

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES**



***El Discurso Narrativo de la novela
Panameña Nickel-odeon, de Héctor Rodríguez***

Por: Adelis E. Alonso C

***Teñis presentada como uno de los
requisitos para optar por el grado
de Magister-en
Literatura Hispanoamericana***

Panamá, República de Panamá

1999

17286

abr: del autor

29 JUL 1999

1A

Aprobado por: IB de Turner

Dra Isabel B de Turner

Dedicatoria

A ti en la distancia.

Agradecimiento

Agradezco a Jehová, mi Dios, el Todopoderoso, por la fortaleza que me ha impartido para alcanzar la culminación de este anhelado proyecto

A mis padres, Adeliz y Deyanira, por la confianza y el respaldo desmedido que siempre me han brindado

A mi muy querida amiga, Fermina, por el apoyo fiel, oportuno y desinteresado con que siempre supo animarme

Y a la profesora Isabel B. de Turner por la acertada orientación y el empeño demostrado para que se culminara este proyecto.

Adelis

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

SUMARIO

		1
1.	<i>Características de las literaturas hispanoamericana y Panameña de la actualidad.</i>	
1 1	<i>Hitos cronológicos de la narrativa hispanoamericana contemporánea</i>	3
1.2	<i>Rasgos diferenciadores del "post boom"</i>	7
1 3	<i>Trayectoria de la novela en Panamá desde sus inicios hasta la década del '80.</i>	20
2.	<i>Restricción de los temas y el cronotopo en Nickel-odeon.</i>	
2.1	<i>Definición de temas y propósitos en Nickel-odeon.</i>	32
2 2	<i>Subjetivismo y pesimismo en los temas de Nickel-odeon.</i>	40
2.3	<i>Proyección del subjetivismo y el pesimismo de los temas de Nickel-odeon en el plano de la expresión.</i>	46
2.4	<i>Configuración del cronotopo en Nickel-odeon.</i>	50
3	<i>Estructura del texto narrativo.</i>	
3 1	<i>En el plano de la narración.</i>	56
	<i>3.1.1. La narración en primera persona.</i>	63
	<i>3.1.1 1. Del protagonista</i>	67
	<i>3 1.1.2. Del testigo.</i>	70
	<i>3.1.2 La narración en segunda persona.</i>	72
3.2	<i>En torno a los modos narrativos.</i>	75
3.3	<i>En cuanto a los recursos de la expresión.</i>	81

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

*El reconocimiento de la situación del discurso narrativo de la novela panameña producida hasta la década del '80 que, aunque presenta innegables valores intrínsecos, pareciera no haber variado mucho con respecto a las modalidades realistas que caracterizaron a nuestros primeros textos novelescos, es la principal motivación para la realización de este estudio en el que nos proponemos analizar, de manera objetiva, los rasgos más sobresalientes del discurso narrativo de la novela *Nickelodeon*, del panameño Héctor Rodríguez, a la luz de las últimas tendencias de la narrativa hispanoamericana actual, a fin de mostrar cómo, aunque sea de manera parcial, la novela panameña se empareja con la producción del resto del continente.*

Para la consecución de nuestro propósito hemos recurrido a variados métodos entre los que figuran algunos de los recomendados por Anderson Imbert para la crítica literaria. El primer paso consistió en realizar una cuidadosa revisión de la escasa bibliografía existente sobre el tema en nuestras bibliotecas. Este primer paso nos condujo a los métodos histórico y sociológico que, en consonancia con la intencionalidad del estudio, nos permitieron ubicar la obra dentro de la época y el contexto

social a que pertenecen, facilitando así el análisis de sus rasgos característicos.

Al introducirnos en el universo de la obra para estudiar sus componentes, en relación con el discurrir de la novela hispanoamericana actual, el análisis adquiere un cierto matiz comparativo que se desarrolla mediante el empleo de los métodos temático, estructuralista y estilístico. A través de ellos hemos llegado a la conclusión de que el discurso literario de la obra del panameño, sin caer en la mera imitación de formas y contenidos, logra amoldarse a las corrientes estético-literarias del denominado "post-boom" de la novela hispanoamericana.

*El trabajo consta de tres capítulos. El primero recoge una serie de datos histórico-literarios que intentan definir el proceso evolutivo que ha experimentado, en los últimos tiempos, la literatura hispanoamericana, incluyendo la panameña, respecto a sus formas y contenidos. Estos mismos datos nos servirán luego como punto de apoyo para el análisis del discurso narrativo de *Nickel-odeon*.*

En el segundo capítulo presentaremos un análisis detenido de la temática de la obra que será complementado por una breve revisión de los rasgos del cronotopo y su relación con el carácter de los personajes; mientras que en el tercer, nos detendremos en el estudio de las técnicas

narrativas y de los recursos literarios más sobresalientes entre los empleados por configurar texto narrativo

Como se advierte, este estudio tendrá un carácter descriptivo y valorativo de la obra del panameño. Con él pretendemos motivar a otros amantes y estudiosos de la literatura panameña para que analicen sus textos con criterios objetivos y consonos con la realidad de sus discursos.

SUMARIO

La actualización del discurso narrativo de la novela panameña correspondió, en 1983, a Héctor Rodríguez con su novela Nickel-odeon, ganadora del concurso Ricardo Miró ese mismo año. La obra contiene una serie de elementos que son propios de la novelística hispanoamericana contemporánea como son: el empleo del modo perspectivístico a fin de ofrecer una visión multidimensional de una misma realidad a través de múltiples voces narrativas; la combinación de diversas técnicas o modos narrativos para configurar el mundo de la ficción entre los que figuran la narración directa, indirecta e indirecta libre, el diálogo, el montaje, etc., la restricción del cronotopo cuyos rasgos determinan el carácter de los personajes y el empleo de un lenguaje literario innovador que incluye la inserción en el texto de diversos elementos intertextuales.

SUMMARY

The actualization of the narrative speech about the panamanian series correspond on 1983 to Héctor Rodríguez about his serie Nickel-odeon winner of the contest Ricardo Miró. That same year this proyect has various elements that belong to the contemporary latinoamerican serie which are: the perspective way in order to give a multidimensional vision of a same reality through multiple narrative voices; the combination of different techniques or narrative ways to figure the world from fiction among the indirec, indirect free, the dialogue and direct narrative characters, the scenification, etc. The retrain of time and space upon the traces which determine the characters, and the employment of a literary language of the text of various intertextual elements.

Capítulo Primero

***Caracterización de las literaturas hispanoamericana
y panameña de la actualidad***

1.1 Hitos Cronológicos de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

A partir de la década del 40 se ha constatado en la Literatura Hispanoamericana un dinámico proceso de transformación y mejoramiento del discurso narrativo, verificable en las diversas tendencias estéticas (literatura fantástica, real maravilloso, realismo mágico, existencialismo literario, pop-art, la onda mexicana, el camp, neo-naturalismo y, últimamente, el neorrealismo, etc.) surgidas en el lapso que va desde entonces hasta la actualidad y que han contribuido a ampliar, diversificar y optimizar el corpus de la producción narrativa de nuestros pueblos con un sinnúmero de autores y obras de mérito indiscutible.

*Esta constante renovación del discurso narrativo hispanoamericano ha culminado con el advenimiento de lo que ha dado en llamarse “post-boom”, “boom junior” o “neo-realismo” (Véanse: Klahm en *Revista Iberoamericana*, números 148 – 149 (1989); Shaw (1981); Huertas (1993), y Ortega en *Revista Iberoamericana*, números 110 – 11 (1980), que, para muchos autores apenas si representa, con leves variantes, una continuación del movimiento que le precediera, el “boom”. Entre ellos resulta casi imposible establecer límites temporales*

de culminación y continuidad, puesto que los rasgos fundamentales que caracterizan a las nuevas modalidades de esta narrativa no son enteramente originales, sino el reflejo – ahora depurados y potenciados por los nuevos intereses ideológicos – de los que jerarquizaron la novelística del 60 y hasta de épocas anteriores. Es en este sentido que Rodríguez Monegal se niega a hablar de una nueva corriente literaria al referirse a los autores de la época en estudio y en su lugar prefiere agruparlos, con el distintivo de cuarta generación, como parte de un mismo movimiento: la nueva novela latinoamericana.

*No obstante, algunos estudiosos de la literatura hispanoamericana coinciden en que los rasgos diferenciadores de la nueva tendencia postboomdiana empiezan a hacerse notorios a partir de la década del 70 (en algunos países con anterioridad, en otros con mayor retraso) con obras tales como *Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos (1974), *La Traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig (1968), *Cambio de Piel*, de Carlos Fuentes (1967), *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy (1967) y otras. (Véase: Emir Rodríguez Monegal. *La tradición de la ruptura*. Pág. 139)*

Frente a estos señalamientos que obligan a un análisis detenido de los elementos que caracterizan a la narrativa hispanoamericana

contemporánea, fijada por consenso a partir de la década del 40, cuando da inicio la “nueva novela,” hasta la actualidad, llegamos a la conclusión de que en todo este período en que se han verificado tres importantes momentos literarios: nueva novela – década del 40 y 50 --, “boom” – década del 60 – y “post-boom” – década del 70 hasta nuestros días, no se ha producido una verdadera ruptura entre ellos, sino más bien una maduración en ascenso que los ha conducido de una posición ontológica y abstracta a otra más realista y concreta en un afán por definir la condición del hombre hispanoamericano en relación con su entorno.

Consecuentes con ese afán de verdad, el común de los narradores de la época reconstruye los referentes más cercanos a la experiencia propia, lo que fácilmente sirve para explicarnos las constantes referencias “al propio acto de la creación”, con lo que se confiere al texto un carácter autorreferencial y hasta autobiográfico. (Para mayor amplitud consultar Gálvez (1980) y Huertas (Op. Cit.)

En este sentido, debemos reconocerlo, se ha producido una satisfactoria reconciliación entre la narrativa actual y la tradición realista de principios de siglo, sin que ello signifique una vuelta a los esquematismos formales que normaban la creación literaria y obligaban

a una violenta manipulación de la realidad objetiva con la finalidad de demostrar ideales e ideologías preestablecidas. Muy por lo contrario, los cánones contemporáneos dentro de los cuales está concebida esta recuperación del referente presentan una proyección enteramente renovada que “privilegia la complejidad, la ambigüedad y sospecha de verdades absolutas” (Klahm (Op. Cit. Pág. 927))

Esto es así, puesto que a este nuevo realismo no escapa el hecho de que todo texto “está mediatizado por un lenguaje cargado de significación” (Ibid.) y, por tanto, será objeto de múltiples interpretaciones, . Este rasgo tan inherente al texto, presupone para el lector actual una participación activa, un rol reflexivo y hasta resolutivo de la lectura que parece nunca agotarse.

Bien entendido, este proceso de transformación no puede ser interpretado más que como una prolongación de la denominada “tradición de la ruptura” que, aunque de larga trayectoria dentro de nuestras letras, sólo con la crisis del 40 logra definir sus fundamentos más sólidos, de un carácter enteramente crítico y revolucionario y por ello mucho más válidos.

La evidencia más contundente de este fenómeno la constituye la coexistencia de autores pertenecientes a múltiples generaciones de

narradores que, lejos de contraponerse unos a otros o distraerse en disputas estériles, se han amoldado todos a las coordenadas de las nuevas propuestas narrativas. Esto indica, claramente, que los autores de generaciones ya caducas han seguido evolucionando en sus obras, motivados quizás por la realidad socio-política del continente americano que exigía una renovación del discurso.

