La Fe, Olegario **Metodología de la Investigación Científica**. Madrid CEES, 1994 323 p

GIRBAL, Teresa **La connotación intertextual. Literatura como Intertextualidad: IX Simposio Internacional de literatura Argentina**  
Palabra Gráfica, 1993

GÓMEZ DE Blanco, Emma **Sin fecha fija: ironía, intertextualidad y fragmentación del discurso**. Tesis Mgtra Lit Hisp Panamá  
Universidad de Panamá, 1999

GONZÁLEZ, Paula **El tema religioso en la poesía panameña** Tesis  
Lic Hum En Esp Panamá Universidad de Panamá, 1995

HERRERA Guillén, Nimia M **La intertextualidad y el providencialismo en la creación de la imagen del istmo de Panamá en La Carta de Jamaica de Cristóbal Colón** Tesis Mgtra Lit Hisp Panamá  
Universidad de Panamá, 1997

JIMÉNEZ V , Carlos Alberto **Neuropedagogía, lúdica y competencias**.  
Bogotá, Colombia Magisterio, s i f 248 p

JIMENEZ, José Olivio **Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970** Madrid Alianza, 1971

KAYSER, Wolfgang **Interpretación y Análisis de la obra literaria**. Ed 4ª Madrid Biblioteca Románica Hispánica, 1970 594 p

KRISTEVA, Julia **El texto de la novela**. Barcelona Lumen, 1974 220 p

LÓPEZ Eire, Antonio **Orígenes de la Poética** Salamanca Universidad, 1980 238 p

PAZ, Octavio **Traducción: Literatura y Literalidad** Ed 2ª Barcelona, España Tusquets, 1981 79 p

PESANTEZ, Rodrigo **Antología de la poesía cósmica del Ecuador**. México Frente de Afirmación Hispanista, 1996

PFEIFFER, Johannes **La poesía hacia la comprensión de lo poético**. México Fondo de Cultura Económica, 1951

PORTUONDO, José Antonio **Concepto de la Poesía**. La Habana, Cuba Arte y Sociedad, 1972 289 p

REYES, Graciela. **Polifonía Textual. La citación en el relato literario** Madrid, España Gredos, 1984

SINÁN, Rogelio **Semana Santa en la Niebla**. Ed 2ª Panamá Nacional, 1969, 50 p

\_\_\_\_\_ **Incendio. Poema en tres tiempos** Panamá  
Universidad, 1943 76 p

SUCRE, Guillermo **La máscara, la transparencia** México Fondo de  
Cultura Económica, 1985

YURKIEVICH, Saul **Fundadores de la nueva poesía  
hispanoamericana.** Barcelona Ariel, 1984

**18 Firmas:**

\_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_  
**Firma del investigador**

\_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_  
**Firma del Director (a) de Dep  
Coordinador de la Facultad.**

\_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_  
**Firma del Director (a) de Inves-  
tigación y Postgrado de la Unidad  
Académica.**

\_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_  
**Firma del Director (a) de Instituto.**

\_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_  
**Firma del Decano.**

**19. Fecha de aprobación por la VIP.** \_\_\_\_\_

## **CONTENIDO**

### **INTRODUCCIÓN**

#### **CAPÍTULO I Marco Teórico**

##### **1.1 La poesía.**

###### **1.1.2 Generalidades**

###### **1.1.3 Conceptualización.**

##### **1.2 Concepto de Intertextualidad.**

###### **1.2.1 El intertexto en la poesía sinaniana.**

#### **CAPÍTULO II Análisis intertextual de textos poéticos sinanianos**

##### **Presentación de Incendio.**

**2.1. La Divina Comedia, de Dante Alighieri como intertexto en la obra de Sinán.**

##### **2.2 Presencia dantesca en Incendio.**

##### **Presentación de Semana Santa en la Niebla.**

**2.3 La intertextualidad bíblica y panteísta en la poesía de Sinán.**

**2.4 La tradición o folclore popular como intertexto en la poesía de Rogelio Sinán**

#### **CAPÍTULO III. Aspectos Generales.**

#### **VALORACIÓN CRÍTICA**

#### **CONCLUSIÓN**

#### **RECOMENDACIONES**

#### **BIBLIOGRAFÍA**