1.2 Rasgos diferenciadores del “post-boom”.

Múltiples autores coinciden en señalar que los rasgos característicos más representativos de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas (70 y 80) los constituyen la “restauración del referente en el discurso y la incorporación masiva del habla coloquial” (Gálvez (Op. Cit. Pág. 63). La aparición de uno y otro elemento dentro del discurso narrativo se justifican, mutuamente entre sí, por efectos de la verosimilitud del texto novelístico – o cuentístico — de la que, aparentemente, nuestros escritores sienten una gran necesidad, dada la insistencia con que pretenden apegar a la realidad cotidiana en sus relatos.

Clarificando, el afán de verdad que motiva la referencialidad de estos dos momentos literarios, el realismo y el “postboom”, se

diferencia en que mientras que uno pretende reflejar la realidad tal cual es, disfrazando el proceso imaginativo, el otro deja claro, desde un principio, el carácter ficcional de su creación.

La mencionada "recuperación del referente" se verifica en la novela del "post-boom" por la incorporación, al texto narrativo, de elementos extraliterarios, de la realidad concreta, con lo que, según la ensayista cubana Begoña Huertas, "estas obras niegan su autonomía y su concepción como universos cerrados" (Huertas (Op. Cit. Pág. 11)), declarándose dependientes de esa realidad de la cual se originan. Se trata, pues, de una narrativa que en su cuestionamiento de la herencia literaria latinoamericana establece un juego con lo extratextual para culminar con la desmitificación del hecho literario, de las grandes literaturas.

El cronotopo de los relatos del "post-boom" tiende a situar sus referentes fuera de la ficción novelesca, es decir, que son verificables dentro de las coordenadas espacio-temporales del continente americano. Más aún, con frecuencia esos referentes espacio-temporales son integrados como parte importante de la ficción de la novela, con lo que la obra cobra un interés histórico o documental. Este rasgo resulta de

la necesidad de concreción de los autores de los últimos años que, progresivamente, se van alejando de las visiones globales y totalmente abstractas, por sus implicaciones ontológicas, que ofrecían los novelistas desde inicios de la "nueva novela" y con los que pretendían esbozar una caracterización general del hombre americano. De cualquier manera, esta generalización del cronotopo, que pretendía erigirse como símbolo de todas las regiones de Hispanoamérica, de cierto modo las excluía a todas, pues su entronque con la realidad era muy débil, por no decir nulo, dado su carácter autorreferencial, de suerte que cualquier vinculación que se estableciera entre uno y otro dependía enteramente de una interpretación arbitraria del lector. En este aspecto, es evidente el afán de los novelistas de las últimas décadas por enlazar la ficción de la obra con la realidad externa a ella, objetivo que logran por la constante remisión a diversos aspectos de la realidad concreta.

Ese solo hecho resulta suficiente para justificar la insistencia de los novelistas actuales de situar sus relatos ficcionales sobre épocas y paisajes verificables en la realidad. La renuncia de ese cronotopo mítico-global ha conducido a la predilección de espacios más reducidos, que se limitan, generalmente, a zonas específicas de la ciudad (barrio, patio de vecindad, colegio, universidad, bares, etc.), en donde se

desenvuelve la acción, lo que hace de esta una novela preferentemente urbana, aunque también las hay rurales. Con respecto al aspecto temporal, la acción novelesca suele situarse en el presente o el pasado inmediato del protagonista.

Considerando lo anterior es como podemos hablar de un neo-realismo en la novela actual, que se centra en lo local, en lo particular de los espacios urbanos y sus realidades concretas, con lo que la literatura recupera también su "sentido de historia y lugar". Quizás ésta sea una reacción ante la situación sociopolítica de inestabilidad que vivían nuestros pueblos a inicios de esta nueva época y ante la cual los novelistas del "boom" se mantuvieron indolentes, ensimismados, tal vez, por los logros alcanzados durante la década del 60, los que no les permitían permeabilizar, en sus propias obras, la innegable realidad del continente para entonces.

El cambio de escenario originó importantes modificaciones en la configuración de los personajes de la novela de las últimas décadas. Si antes, con el "boom", tendían a ser personajes trascendentes psicológica y sociológicamente, por sus implicaciones ontológicas y globalizadoras, ahora son perfilados con los rasgos del hombre común (adolescentes,

políticos, homosexuales, obreros, burócratas, etc.), de la cotidianidad de ese mundo referencial del que han sido extraídos, sin más implicaciones que las de su propia realidad interior. Por lo tanto, esta nueva novela representa el abandono de las caracterizaciones colectivas, por un "individualismo sentimental" (Ibidem. Pág. 55) que origina narraciones intimistas en las que la posición más importante la ocupa la realidad más apegada a la experiencia individual.

No se trata, sin embargo, de una novela con pretensiones sicologistas ni sus personajes son planteados como seres subjetivos o aislados. Es más bien una novela que se interesa por indagar la complejidad de lo real desde la interioridad de sus personajes. Una interioridad que se proyecta sobre un contexto más amplio: el de las relaciones del personaje con el entorno y, por lo tanto, con los demás de su especie con los que convive. Esta interacción hombre-contexto social es presentada sin restricciones, con todas las complejidades de la vida cotidiana, sin posibles simplificaciones, sin propuestas de soluciones a los diversos conflictos que enfrentan los personajes, ni juicios de valores con respecto a los contextos sociales, económicos, políticos y culturales dentro de los que está inserto el personaje, juicio que a la novela no corresponde ni interesa ofrecer, sino que son dejados al criterio o

interpretación del lector. Respecto a este enfoque de la novela, Julio Ortega expresa en su ensayo "La literatura latinoamericana en la década del '80:

El rol que para la lectura presupone este discurso es el de una participación activa, un rol de apelación mutua, porque el texto demanda no ya una complicidad de la lectura (como en la década del sesenta), sino directamente los trabajos de conciencia del lector; al mismo tiempo, el texto espera que el lector conecte, las sucesivas series discursivas (social, histórica, política) de una escritura en la cual la lectura no se agota, sino que recomienza. (Ortega (1980: Pág. 165))

Se trata, pues, de una novela que plantea situaciones imprevisibles, contrario a lo que solía ocurrir con la literatura del realismo social y, con frecuencia, con la nueva novela. Sus protagonistas ya no enfrentan preocupaciones de carácter existencialistas, no se preguntan quiénes son, simplemente son. Son personajes con mayor grado de madurez que los de la novela anterior. Poseen una identidad particular y la ejercen con todas las contradicciones que ello conlleva.

La problemática de los personajes es de otra índole, más material, más dramática, más vivencial. Es una problemática social que surge del contacto con otros hombres y con los diversos elementos de la realidad exterior. Esta situación es planteada desde la interioridad del personaje, lo que, lógicamente, enriquece la complejidad de esa realidad objetiva

que sirve de escenario a las diversas situaciones enfrentadas, por la visión íntima que de ella se ofrece y que resulta de la propia interpretación del mundo real.

Desde este punto de vista y por exigencias de la nueva realidad literaria, el barroquismo verbal y las experimentaciones lingüísticas de la novela del “boom” son reemplazados por una forma más espontánea del lenguaje, caracterizada por un tono lírico y coloquial que siempre le imprimen sus personajes. En este sentido, las implícitas vinculaciones del relato con realidades concretas imponen al escrito la creación de un nuevo lenguaje que los registre y dé sentido de verdad, por lo que comúnmente se hayan reproducidas en el texto el habla cotidiana del adolescente, del político, del homosexual, del campesino, etc.

La reformulación del lenguaje literario representa un nuevo entronque de la narrativa actual con la de las primeras décadas del siglo XX. Sólo que el interés reproductivo de muchos de los escritores de los últimos años ya no responde a ese carácter puramente costumbrista de los primeros, sino a la necesidad de ofrecer al personaje un carácter y una voz propia con la que pudiera expresar, en forma espontánea, con sus características lingüísticas, sus inquietudes, sus angustias, insatisfacciones, temores, alegrías, etc. Aunque, a decir de Marina

Gálvez, existe una fuerte tendencia, la de la crónica testimonial, que recurre a una forma de lenguaje que raya con los límites del regionalismo del veinte, hasta recaer en los rasgos de un cerrado localismo.

No obstante, esa forma de lenguaje de la novela testimonial queda justificada por los intereses que la generan, explicados por la supracitada autora de la siguiente manera:

..Pretensiones costumbristas (incluso con valores antropológicos), un honesto afán de denuncia (la violencia de toda índole,....., es el tema por antonomasia) e incluso la semejante candorosa pretensión de dar a conocer una realidad que a pesar de su negatividad guarda todavía como ninguna otra los valores que permitieron una alternativa al modelo de sociedad del presente occidental. (Gálvez (Op. Cit. Pág.68))

Esta forma espontánea del lenguaje nos permite conocer una visión más personalizada del mundo de los personajes que ahora ya no es mero reflejo de la proyección del mundo externo sobre sus caracteres ni la imagen metaforizada de sus conflictos internos y, por tanto, parte sustancial del discurso, sino una visión interiorizada de la realidad exterior que ahora sólo sirve de marco a la historia vital del hombre - personaje.

No Obstante, estas renovaciones de la novela hispanoamericana

contemporánea no han representado una renuncia total ni parcial de las experimentaciones lingüísticas de sus autores. Muy por lo contrario, ellos siguen demostrando una gran preocupación por la elaboración formal de los textos, con miras siempre a alcanzar una mayor expresividad en el lenguaje, por lo que se valen de los más variados recursos que se ofrezcan a su voluntad creadora. Todo ello representa para el autor una mayor libertad en el plano de la expresión, de lo que resulta una narrativa de carácter más espontáneo cuyas bases se hallan en el empleo oportuno de las posibilidades lingüísticas.

La insistencia de los novelistas del “post-boom” de centrarse en la cotidianidad del personaje, en su experiencia diaria, resulta, entonces, no de la vana intención de recuperar la trivialidad del acontecer diario, sino del interés de ofrecerle un nuevo sentido a esa realidad que, de tan evidente, solía restársele importancia como material narrativo y de otorgar a la novela un cierto matiz subjetivo.

Ese subjetivismo otro de los rasgos más pronunciados de la novelística actual, se logra a través de la potenciación de la voz narrativa y la relativización del punto de vista, que ya desde la época de la nueva novela dieron cambios trascendentales. Anteriormente, la concepción del mundo narrado era presentada de manera unívoca por

un narrador en tercera persona, con omnisciencia sobre todos los estadios de la narración (espacio, tiempo e interioridad de los personajes y, con menor frecuencia, por un narrador personaje, ya fuese protagonista o testigo. En uno y otro caso, la narración estaba siempre a cargo de una sola entidad cuyo objetivo final consistía en ofrecer al lector todos los detalles del mundo narrado, negándole toda posibilidad de análisis, interpretación o reflexión sobre lo leído. Incluso la plurivocidad del texto y con ello su subjetivismo estaban mediatizados por este narrador, pues era a través de él que se escuchaban las voces de los diferentes personajes, ya interpretadas y decodificadas.

A partir de la nueva novela, la narración en tercera persona omnisciente pierde hegemonía, dando paso a una pluralidad de voces narrativas que confluyen en el texto, cada una con un conocimiento limitado del mundo narrado. Este efecto se logra ya sea por la concesión de la voz narrativa de una tercera persona a otra de primera o segunda, o bien por la fragmentación del texto con narradores independientes en cada segmento, etc. A menudo, la fragmentación de la voz narrativa adopta las formas del llamado “relato polifónico o dialógico” que H.

* Véase: Cesare Segre. *Principios de Análisis del Texto Literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

Beristáin describe de la siguiente manera:

También en este siglo se ha empleado cada vez más una técnica narrativa cuyo resultado es denominado por Mijail Bajtin "relato polifónico o dialógico". Este se caracteriza por carecer de una conciencia narrativa unificadora de perspectiva, debido a que voces independientes, que revelan la existencia de conciencias y criterios diversos, se manifiestan simultáneamente en el discurso del narrador. (Beristáin (1997 : 358)).

Este rasgo, que continuó cultivándose con el fenómeno del "boom" y ha trascendido a la época actual, ha sufrido importantes cambios debido a la nueva concepción de la realidad como realidad interiorizada,. Si con la nueva novela y luego con el "boom" se trataba de un narrador con pretensiones totalizadoras, ahora se prefieren las visiones parciales, individuales, interiorizadas, y, por tanto, subjetivas de la realidad.

El tratamiento de la realidad interiorizada lo presenta, comúnmente, un narrador en primera persona. O bien otro en tercera o en segunda que tienden a sintetizar, en una sola, sus propias visiones de la realidad con la de los personajes. Este rasgo, a menudo, ofrece a buena parte del relato la apariencia de un discurso directo, de un monólogo interior narrado. Entre narrador y personaje se produce un acercamiento casi simbiótico, pero sin que por ello el narrador llegue a

ceder completamente la voz al personaje. La perspectiva que sigue reinando es la del narrador. Aunque también es común la fragmentación del narrador en una multiplicidad de voces narrativas. Esto facilita un mayor acercamiento a la visión particular que del conflicto planteado tienen los diferentes personajes de la novela. A este respecto Begoña Huertas expresa:

A menudo, el desdoblamiento de un narrador a diferentes voces aporta nuevas realidades interiorizadas. La subjetivización del relato responde a la intención de indagar en la psicología individual y su proyección social. (Huertas. (Op. Cit. Pág. 35)).

Los temas abordados por la literatura del “post-boom” serán, preferentemente, aquellos ligados a la cotidianidad de sus personajes tales como las vivencias personales, los pequeños asuntos diarios, el individuo y sus interioridades. Además, existe una marcada tendencia que, sin alejarse de ese tono intimista y vivencial, se centra en temas tradicionalmente considerados tabúes por la transgresión del statu-quo que ellos representan. Entre otros destacan la homosexualidad, el transformismo, la drogadicción, etc.

En este aspecto hay que destacar el surgimiento, a partir de la década del 70, aproximadamente, de una narrativa escrita por mujeres

destinada al tratamiento, casi con exclusividad, del problema femenino, el cual es acometido en forma directa o bien como parte de otros temas más generales.

El rasgo fundamental de la narrativa del “post-boom” lo constituye un tono eminentemente subjetivo que acompaña al desarrollo de los temas. No obstante, en términos generales, los temas de esta corriente se ajustan bastante bien a los del momento literario que estamos reseñando, como lo afirma Marina Gálvez al decir que ella recoge “dentro de la natural variedad, aspectos de lo cotidiano, de lo auténticamente vivido, de la trivialidad del hombre corriente o de la vida familiar o social restringida y afín de la pequeña ciudad, ghetto étnico, suburbio, grupo marginal, grupo tribal o cultural, etc”. (Gálvez, (Op. Cit. Pág. 67)

También se produce el resurgimiento de la temática histórica con textos que articulan documento y ficción para ofrecer, por lo general, una imagen renovada sobre cualquier momento trascendente del pasado. Más allá de una mera recuperación de ese pasado, la pretensión de esta tendencia consiste, según Angel Rama, en “otorgar sentido a la aventura del hombre americano” (Rama En: Gálvez (Op. Cit. Pág. 65))

lo que equivale a una nueva interpretación de los hechos memorables de la historia hispanoamericana, que a menudo conlleva un carácter desmitificador.

Muy relacionada con esta tendencia está la de la novela testimonial que ha cobrado mucho impulso en los últimos años. El rasgo fundamental de esta novela consiste en que su temática gira en torno a acontecimientos más cercanos en tiempo y espacio a los de su propio autor, lo que posibilita una denuncia de la realidad social desde una perspectiva más personal e interiorizada.

1.3 Trayectoria de la novela en Panamá desde sus inicios hasta la década del 80

*El discurrir de la novela panameña se inicia, de manera bastante morosa, a finales de la pasada centuria con *La virtud triunfante*, de Gil Colunje, publicada en 1849; y alcanza, según Rodrigo Miró, un discreto incremento con el inicio del período republicano, en el que, si bien se gana en número de los títulos publicados, no se logra aún la maduración total del género.*

En una apasionada defensa de la novela panameña, Ramón H. Jurado afirma que “la creación pre-republicana y un poco más allá hasta alcanzar las primeras generaciones de la República] sigue

fielmente los rumbos generales de la novela americana”, que para la época estaban orientadas por las tendencias románticas. En este primer momento de la novela panameña se publicaron escasos números, todos de una gran candidez literaria, tendencia común en la novela americana de la época. No obstante, fueron bastante para demostrar, según Jurado, un desarrollo sostenido del género desde su aparición. (Jurado (1978 : 57))

A este entusiasta arranque de la novela panameña siguió un prolongado silencio, apenas roto por las voces de un Julio A. Ardila y otro Ricardo Miró, únicos autores que publicaron novelas en las dos primeras décadas del siglo XX, Josefina (1903) y Noches de Babel (1917), respectivamente.

De todas las novelas publicadas en el período pre-republicano, la de mayor alcance parecer ser Josefina, que se aleja un tanto de las tendencias románticas para acogerse a las de carácter realista que orientaban la estética literaria durante aquellos años. De ella, Rodrigo Miró escribió, en un tomo, al parecer, excesivamente ponderativo, para describir sus atributos y concederle la posición de importancia que, según su criterio, le correspondía en el desarrollo de la novela en

Panamá:

En cuanto a su organización y desarrollo la novela de Ardila representa un hecho de máxima importancia: el arribo cabal de la fórmula novelesca, hasta este momento balbuciente... Es, no cabe duda, el punto de partida de la novela panameña propiamente tal. (Miró (1948 : 24))

*El resurgimiento y definitiva cimentación de la novela en nuestro medio se produce a partir de 1920, promovido por la institución de importantes concursos literarios, fundamentalmente el “Ricardo Miró”, de cuya mano se ha desarrollado el cultivo de la novela. Todavía en esta época, incluyendo la década del 30, su cultivo resulta indeciso, sus técnicas anacrónicas y sus temas evasivos, por lo que ninguno de sus títulos logró trascendencia alguna. Su grado de madurez es definido por Rodrigo Miró en términos bastante esclarecedores al referirse a *Crisol*, la novela de mayor rango de estos años, según diversas opiniones. Para entonces, el destacado crítico hablaba del “ensayo de novela mejor logrado entre nosotros” lo que indica que en su opinión la novela panameña era para entonces un experimento, un producto en formación, que pugnaba por ganar el espacio que junto a los géneros tradicionales de la literatura panameña, el cuento y la poesía, le correspondía. (Miró*

1937 En: Jurado (Op. Cit. Pág. 47))

En la década del 40 se produce un florecimiento notorio de la novela panameña, muy relacionado con la acogida de este género de las tendencias regionalistas – y por extensión del realismo –, hecho éste novedoso para nuestras letras aún cuando en otras regiones de la América hispana se había desarrollado plenamente e incluso estaba por declinar ante la imperiosa fuerza con que asomaron en el ambiente la “literatura fantástica” y luego la “nueva novela latinoamericana”.

*No obstante, la nueva tendencia, lejos de ser el producto de la influencia de otras literaturas extranjeras, se constituye en el legado natural de un panameño, Ignacio de J. Valdés, quien en 1928, con la publicación de sus *Cuentos de la ciudad y del campo*, inauguraba el movimiento nativista, posteriormente denominado ruralista por Ramón H. Jurado y regionalista por Rodrigo Miró.*

Este movimiento se originó como una tendencia del cuento únicamente, pero bien pronto se trasladó a la novela, marcando el rumbo que por largas décadas—demasiadas tal vez—seguirían ambos géneros, desatendiendo con ello, salvo contadas excepciones, la trayectoria que a nivel continental seguiría la literatura hispanoamericana. Y es que al parecer nuestra narrativa posee una especial afinidad para el cultivo de

las modalidades realistas, puesto que desde sus primeras tentativas ubicadas en la década del 30, jamás se ha podido apartar de ellas.

Con el desarrollo de esta nueva tendencia, llamada a cumplir una función social, la de indagar la identidad y la problemática socio-política del pueblo panameño , irrumpe una temática cuyo eje motor será siempre la patria, desdibujada insistentemente con caracteres realistas. Inspirado por estos ideales, el escritor experimenta un deseo incontenible por exponer la realidad panameña tal como esta se presenta, con un lenguaje crudo, sin ningún tipo de idealización, lo que, con frecuencia, incluye una dura crítica a problemas sociales tales como las discriminaciones que han sufrido los panameños en la Zona del Canal, la pobreza, los vicios, la prostitución, la promiscuidad, etc.; y, lógicamente, por crearnos conciencia de nuestra importancia histórica.

No obstante, la intrascendencia de la novela panameña, según Pedro Correa, obedece, más que a la recurrencia temática de sus textos, a la manifiesta incapacidad de sus autores para “mitificar” o “parabolizar” esa realidad, vigente o histórica, que transgrede el sentido de la justicia social y por tanto merece ser denunciada, teniendo que recurrir siempre a las ya gastadas formas del lenguaje de la tradicional novela realista. Y es que para este lúcido crítico, el éxito de la actual

novela hispanoamericana se debe a la renovación o “resurrección”, como él la llama, del lenguaje, que es la que ha permitido la creación de una “nueva novela”, ahora despojada, en forma definitiva, de la herencia lingüística literaria que nos legara la otrora “madre patria” y que, por tanto, se constituye en la novela representativa de los países hispanoamericanos, invalidando, radicalmente, la antagónica expresión de Luis Alberto Sánchez que por tanto tiempo retumbó en nuestros oídos: “América, novela sin novelistas”.

Según el crítico, el fijar la atención sobre los problemas de la tierra no tiene por qué constituirse, necesariamente, en óbice para el natural discurrir y evolución de la literatura de un país, muy por lo contrario, lo que ha faltado a nuestros narradores ha sido reconocer que este inherente apego a lo propio no obliga al uso de una forma particular del lenguaje, sino que debe conllevar una reformulación del mismo que brotará de la propia realidad narrada.

La esencia de la problemática de la literatura panameña es descubierta y expresada en términos bastante acertados por Pedro Correa en su ensayo “Casa de la novela latinoamericana”:

Esta experiencia implica, de hecho..., la ruptura de una tradición lingüística que fue y aún sigue siendo para muchos países y para muchos novelistas latinoamericanos el elemento primordial que impide dar el

salto definitivo entre lo que es la "vieja novela" y esta obra que se ha dado en calificar de "nueva. (Ibidem. Pág. 38)

*Pese al marcado estancamiento de la novela panameña, se hace necesario destacar la trascendente labor realizada por un grupo minúsculo de autores que han logrado, aunque de manera parcial y aislada, actualizar la novela panameña con respecto al desenvolvimiento del resto de la literatura hispanoamericana. El primero de estos valientes escritores en atreverse a romper con los atavismos del realismo literario y abrir las puertas a la novela contemporánea en Panamá fue Rogelio Sinán, quien en 1947 inaugura, con algunos años de retraso, la "nueva novela en Panamá", con su destacada obra **Plenilunio**, novela de corte vanguardista. Lo siguieron en este esfuerzo, ya en la década del 50, Ramón H. Jurado, con **El desván**, novela de carácter existencialista y Tristán Solarte, con **El ahogado**, novela que puede ser descrita como de carácter mítico-sociológico.*

Los aportes más relevantes de estos escritores al progreso de la novela panameña fueron, en síntesis, el desplazamiento del narrador omnisciente por otros de carácter múltiple, o por un narrador protagonista, ocasionado por un mayor acercamiento del narrador a sus personajes que, comúnmente, culmina con una total o parcial cesión de

la voz narrativa a uno o varios personajes. El empleo del elemento fantástico, fragmentación del tiempo y de la acción narrativa, la incorporación del tema erótico, el tono lírico o intimista del lenguaje y, de manera especial por lo novedoso, la prevalencia del elemento humano sobre las connotaciones de carácter espacio-deterministas.

*En la década del “boom”, sólo un escritor logra asimilarse a las nuevas corrientes de la novelística hispanoamericana. Se trata de Justo Arroyo, quien desde su primera novela, *La Gayola*, publicada en 1966, demuestra una gran habilidad como narrador y una clara intencionalidad estética, fundamentada en el conocimiento de los rumbos que para entonces orientaban nuestras literaturas. Sobrepasada la década del 60, el genio innovador de Arroyo volverá a sorprender con tres títulos más, *Dedos* (1971), *El pez y el segundo* (1979) y *Geografía de mujer* (1981), con los que persiste en la que pareciera su gran misión, proyectar la novela panameña a la época literaria que le corresponde, la contemporánea, como para mostrar al resto de los novelistas cuánto se puede lograr con la renovación del lenguaje experimentada en toda Hispanoamérica a partir de la “nueva novela”.*

En todas sus obras Arroyo incorpora técnicas innovadoras, por lo menos para la novela panameña. Para la configuración del lenguaje

emplea técnicas como el monólogo interior y los símbolos oníricos, además, se nota en él una cierta predilección por los temas eróticos y de carácter existencialista.

*Los años 70 son, definitivamente, más productivos en esta ya iniciada, aunque difícil ruptura con la tradición novelística panameña. El rumbo lo marcó, como ya se anotó, Justo Arroyo con **Dedos**, le siguieron Rafael Pernett y Morales, Gloria Guardia y, nuevamente, Rogelio Sinán.*

*Rafael Pernett y Morales es quizás el más celebrado de todos los novelistas panameños por la aceptación que lograron sus dos primeras novelas, **Loma ardiente y vestida de sol** y **Estas manos son para caminar** (1976), tras su publicación. Ambas están estructuradas con recursos similares y realmente innovadores para nuestra narrativa. Tratan temas de carácter sociológico, recrean las diversas jergas del ámbito nacional e incorporan elementos de los medios de comunicación masiva y una gran cantidad de extranjerismos, con lo que se evidencian dos situaciones fundamentales: nuestra condición de país de tránsito y los efectos renovadores, deformadores o resucitadores – como se quiera - de esta condición sobre nuestra lengua hoy dotada de nuevos ingredientes*

que la optimizan para la labor literaria.

Gloria Guardia, primera mujer en incorporarse a esta dignificación de la novela panameña, también publicó en 1976 su excelente novela El último juego que, a decir de Pedro Correa resulta innovadora por el empleo del lenguaje: “conversacional, verosímil, directo...” (Ibidem. Pág. 42). En este sentido, Rodrigo Miró resulta más justo al describir los atributos de la obra cuando dice:

El último juego es, por su estructura, por su lenguaje, por el uso del tiempo, el libro panameño que más plenamente se incorpora a la nueva narrativa hispanoamericana. (Miró . En Revista Cultural Lotería, No. 296 – 297, (1980: 38))

Y en 1979 reaparece la figura de Rogelio Sinán con su Isla Mágica, que representa el máximo grado de madurez alcanzado por la novela panameña y que lo coloca, definitivamente, a la par de los mejores novelistas de toda América hispana.

El acertado manejo de los recursos narrativos, así como de los conceptos de espacio, tiempo y mito en la estructuración de la obra es lo que le ha garantizado el éxito. La novela está presentada en forma fragmentada, con un protagonista único que a la vez que encarna el mito del Don Juan sirve como hilo conductor y unificador de la historia. Las

superposiciones y trastocamientos del tiempo son evidentes desde el inicio de la obra.

*En la década del 80, sólo tres figuras logran amoldarse a los cánones de la novela hispanoamericana contemporánea. Son ellas Isis Tejeira, autora de *Sin fecha fija* (1982), una excelente novela corta, Héctor Rodríguez y Ernesto Endara, ganadores del premio Ricardo Miró, con sus novelas *Nickel-odeon* (1984) y *Tic Tac* (1986), respectivamente.*

Sin fecha fija es producto de una enorme cultura literaria, de un hábil manejo de las técnicas narrativas actuales y de una clara conciencia e intencionalidad de lo estético literario. La novela sobresale por su novedosa temática, basada en la problemática del subconsciente.

Capítulo Segundo

Restricción de los temas y el cronotopo

en Nickel-odeon

2.1. Definición de temas y propósitos en *Nickel-odeon*.

Los temas que dan vitalidad a Nickel-odeon distan notoriamente de los que han monopolizado el interés ideológico de gran parte de los novelistas panameños hasta nuestros días y que ahora, de una u otra forma, pertenecen a etapas ya superadas en el discurrir de la literatura hispanoamericana: Las denuncias de carácter político-social enmarcadas en un apasionado regionalismo nacionalista.

Nickel-odeon es una novela rica por la complejidad de su temática que implica, dentro de su concepción socio-cultural, un profundo sentido de lo humano. La obra trata, fundamentalmente, de la problemática emocional del hombre de la ciudad: sus frustraciones, sus prejuicios, sus temores, su soledad, su desamor, y la confusión en que lo envuelve el medio absorbente e impersonal con el que convive y que, irremisiblemente, termina por despersonalizarlo y convertirlo en un punto más de las informes masas de la población urbana.

Todos estos elementos que definen la configuración emocional de los personajes son presentados en un discurso de carácter intimista, es decir, que brotan, en forma directa o indirecta, de sus propias interioridades. No obstante, cabe aclarar, el problema no está planteado desde el punto de vista de la sicología individual, pues lo que

interesa a su creador no es estudiar, per se, la siquis de sus personajes, sino presentar un análisis de la formación del carácter de su protagonista en relación con el medio y, fundamentalmente, con los demás individuos con los que está vinculado.

Este planteamiento representa un claro retomar de las concepciones del determinismo ambiental que nutriera la literatura regionalista de épocas pasadas como uno de sus principales motivos de creación, pero ahora con nuevas connotaciones. El proceso de reformulación que se opera en la obra del panameño, así como de tantos otros hispanoamericanos, tiende hacia una subjetivización que desplaza al paisaje de su posición hegemónica en la obra para concentrar su atención en los conflictos que los hechos del diario vivir ocasionan en el ánimo de sus personajes quienes por fin asumen el papel protagónico de la novela.

Este tratamiento de la materia temática, que para la literatura panameña resulta bastante novedoso, conlleva dos propósitos fundamentales, a saber: asestar una aguda crítica al decadente sistema social en el que aparecen inscritos sus personajes y desmitificar ciertos sectores de la sociedad panameña férreamente defendidos y sublimizados por el común de la gente, entre otros, la familia, la religión, la historia

patria, el profesionalismo y la madre.

Uno de los principales atributos de Nickel-odeon radica, según criterio propio, en la forma personal, intimista como ha sido emitida la materia temática, resultando mucho más sentida, mucho más verosímil y efectiva para la consecución de los propósitos planteados, sin necesidad de recaer en minuciosas descripciones de la realidad narrada. La crítica brota de manera espontánea, casi tácita, de las angustias e insatisfacciones confesadas por los personajes a quienes se atribuye el conocimiento y relación, lógicamente parcial, del mundo de la obra.

Según se desprende del análisis de la novela, el conflicto emocional del hombre de la ciudad, fundamentalmente, su soledad, es propiciado, en forma inequívoca, por una serie de factores sociales de carácter ancestral, muchos de ellos heredados de unos antepasados cuyos prejuicios y tradiciones tendían a sofocar las inquietudes, aspiraciones y rebeldías de sus descendientes convirtiéndolos en individuos frustrados, resentidos y atormentados por una gran confusión; otros adquiridos de la experiencia vital que igual actúan de manera negativa en la formación del carácter del individuo.

La soledad es concebida en la obra de estudio, como un mal bastante generalizado en el hombre de la ciudad, sobre todo, en aquél

que como su protagonista, Guillermo Quirós, cuenta con una formación intelectual lo suficientemente sólida como para captar y evaluar, en su justa medida, la realidad del medio que lo circunda, una realidad, por demás decirlo, ambigua, engañosa, avasalladora y alienante.

La génesis de ese doloroso aislamiento a que se somete el protagonista se encuentra en el seno familiar, por la convivencia con unos padres que jamás planificaron sus formación y, en consecuencia, asumieron posturas totalmente disímiles y erróneas en perjuicio del hijo. Los primeros traumas y decepciones sufridos por el protagonista se remontan a la adolescencia, época en que empieza a descubrir la verdadera cara de la realidad, hasta entonces cubierta por un delgado velo de fantasías y añoranzas urdido por su amorosa madre, piadosa mujer desconocedora del mundo y sus padecimientos. La madre construyó un baluarte más allá de las comodidades que su posición socio-económica le brindaba o de las iglesias que devotamente acostumbraba visitar, a fin de protegerlo de esa parte anónima, incógnita de la realidad que nunca le había interesado conocer.

No obstante, según determinan las peculiaridades de la realidad descrita en el texto, tales esfuerzos de sobreprotección, provenientes de una mentalidad totalmente alienada, estaban destinados a fracasar. El

choque de ese mundo ideal contra la inexorable realidad provoca en el ánimo del joven y vulnerable protagonista un conflicto emocional caracterizado por la incredulidad y el pesimismo que serían los rasgos orientadores de la evolución de su carácter hacia la vida adulta.

En este punto, la crítica se extiende, incisiva y cruel, contra la ya tradicional actitud de la figura paterna que en un acto irresponsable propio del machismo tan común en nuestros medios, limita su rol a la satisfacción de las necesidades materiales de la familia, en tanto que abandona su función afectiva y formadora de caracteres, depositando en manos de la madre la responsabilidad total de la crianza de los hijos, sin detenerse un momento a calibrar los efectos de semejante actitud sobre la estabilidad emocional de la familia. En este sentido, la obra muestra cómo, a pesar de la forma valerosa, abnegada e incondicional como la madre del protagonista afrontó el problema, que debió ser una responsabilidad compartida, sus esfuerzos resultaron insuficientes y hasta perjudiciales para la formación del carácter y entereza necesarios para enfrentar con dignidad la realidad cotidiana de una ciudad contemporánea.

Consecuentemente, la situación ocasiona en los afectados, madre e

hijo, una serie de desajustes emocionales, Primero, fue ese sentimiento de abandono y soledad que los sobrecogió y luego la necesidad de encontrar un apoyo al que aferrarse para llenar este vacío.

El anhelado apoyo lo encuentran, de forma natural, el uno en el otro, pero con consecuencias funestas. Esta relación de doble dependencia, que en un principio representara el sosiego de una madre resignada a los desprecios del marido y el regocijo de su inocente vástago, se torna perjudicial para ambos, pues además de limitar sus posibilidades de sociabilidad contiene en su trasfondo un cierto carácter incestuoso que es, quizás, lo que termina por separarlos definitivamente.

Esta condición de dependencia significa para Nacha, la madre, una total involución en los aspectos social y afectivo de su vida cerrados al resto del mundo exterior para concentrarse únicamente en la figura del hijo. Su amor enfermizo hizo de ella una madre posesiva, celosa, castradora, que con actitud egoísta aspiraba a mantener al hijo dentro del seno familiar, prisionero del útero materno, aún cuando el curso de la naturaleza dictaba la ruptura del cordón umbilical a fin de salvaguardar del estrangulamiento a este nuevo ser social que ya pugnaba por conocer el mundo real. Esta insana forma de amar y de pensar es expuesta en forma explícita por un narrador de segunda persona en los siguientes términos:

"...Y fue su encuentro con esa niña, [...] en quien viste una rival incontrolable y que te llenaba la cabeza de pensamientos malos; [...], como la jaqueca [...] Tu celo te llevó a límites de hablar de matrimonio, de las mujeres, de todo lo que en forma tendenciosa pudiera calar en tu hijo para que cualquier amor fuese distanciado, sin preguntas, ciegamente, [...] Fue por eso que años después, cuando te habló de viajar, aceptaste con gusto. Era una forma de interrumpir ese amor [...], que podría convertirse en boda, en separación indiscutible de ti y de él [...] Todo había salido a la perfección todo fue un ardid en el cual saliste ganando la continuidad del cariño de Memo (Rodríguez (1984 : 27-28)).

Las consecuencias de esta edípica relación fueron la huida del hijo y el total abandono a la madre condenada a purgar sus penas en vida, ahogada por una pesada soledad y el desprecio absoluto del hijo. Para Guillermo la pena resultó igualmente pesada. Primero fue la confusión de sentimientos encontrados por el abandono de la madre. Pero a ese sentimiento de culpa del que no pudo escapar se sobrepuso el temor, la duda de volver a caer prisionero del yugo materno, por lo que la huida emprendida se hizo total.

No obstante, el daño inferido era ya irreversible. Esas mismas dudas y temores se hicieron extensivas para todas aquellas personas que se acercaran a él con intenciones afectivas. Guillermo estaba condenado, cual el rey Edipo, a la huida constante, siempre en busca de sosiego, de un objetivo para su vida, de su libertad espiritual. Pero

lejos de alcanzar su anhelado propósito termina por convertirse en prisionero de otro mal que pesara tanto o más que aquel del que intentara inútilmente escapar, la soledad.

La consecuencia de esta triste condición que lo constriñe e impide desarrollar plenamente como individuo, es la que lo conduce a entregar su afecto a Julio César, primero, y luego a Anselmo, sus dos perros, sus únicos verdaderos amigos, a quienes confió cosas que a nadie hubiese podido decir por considerarlos los únicos dignos de una genuina fidelidad.

Al conflicto emocional del protagonista propiciado en el seno familiar, se añadan las constantes frustraciones que le propinan las condiciones de su medio social. El descubrimiento de la corrupción en todos los sectores de la sociedad, aun en los que gozan de mayor credibilidad, tales como la religión, la familia y la profesión, le acentúan la propensión hacia la incredulidad, el pesimismo y la soledad, hasta convertirse en una situación intolerable que provoca la huida definitiva.

Otro de los temas que se trata en Nickel-odeon es el de la prostitución que casa perfectamente con el del adulterio. Este asunto pierde aquí todo matiz sociológico para adquirir otro de carácter más humano, reivindicatorio, podría decirse, pues lejos de ofrecer una

descripción de los pormenores que esta sórdida actividad implica, el narrador se centra en la conciencia y las emociones de Silvia, joven prostituta y amiga del protagonista, para mostrar cómo esa persona, a pesar de su vida frívola e inmoral, es capaz de sentir amor, compasión, amistad e, irónicamente, de brindar, a quienes ama, una cierta fidelidad.

El adulterio, en cambio, es tratado con el mismo tono recriminante del resto de la temática de la obra. Se atribuye a individuos taimados, hipócritas e inescrupulosos que, como el padre del protagonista, llevan vidas, en apariencia, honestas y decorosas, pero en realidad son seres corruptos, insensibles y egoístas, pues por disfrutar de los placeres mundanos desprecian la estabilidad del seno familiar y con ella sus responsabilidades e infinitas satisfacciones.

No obstante, los resultados de una y otra actividad son los mismos, según la concepción ideológica expuesta por el narrador, el vacío espiritual y la irremediable soledad de quienes las practican.

2.2 Subjetivismo y pesimismo en los temas de Nickel-odeon.

En consonancia con los rasgos de la actual novela hispanoamericana, la materia temática escogida por Héctor Rodríguez para la elaboración de su novela está expuesta en un tono enteramente

subjetivo que le viene de ese carácter personal, íntimo que el autor ha sabido conferirle al penetrar en las interioridades de los personajes. Ellos son constantemente acechados en sus actos de introspección por un narrador ficticio que, en su empeño por desentrañar las causas del carácter y las dolencias emocionales de su protagonista, es capaz de irrumpir en sus mentes para permitir al lector escuchar las voces de sus conciencias y de sus subconsciencias confesando por igual sus más íntimas emociones y aprehensiones.

Desde las primeras líneas de la obra se percibe preocupación por definir el clima que la ha de caracterizar, dejando bien clara la relación de éste con el estado de ánimo que las condiciones del medio promueven en sus personajes.

Por correspondencia lógica con los rasgos ya definidos de la materia temática, en la obra predomina un clima de absoluta "sordidez" que casa perfectamente con el otro tono pesimista que colma la narración sin dar cabida a la mínima nota de "humor" u optimismo. (Véase Díaz y Montilla (Tesis – 1993))

El pesimismo, que según Julio Ortega es común a un grupo considerable de novelas contemporáneas y que a decir de Marina Gálvez

ya se encontraba presente en la novela de corte modernista, sobre todo en aquella que trata del mundo interior de los personajes, es fácilmente verificable en el plano de la expresión de la obra del panameño.*

Basta notar las connotaciones negativas de la serie de sustantivos y adjetivos utilizados para referirse a los personajes y a su condición emocional, especialmente, al protagonista y a su perro y amigo, Anselmo, entre quienes se establece, por contraste un doloroso paralelismo, para mostrar el estado de abandono y soledad que orientaba los derroteros de la vida del primero.

Este paralelismo entre Guillermo y Anselmo está ya presente en uno de los elementos paratextuales de la novela: "Increíble del primer animal que sonó con otro animal" epígrafe obtenido de la reconocida obra de Carlos Fuentes, Terra Nostra. A través de él se coloca a estos dos seres en el mismo plano y se dignifica, pongámoslo así, al personaje animal al atribuirsele una actividad considerada como propia de los

** A este respecto Marina Gálvez, anota, en su obra La novela hispanoamericana contemporánea, que la novela del "post.boom" constituye un ejercicio "destinado a explotar una imagen cosmopolita y autocomplaciente del autor y un universo temático de ambigüedades ... en los que el conflicto social parece confuso, sumergido en una atmósfera de cierto pesimismo reificado e ineludible". Gálvez. Op-Cit. Pág. 86)*

seres humanos, el sueño, expresión que ya dentro del contexto del relato adquiere nuevas y más profundas connotaciones.

Atendiendo al sentido de anhelar, aspirar, ambicionar atribuido a la palabra sueño, la condición del protagonista se torna trágica en extremo, puesto que ninguno de estos conceptos figura en su concepción de vida. Es un hombre totalmente carente de miras, resignado a su mediocridad, a su autocompadecencia, comodín perfecto escogido como excusa para sus fracasos constantes, incluyendo el de sus relaciones interpersonales y el proyecto de la inacabada novela que se había propuesto realizar desde muy joven. Anselmo, en cambio, soñaba – aspiraba, ambicionaba – con el reencuentro feliz de su amo, con recuperar sus atenciones, su afecto y poder retribuirle con su fiel compañía y amistad.

Por extensión, también alude, el término sueño, a la profundidad o calidad de los sentimientos de uno y otro, amo y perro, al ser puestos a prueba. Tristemente, el hombre termina desprestigiado, pues se demuestra la volubilidad e inconstancia de sus sentimientos. Este hecho se constata en la escena cuando Guillermo, agobiado por la desesperación, arremete airadamente y con saña, como descargando todo el odio que sentía por su propia humanidad, contra su fiel amigo,

Anselmo, al que finalmente condena al más cruel ostracismo de su casa y de su corazón. Anselmo, en cambio perdona y olvida la injusticia de su amo, mas no así su imagen triste y solitaria, siempre necesitado de un amigo fiel que en silencio compartiera sus angustias escondidas, sus proyectos inconclusos, su mórbido aislamiento.

Y como para recalcar la inhumanidad del hombre frente a la humanidad del animal, se comparan las reacciones de uno y otro ante las pérdidas de sus respectivas madres. Anselmo, amparado bajo la figura protectora de Guillermo, añoraba la imagen de su madre, muerta cuando él aún era muy pequeño. Por lo contrario, Guillermo, quien gozó de excesivas atenciones de la madre, la repudia y prefiere no acordarse de ella para evitar los sentimientos de culpabilidad por tan cruel actitud.

El estado de soledad y la necesidad de un afecto fueron, justamente, las causas que propiciaron el encuentro de esas dos almas que, en cierto modo, representó para el hombre – animal una oportunidad de reivindicarse espiritualmente. No obstante, su natural condición de hombre alienado persiste y predomina hasta dejarlo nuevamente solo, sin el único amigo con el que contaba incondicionalmente, el único con el que había logrado cierto grado de compenetración, quizás por ser éste también el único incapaz de hacerlo sentir su mediocridad.

En el paroxismo del total desencanto, el protagonista termina por alienarse a sí mismo de la realidad. El vacío espiritual se torna intolerable y lo induce a borrar de la memoria todo recuerdo, todo afecto que represente alguna forma de sociabilidad. Rehúye la presencia acusadora de unos padres aborrecidos, las imágenes de los viejos amigos por él mismo desechados e incluso destruye su última oportunidad de reivindicación social y moral, el viejo proyecto de su novela ya terminada, para luego emprender la huida definitiva de su medio social, que para él representaba el estancamiento emocional y profesional en que se encontraba.

Todavía aquí persiste el paralelismo establecido entre las condiciones anímicas del hombre y el animal. El hombre, embrutecido, en una actitud autodestructiva, actúa instintivamente, sin razonar, mientras que su perro observa inteligente y casi con dolor, las acciones de su amo, generadas por el sufrimiento que le ocasiona su fatídica condición.

En conclusión, la actitud derrotista asumida por Guillermo Quirós es producto de su experiencia vital, de la convivencia con el medio y sus congéneres, que le permite descubrir la corrupción en todo cuanto lo rodea. La impotencia experimentada ante ciertas situaciones, sobre

todo, de tipo político y social, que bien hubiese podido denunciar desde su posición de periodista, a fin de frenar los abusos y atropellos que se cometían contra el ciudadano común, pero que por temor y comodidad prefiere callar, es otro de los aspectos que contribuye a aumentar sus ya atormentadores sentimientos de culpabilidad. Ahora, no sólo con respecto a su madre, sino con toda la sociedad, pues semejante actitud lo convierte, aunque en forma indirecta, en cómplice y víctima a la vez de todo aquello que siempre había repudiado y censurado. Esta debilidad de carácter para enfrentar las presiones circundantes y mantener su integridad moral representa para el protagonista una vía segura hacia la total alienación, su muerte espiritual, equiparada en el texto con la muerte física de su perro Anselmo, envenenados ambos, el uno en el alma, el otro en la carne, por la crueldad de su medio.

2.3. Proyección del pesimismo de los temas de Nickel-odeon en el plano de la expresión.

El carácter pesimista de la narración, como se ha dejado entrever, condena a sus personajes a una condición espiritual inmutable, sin insinuar siquiera la menor posibilidad de redención social o emocional, se manifiesta también en el plano morfosintáctico del texto.

Nótese la presencia constante de un sema negativo común a los adjetivos: “ojos tristones”, “mucosidades líquidas”, “solitario Anselmo”, “se acurrucó maltrecho”, “los ojos.... cansados”, “los sentidos del viejo y ya dejado de querer”, “pelada sarnosa”, “desolado”, lagañones amarillos”, “Anselmo agónico”, “Anselmo cayó desfalleciente sobre sus ancas”; sustantivos: “mucosidades líquidas”, “lentitud”, “lágrimas”, “dolor”, “respiraba con dificultad”, “lagañoñes amarillos”, “pelada sanosa”, “Las moscas lo revoloteaban”, las llagas le ardían”, “comenzó a botar una espuma blanca por la boca”, “desgracia”; e incluso adverbios: “desgarradamente”, “comió muy, muy despacio”, “los testículos le pesaban demasiado”, empleados por el narrador para referirse a las condiciones tanto física como anímica de Anselmo, ambas en perfecta correspondencia y originarias de una misma acción, expresada explícitamente en el texto mediante el sustantivo “separación” y el verboide “separado”.

Otro tanto ocurre con la descripción, ya no física, sino del carácter y estado emocional del protagonista, cuya complejidad requiere, además de sustantivos y adjetivos, de otras unidades gramaticales mucho más amplias que contribuyan a explicar el fenómeno con mayor precisión.

La configuración del carácter del personaje se da en forma explícita en el segundo apartado del capítulo primero de la obra, a través de una serie de unidades sintácticas que combinadas confieren a la descripción un sentido totalmente trágico.

Estas unidades conforman, en realidad, extensas oraciones compuestas que incluyen dentro de sí unidades menores tales como frases sustantivas en aposición- explicativa (“Guillermo Quirós, el hombre que gran parte de su vida se la pasó viajando de un lado a otro,...., el hombre que viajó sin norte), proposiciones sustantivas regidas por el núcleo de esas aposiciones tal como queda expuesto en los ejemplos anotados, y verdaderas series de sintagmas adverbiales, algunas dependientes de los verbos de las proposiciones de oraciones compuestas por coordinación.

Todos estos elementos seriados tienden a recalcar el carácter inconstante (“...se la pasó viajando..., atravesando mares y surcando..., mirando... gustando...”), abúlico y fatalista de Guillermo Quirós (“el hombre que viajó sin norte, sin brújula en mano, guiado sólo por la voluntad que tienen las almas heridas”), complementado por su condición de hombre alienado por la presión del medio (“con su carga de pesadumbres, con su joroba de malos tiempos y con el brillo en los ojos que muchos atribuían al llanto,....”).

No obstante, los elementos categoriales referidos a diferentes facetas de la vida del personaje también contribuyen a ampliar ese carácter trágico y pesimista con que se le ha caracterizado. Sirvan de ejemplo dos situaciones con las que el hombre tiene que bregar cotidianamente, el trabajo y las relaciones interpersonales. En ambos casos el contenido semántico de los elementos definidores (sustantivos, adjetivos, formas verbales y frases) es negativo. “Amarillez”, “desprestigiado”, “camaleones de las letras”, “es más lo que el periodista calla que lo que dice”, “¡..ay de aquellos que osen sobrepasarse : la espada de Damocles caerá con devastadora furia¡...”, “.. se dispuso a tomar el periodismo jovialmente”. “..fueron desarrollados e inflados”, son algunas de las expresiones que configuran el perfil que de su profesión se forjó el protagonista luego de un sin fin de decepciones sufridas en su ejercicio. El enfrentamiento con esta realidad que coartaba sus aspiraciones de espontaneidad y originalidad recrudece su incredulidad en sus semejantes, en el profesionalismo y en sus propias capacidades.

En cuanto a los elementos que definen el estado de las relaciones interpersonales del protagonista, el campo semántico está regido por los sustantivos “separación” y “soledad”, que son ampliados por adjetivos tales como “Solos”, “agobiado y oculto”, y por frases del tenor

siguiente: “almas heridas”, “porqueriza de los recuerdos”, “caparazón de hombre serio y responsable”, “momentos de depresión”, “angustia”, “con su perro como única compañía”, “camino de fiaca y miedo”, “esquivar esa presencia que lo incomodaba”, “enmascarada fachada”, “hombre intrascendente”, “cúmulo de prejuicios”, que, en su conjunto, denotan un vacío total ocasionado por el desprecio de sus semejantes en cuyo trato sólo había encontrado falsedad y corrupción.

2.4. Configuración del cronotopo en Nickel-odeon

La configuración del cronotopo en Nickel-odeon está estrechamente vinculada con las dimensiones de su temática. La obra, como ya se anotó, se concentra en algunos aspectos bastante específicos de la cotidianidad del hombre de la ciudad, particularmente, los de un individuo común, sin mayor trascendencia, proveniente de las medianías capitalinas para mostrar cómo su relación con el medio y las demás personas que los circundan afectan su comportamiento.

Lo dicho implica, necesariamente, una restricción del cronotopo por parte del narrador, quien circunscribe sus límites a las periferias de la ciudad de Panamá (Catedral, Los Angeles, El Casino, Avenida Central, Calidonia, La Cresta) durante las décadas del sesenta y setenta,

con reminiscencias del pasado inmediato del protagonista e incluso de la historia de nuestro país. Este último aspecto conlleva una intencionalidad desmitificadora, pues no se limita, cual los novelistas anteriores, a denunciar y condenar las injusticias sufridas por nuestro pueblo en épocas pasadas por la acción del elemento foráneo, sino que pretende ofrecer una nueva visión de nuestra realidad histórica que nos permita comprender que si bien nuestros antepasados fueron víctimas de esas injusticias, también fueron muchos los errores en que incurrieron y les impidieron librarse del yugo de la sujeción extranjera.

Esta actitud desmitificadora recae, con mayor énfasis, sobre la supuesta época de prosperidad que vivió la ciudad de Panamá por la afluencia del elemento foráneo y con ello de la riqueza económica, cuando se gozaba de abundancia de bienes materiales, pero se descuidaba, según demuestra el estado emocional de los personajes, el aspecto espiritual.

También recae, esta actitud, sobre las, aún añoradas décadas del 60 y 70, época de los melancólicos boleros, de la poesía cantada que a todos hace pensar en un tiempo ideal para la vida humana, pero que, según se desprende del contenido del texto, fue una época tan crítica como cualquier otra para la condición emocional del hombre de la

ciudad.

El análisis de las relaciones espacio-temporales en que está inscrita la obra nos lleva a la conclusión de que éstos representan un entronque, aunque más sutil y ahora proyectado hacia la interioridad de los personajes, con el determinismo ambiental de la novela realista, pues en ella el carácter y las actitudes del protagonista son planteados como resultado de la influencia del medio sobre su débil y confuso espíritu.

La primera imagen que nos entrega el narrador de la ciudad de Panamá es la de un lugar de tránsito utilizado como refugio por gentes de múltiples orígenes, de comerciantes, de mucha confusión y miseria social. En consecuencia, todos estos elementos que se erigen como barreras de las relaciones interpersonales y afectivas de sus habitantes que, por lógica resultan superficiales y vacías, propician la formación de individuos carentes de afectos, solitarios, incapaces de ofrecer o demostrar amor a sus iguales, en resumen, sumidos en la miseria emocional como es el caso de nuestro protagonista, Guillermo Quirós.

En Nickel-odeon existe, pues, plena compatibilidad entre los estados anímicos de los personajes y las condiciones del medio. Esta coincidencia de caracteres se funda para crear la imagen de una sociedad cuyas contradicciones la mantienen postrada en la plena

decadencia. Esta proposición está fundamentada en el contraste que conforman el estado físico de muchos de los barrios de la ciudad de Panamá descritos en la obra que, a pesar del auge económico y de las evidentes muestras de modernidad que durante la época empezaban a notarse en otras áreas urbanas de la ciudad, conservaban su aspecto ancestral, anticuado, decadente (con edificios añosos, a medio derruir, carentes de vida, fantasmagóricos), y las condiciones emocionales de sus personajes que se encuentran también en plena decadencia. Prueba de ello resultan las actitudes que demuestran los personajes en la solución de sus conflictos y demás situaciones que se les presentan. En su mayoría son descritos como seres abúlicos, corrompidos, carentes de miras, frustrados, de sentimientos malsanos e impredecibles, faltos de sensibilidad e incapaces de cualquier muestra de espontaneidad y amor genuino hacia los demás, lo que termina por ocasionarles una pesada soledad.

A todo lo antes dicho hay que añadir que a pesar del carácter desmitificador de la narración con respecto a estas áreas tan estimadas por el común de los panameños, existe un cierto tono de emotividad que acompaña en todo momento las descripciones de los lugares más tradicionales de la ciudad de Panamá. En el caso particular del

protagonista la situación varía un poco. Su visión del espacio evoluciona con su madurez y su carácter de una imagen poética a otra de desprecio, pues la relación de esos lugares con la madre posesiva lo hacen rehuir todo contacto con ellos.

Capítulo Tercero

Estructura del texto narrativo

3.1 En el plano de la narración

Entre las modalidades narrativas adoptadas por el denominado “boom” de la literatura hispanoamericana, una de las más impactantes fue la multiplicidad de voces narrativas que figuraban en un mismo texto, rasgo este que ha perdurado hasta traspasar los límites de vigencia de su movimiento originario para instalarse en los textos de esta otra tendencia narrativa reconocida como “post boom”.

Es este, precisamente, uno de los recursos más notables de que se vale el autor panameño para ofrecernos diferentes visiones o puntos de vista sobre una misma realidad. Orientado por esta intencionalidad, el autor rehuya de las visiones reproductivas y superficiales que el común de los novelistas panameños ofrece de la realidad, para brindarnos una mucho más compleja y profunda proveniente de las interiorizaciones o interpretaciones que cada uno de los personajes o el propio narrador ha hecho en el contacto directo con ella. Esta focalización, en relevos, de los hechos permite al narrador, a decir de Helena Beristáin, “ampliar y completar su limitada perspectiva”. (Beristáin (Op- Cit. Pág. 357))

No obstante la enmarañada sucesión de voces narrativas en Nickel-odeon, la obra tiene un narrador tutelar en tercera persona

omnisciente que es el que rige u orienta las líneas generales del relato y determina su estructura y unidad narrativa, pues su voz subyace, inevitablemente, tras las de los diferentes personajes que asumen el acto de la narración. Muy oportunas resultan las palabras de Oscar Tacca, sobre la sucesión de voces narrativas en el texto para comprender más claramente este aspecto de la obra:

..en efecto, una cosa es que el autor (y narrador) lo cuente todo adoptando sucesivamente el punto de vista de cada personaje, es decir, cambiando de posición, poniéndose en lugar de (pero el que se pone en lugar de es siempre el autor - narrador), [...], aunque permaneciendo siempre dueño y señor del discurso narrativo (y no como si cada personaje fuese a su turno el emisor del relato). Hay en este caso un neto predominio del narrador como emisor (y el consecuente empleo de los estilos directo e indirecto). El punto de vista varía y se adapta al de los personajes; pero sentimos siempre clara y presente la voz del autor [narrador]... (Tocca (1993 : 49)).

De tal suerte, que con frecuencia escucharemos la voz de una tercera persona omnisciente ofreciéndonos su visión del mundo que la rodea, o bien interpretando la visión que de él tienen los personajes. Así ocurre en el primer capítulo de la obra, cuando el narrador omnisciente se interna en la conciencia que, mediante una personificación o prosopopeya, se atribuye a Anselmo, el perro del protagonista, para transmitirnos esa concepción sórdida y cruel que el individuo común es

incapaz de formularse. No obstante, lo trascendente de este aspecto casi fantástico de la obra es que intenta un acercamiento con la realidad de la sociedad capitalina y la influencia que ella ejerce sobre el protagonista y por extensión, sobre el resto de los hombres de la ciudad.

Según lo que se desprende de la realidad del texto, lo que realmente sucede dentro de su estructura narrativa es que este narrador tutelar, o unificado, como prefiere llamarlo H. Beristáin, sin renunciar jamás a su omnisciencia, adopta sucesivamente el punto de vista de cada personaje cediéndoles la voz para permitirles, desde una primera persona central o periférica, dar a conocer sus particulares visiones del mundo; o bien se instala, en actitud casi dialógica, en la conciencia de uno de sus personajes para, desde la voz de una segunda persona, intentar desentrañar sus más íntimos sentimientos.

A pesar de este grado de asimilación entre narrador y personaje, que a menudo tiende a confundirlos en el texto, los límites de acción de uno y otro como entes de ficción narrativa se distinguen con mayor claridad al reconocer la existencia de uno dentro del plano de la enunciación, mientras que la del otro dentro del plano de enunciado.

A este respecto, Tacca, en Las voces de la novela, ha dicho:

...Ambas figuras [narrador y personaje] se superponen, aunque no se confunden... El que habla en tales casos es, naturalmente, el personaje, y lo que dice concierne a su

personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obras de un narrador—

... por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el plano de la audición y la conciencia. (Ibidem. Págs 69 y 70))

Con el empleo de este recurso que es el que da a la obra ese carácter personal y subjetivo que la caracteriza , tal como afirma Tacca al hablar sobre la participación de los personajes en el acto de narrar;

...la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos y los seres cobran de Inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. (Ibidem. Pág. 77).

La presencia constante de estos rasgos prefiguran, lógicamente, la configuración de un narrador con muchas complejidades. Se trata de un narrador mixto, que, por sus connotaciones, oscila entre las formas del narrador ficticio no representando en la modalidad del narrador subjetivo que, según Jara y Moreno se distingue por la “penetración en el discurso de señales que corresponden a los personajes” y que “restan legitimidad a la [aparente] objetividad del relato”, y las del narrador ficticio representado en la modalidad del narrador personal que, además de formar parte de los personajes de la obra, tiene mucho en común con

el narrador subjetivo. (Jara y Moreno (1972 : 95 – 99))

La combinación de estas dos formas de narrar que, además del cambio de voces narrativas (III y I), implica un alto grado de intromisión en las acciones emocionales y psicológicas de la obra, también contribuye a la conformación del ambiente y del tono intimista de la obra.

Lógicamente, el narrador más comprometido con el acontecer del relato es el personal, puesto que él toma parte directa de las acciones y, por tanto, las puede relatar con entera conciencia. No obstante, nunca asume la posición predominante en Nickel-odeon, por lo que no debe confundirse, en este ni en ningún otro texto con el sujeto de la enunciación de la novela, pues como aseguran Jara y Moreno, “este ente es un yo distinto del yo enunciado...” (Ibidem. Pág. 99).

Por otra parte, la distribución de las voces narrativas en Nickel-odeon demuestra una rigurosa planificación de su estructura, además de una clara y consciente intencionalidad estético literaria. El siguiente cuadro demuestra, en forma reveladora, la cuidadosa elaboración a la que fue sometido el texto, que le concede una perfecta unidad estructural:

PITULO PRIMERO	CAPITULO SEGUNDO	CAPITULO TERCERO	CAPITULO CUARTO	CAPITULO QUINTO
persona omnisciente. Apartados paralelos por su tema: presentación de personajes protagonistas (hombre y animal).	VI. III persona omnisciente.	X. III persona omnisciente.	XV. III persona omnisciente.	XX. III persona omnisciente. XXI. Apartados paralelos por su temática: estado de ánimo de los personajes (hombre y animal).
persona protagonista. Elemento onírico.	VII. I persona protagonista. Elemento onírico.	XI. I persona protagonista. XII. Elemento onírico. Apartados paralelos por su temática. Continúa tratando los estados emocionales de los personajes protagonistas (hombre-animal).	XVI. I persona protagonista. Elemento onírico.	XXII. I persona protagonista. Elemento onírico.
persona omnisciente. Intercala la narración en segunda persona para luego retornar la de primera.	VIII. III persona omnisciente. Intercala la narración de segunda persona para adentrarse en las interioridades del personaje: Nacha.	XIII. III persona omnisciente. Intercala la narración en segunda persona con igual intencionalidad.	XVII. III persona omnisciente. XVIII. Intercala la narración en segunda persona. Son paralelos por su temática: carácter y estado emocional del protagonista.	XXIII. III persona omnisciente. Intercala la narración en segunda persona para luego retornar la de tercera.
persona testigo. Intercala la narración de primera persona para luego retornar la de segunda persona.	IX. I persona testigo.	XIV. I persona testigo.	XIX. I persona testigo.	XXIV. I persona testigo.
				XXV. III persona omnisciente. Trágico fin de los personajes protagonistas (hombre y animal). Intercala la narración de primera persona de uno en su aspecto físico y otro en su aspecto emocional.

Este esquema destaca el marcado paralelismo temático existente entre los apartados de la obra que comparten el mismo narrador, cada uno de los cuales se dedica a ofrecer su propio punto de vista acerca de una de las facetas de la angustiosa vida del protagonista. Así, la tercera persona omnisciente, que estratégicamente encabeza los primeros apartados de cada capítulo de la obra, asume una posición presentativa para destacar, en forma trágica, la coincidencia de los estados anímico-emocionales de los personajes protagonistas hombre y animal, Guillermo y Anselmo, cuyos destinos corren paralelos gracias a su condición de seres abandonados y solitarios. Esta narración en tercera persona se interrumpe en los apartados subsiguientes de cada capítulo para ceder la voz a una primera persona protagonista con la que asistimos a la revelación inconsciente de las más íntimas aprehensiones del personaje principal. El discurso emitido por este narrador resulta de una gran confusión e incoherencia, pues brota directamente del subconsciente del protagonista a través del elemento onírico.

No obstante, la narración en tercera persona es retomada en los apartados 4, 8, 13, 17 y 23 de los diferentes capítulos de la obra, pero ahora para tratar sobre la influencia funesta de la madre sobre el carácter del protagonista. En esta serie el punto de vista se vuelve

mucho más complejo y ambicioso, puesto que, en su indagación de las interioridades del personaje, la voz narrativa se proyecta sobre otra de segunda persona que le permita entablar diálogo con la conciencia del personaje y escudriñar las intimidades de su alma.

La narración de los últimos apartados de cada capítulo es asumida por un narrador en primera persona testigo cuya función queda claramente establecida desde la primera vez que deja escuchar su voz: contribuir a la comprensión de la evolución del carácter del protagonista.

Dentro de la estructura narrativa de la obra destaca la forma como sus primeros veinticuatro apartados encajan perfectamente en el esquema propuesto, mientras que el número veinticinco pareciera escapar a esta organización. Sin embargo, este apartado que sirve como corolario de la obra, contribuye a la configuración definitiva de su estructura narrativa que es de carácter circular. Basta notar la distribución sucesiva de voces narrativas que inaugura y clausura un narrador en tercera persona omnisciente que, originalmente, centra su atención en el deterioro físico-emocional de sus protagonistas, hombre y animal, a los que asedia en sus actos tanto externos como mentales

mediante la colaboración de distintas voces narrativas que se intercalan en el texto para luego culminar con el total aniquilamiento físico de uno, Anselmo, el perro, y espiritual del otro, Guillermo, el hombre.

La configuración espacio-temporal del relato también contribuye a crear esa impresión de circularidad. En primera instancia, el relato es ubicado por el narrador en un área céntrica y bastante desarrollada de la ciudad de Panamá que identificamos, aunque sin especificaciones, por la mención de elementos tales como “la calle”, “bares trasnochados”, “zaguán de la avenida”. Luego, en el asedio de sus personajes, el relato se desplaza por los distintos barrios de esta misma urbe, para, finalmente, reubicarse en esa área indefinida y despersonalizadora de la ciudad que, igualmente, identificamos por la referencia a elementos propios de estos lugares tales como “las sombras de los edificios sobre las calles”, “sombra de la noche sobre la ciudad, los edificios y uno”.

El tiempo del relato es también reducido. Abarca tan sólo un día, el último de la vida del personaje animal, Anselmo, que, aunque no se especifica, por referencias anotadas en la obra, se puede ubicar en la década de los setenta.

El relato, que parte de una mañana en la ciudad como lo dejan entender las expresiones “bares trasnochados”, “gente también desvelada en busca de un trozo de pan”, se proyecta, en capítulos

interiores, sobre distintas épocas de la vida de los personajes, partiendo desde 1940, fecha de nacimiento de su protagonista, Guillermo Quirós, aunque sin abandonar el asedio de los pasos de Anselmo por las calles de la ciudad de Panamá en este día aciago para él, mediante capítulos intercalados para referir sus penas. Finalmente, el relato concluye al atardecer de ese mismo día cuando se produce la muerte del personaje animal, Anselmo, y se declara el total aniquilamiento emocional de su amo Guillermo.

3.1.1 La narración en primera persona

La introducción de un narrador en primera persona e incluso de otro de segunda es el recurso que define, en forma esencial, el tono subjetivo y la tensión que caracterizan el discurso de Nickel-Odeon. El relevo sucesivo de la voz narradora permite, además de un*

**Entiéndase por discurso ("acto de discurrir", "acto de comunicación lingüística". (Cesare Segre: pág. 178). Aunque, según el Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, el discurso en su acepción más pertinente respecto al análisis literario de un texto es "el acto de la enunciación en el que se puede manifestar: a) la potencia del sujeto en el enunciado; b) la relación entre el locutor y el interlocutor; c) la actitud del sujeto en lo que toca a su enunciado, la distancia que establece entre sí mismo y el mundo por mediación del enunciado. En otras palabras, mientras el enunciado es la transmisión exclusivamente verbal de un mensaje, la enunciación es un procedimiento que actualiza procedimientos no verbales (el emisor, el destinatario, el contexto). El plano de la enunciación puede ser llamado también plano del discurso, en el sentido que se pone de manifiesto, por ejemplo, en las formas del llamado discurso directo e indirecto." (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 1986. Pág. 104)*

mayor acercamiento a la mirada interior o interpretación de los de tercera persona omnisciente. Aunque, a decir de H. Beristáin, ésta en realidad representa “una carencia de perspectiva;... un punto de vista fijo” (Op. Cit. : Pág. 357 – 58), o como señala Oscar Tacca en *Las voces de la novela*, “...un modo de percepción o conocimiento antinatural: [pues] al hombre no le ha sido dado el don de la ubicuidad ni el de la penetración”. (. Op. cit. Pág.74)

Este solo señalamiento con respecto a la omnisciencia del narrador justifica la insistencia del novelista panameño, así como de los autores más representativos de la literatura hispanoamericana contemporánea, de presentar relatos en los que se deja escuchar las voces de sus personajes, a menudo mediante una “focalización interna”, a fin de ofrecer al texto un sentido más humano y, en cierta forma, un mayor sentido de verdad. Aunque la percepción de los hechos y de las cosas por los personajes pudiera no ser lo más acertada, la estamos captando en forma personal, vivida, directa, y no como mera interpretación de una tercera persona fría y despersonalizada. En este sentido, Oscar Tacca señala, al referirse a la crisis de la supuesta objetividad de la novela realista, en la que predomina, inflexiblemente, la narración omnisciente que:

...la realidad que el mundo nos ofrece es la de un conocimiento siempre personal, sujeto a un punto de vista individual y a una interpretación subjetiva. En tal sentido, el relato en primera persona (o aquel que de algún modo reproduce sus condiciones) es más realista que el otro..." (Op. Cit. Pág. 77)

Esta forma de narrar adoptada por Héctor Rodríguez, obliga, lógicamente, a una participación más activa del lector en la decodificación del texto narrativo. La verdad, el sentido y la interpretación del mundo y sus implicaciones, no son decretadas por el narrador — omnisciente — como suele ocurrir en la novela tradicional aún cultivada en nuestro medio. Más aún, ni siquiera podemos confiar enteramente en la visión que de la realidad expresan los personajes, por lo que se nos impone la necesidad de llegar a nuestras propias conclusiones.

3.1.1.1. La narración del protagonista

En Nichel-odeon, la narración en primera persona adopta las modalidades de protagonista y de testigo. Aunque a decir verdad, la primera de ellas no representa una verdadera cesión de la voz narrativa, puesto que el personaje nunca asume el acto de la narración conscientemente. Es mediante un artificio del narrador que se deja

escuchar la voz del protagonista desde la intimidad de sus sueños.

El empleo constante del elemento onírico es de gran trascendencia en Nickel-odeon, porque expone las complejidades del laberíntico subconsciente del protagonista, Guillermo Quirós. De esa manera, permite el acceso a una información de la que ni siquiera él mismo tiene plena conciencia. Su función en el texto está expuesta, en forma solapada y con un cierto carácter lúdico, desde el primer apartado que lo tiene como base de su estructura narrativa (Aptdo. 3, Cap. I). En este apartado la narración parte de la semiconciencia de la somnolencia del protagonista para ir, progresivamente, sumergiéndose en las profundidades de la subconsciencia del sueño. Este cambio de una condición a otra es descrito mediante un juego verbal como el tránsito por un sendero en donde prevalece la confusión por los constantes claroscuros que en él se producen y que bien pudieran representar, metafóricamente hablando, ese estado de semiconsciencia previo al sueño. También por los bruscos pasos de la luz hacia la oscuridad y viceversa que, como en el caso anterior, pudieran simbolizar una cierta pugna entre el estado de conciencia — o semiconsciencia — y el de la subconsciencia por prevalecer en el interior del individuo.

Todavía en este apartado, en el que predomina la narración en

primera persona, es notoria la presencia del narrador omnisciente. Su injerencia le es permitida gracias a las peculiaridades del relato en que el personaje aparece, por lo menos en sus inicios, con un cierto grado de conciencia. La vigencia del narrador omnisciente se hace evidente por la similitud del tono a inicios de la narración con el de los apartados que están totalmente a cargo del narrador omnisciente, y por la inserción, entre paréntesis, de algunas anotaciones explicativas que a las claras pertenecen a este narrador.

Con el empleo del elemento onírico, se descubren las causas de los traumas emocionales y de personalidad que afligen al personaje y le impiden desarrollarse plenamente como individuo. En términos generales, según se infiere de los relatos, estos conflictos tienen su origen en una serie de prejuicios sociales y en un doloroso temor al trato con las demás personas, aprendidos en el seno familiar, especialmente, de la tormentosa relación con la madre que pretendía mantener al personaje prisionero de su amor y aislado de todo aquello que pudiese representar un peligro para la continuación de esa relación anormal.

A raíz de la situación planteada, el personaje cae en una condición mucho más compleja que, aunque no la exterioriza, se descubre a través de sus sueños. En su interior pugnan por superponerse el uno al otro, los

sentimientos de culpabilidad y de persecución. El primero como producto del abandono del seno familiar, de la madre condenada a la más completa soledad, y de la recriminación personal por la cobardía que le obligase a actuar según se lo imponían las condiciones del medio y la forma habitual de conducirse el resto de los hombres, y no según su propio criterio, sus propias necesidades y aspiraciones. Con respecto al segundo, el personaje se visualiza a sí mismo en sus sueños siempre rechazado, acorralado, perseguido por los demás, debido a su actitud siempre rebelde que denota la necesidad de liberarse de sus atavismos, de sus temores que frustran su espontaneidad y originalidad, así como todas las aspiraciones y actividades futuras.

Esa visión interiorizada expuesta a través de la primera persona protagonista contiene una aguda crítica social orientada hacia la calidad de las relaciones interpersonales del hombre de la ciudad que el narrador percibe como muy superficiales y vacías a causa de la vida agitada, frívola y materialista que prevalece en las urbes y condena a sus habitantes, como a nuestro protagonista, a la soledad y a una confusión constante por la falta de sentido e incompreensión de cuanto sucede a su alrededor.

La crítica se enfatiza al establecer, por analogía, un contraste

entre el aspecto cosmético, superficial de los barrios más selectos y populares de la ciudad de Panamá en donde conviven, contradictoriamente, las riquezas con la miseria, lo moderno con lo antiguo; y la condición espiritual de sus gentes que, viviendo en medio de la opulencia y rodeadas de personas de todo tipo y lugar, tienen que enfrentarse día a día con el frío trato generados por de las escasas relaciones conservadas o por el tedio de la soledad y el aislamiento, impuestos por los convencionalismos sociales, que son los verdaderos culpables de todos estos males.

Como muestra de ello, tómesese en cuenta el relato de una de las peripecias vividas por el personaje en uno de sus sueños. Estando en medio de la ciudad, se presenta ante su vista la frívola alegría de un desfile carnavalesco, presidido, entre otras bellas mujeres, por su madre, quien absorta por la festividad lo desconoce y desatiende totalmente sus llamados, ansiosos únicamente de una mirada de reconocimiento y de amor.

En estos apartados, como es de esperar, por la alteración del orden de la realidad a través del elemento onírico, la narración se torna incoherente y confusa debido a los rápidos cambios de situaciones, a las circunstancias absurdas y carentes de toda lógica, por los saltos bruscos

e inesperados en la tonalidad de la temática que se trata; pero así mismo, resulta bastante esclarecedora para la comprensión de los estados de ánimo del hombre de la ciudad.

3.1.1.2 La narración del personaje testigo

*Por otra parte, la narración del personaje testigo, contrario a lo que ocurre con la del protagonista, sí representa una cesión plena de la voz narrativa por el alejamiento del narrador central u omnisciente de la “materia narrada”, lo que, por relación lógica, también obliga a un mayor distanciamiento del “hablante implícito” *, tal como lo dejan ver Jara y Moreno al decir:*

En los relatos con narrador representado, La existencia de un “yo” explícito y de características personales perfectamente discernibles, determina un alejamiento del narrador ficticio en relación con el hablante implícito, el que, [...], se hace menos evidente. (Op. Cit. Pág. 107)

Esta relación del personaje como un verdadero narrador es

**El “hablante implícito” es, según explican Jara y Moreno, “aquella instancia que, a partir de su voluntad constructiva configura y hace presente al narrador implícito”. Además, “es el que tiene la responsabilidad del sentido del relato, es quien organiza los hilos del acontecer y entrega la posibilidad de desprender la significación última de la novela; en ningún caso debe confundirse con la persona real y concreta del autor. La única presencia inevitable en el libro es la de este hablante implícito”. ((Op. Cit. Pág. 107)*

posible gracias al grado de independencia que le concede el narrador omnisciente que renuncia a su poder de injerencia en el relato para permitir al personaje asumir, con entera conciencia, la responsabilidad de cuanto cuenta.

La narración del testigo, además de arrojar luces sobre la vida y el carácter del protagonista, cumple una función definida en esta sucesión de voces narrativas que es la de dar, mediante su testimonio de la experiencia vivida, validez y un mayor sentido de verdad a toda la información dispensada por los demás narradores de la serie.

Luego de este señalamiento se hace necesario anotar que por la forma como está presentada la materia narrada es evidente la intencionalidad del autor de asimilar técnicas propias de otras formas del arte como son el cine y la televisión que permiten, además de rápidos cambios de imágenes, ubicados en tiempos y espacios diversos, escuchar las voces de los diferentes personajes y con ellos sus particulares impresiones sobre una misma realidad.

De modo que la distribución de la materia narrada crea la impresión de un documental biográfico en el que se presentan en forma fragmentada, diversas facetas de la vida del personaje y como para constatar las múltiples versiones sobre los hechos referidos se introduce

el testimonio de la persona que por haber conocido y convivido con el protagonista está en capacidad de ofrecer una información más convincente y veraz sobre sus pesares y la formación de su carácter.

El testimonio presentado es el de Silvia, una joven prostituta de origen desconocido, que con su hablar espontáneo y fluido, sazonado con un dejo de confianza, propio de quienes acostumbran tratar e intimar con las personas inmediatamente, imprime al relato un sentido tono de intimidad y un especial calor humano. Este carácter coloquial que adopta el relato en los apartados asumidos por el testigo permite un mayor acercamiento del lector con la figura del narrador y, por consiguiente, con la materia narrada, pues propicia una mayor compenetración con el pensamiento y la forma de sentir del personaje narrador.

Con respecto a la forma de expresión de la prostituta, cabe agregar que, a pesar de carecer de una educación, su lenguaje es bastante correcto, según ella misma explica, por influencia del protagonista, quien la introdujo en el hábito de la lectura.

3.1.2 La narración en segunda persona.

La narración en segunda persona es otro de los métodos

narrativos que ha alcanzado amplia difusión en la narrativa hispanoamericana contemporánea debido, principalmente, a su virtual capacidad para envolver activamente al lector en el acto de intelección de la materia narrada, exigiéndole, para ello, un cierto grado de complicidad y un mayor esfuerzo en sus procesos de conciencia o reflexión sobre el asunto de que se trata.

Según se expone en el Diccionario de términos e ismos literarios, de René Jara, la narración en segunda persona es:

Una variante de la narración personal [...] que se realiza a partir de la segunda persona gramatical, configurando un "yo" que habla de sí mismo. La situación producida por el enfoque hacia la segunda persona puede definirse como la de aquel a quien se cuenta su propia historia. Es un tipo de narración eficaz para la expresión de los procesos de conciencia de los personajes, puesto que al producirse el desdoblamiento del "yo" en un "tú", este último puede enjuiciar la actitud del otro que es él mismo y expresar con mayor claridad sus motivaciones... (Jara (1997: Pág. 99))

En Nickel-odeon, la intromisión de la segunda persona se produce por la suspensión de la narración en tercer persona para intercalar, en un mismo apartado, la voz de un narrador de segunda. Este desplazamiento parcial de la voz narrativa que de ninguna manera representa una verdadera cesión de la voz, puesto que la presencia del

narrador de tercera persona omnisciente siempre se hará evidente, permite al narrador entablar diálogo con la conciencia de uno de los personajes de la obra, en particular, con la madre del protagonista, Ignacia de Quirós, para intentar desentrañar la complejidad del carácter de esta madre posesiva, sus pensamientos y sentimientos, concentrados, únicamente, en la figura del hijo, Guillermo Quirós.

De acuerdo con lo expuesto, entre ambos, narrador y personaje, se establece una comunicación en la que uno, el narrador- enunciador, se arroga una función totalmente activa, la de historiar, comentar y hasta enjuiciar las actitudes del otro, el personaje-receptor, al que, consecuentemente, corresponde la función pasiva, de escuchar callada y hasta inconscientemente, el catálogo de sus errores y el enjuiciamiento de sus insanas actitudes.

Por consiguiente, con el desplazamiento de la voz narrativa hacia un narrador de segunda persona, Nacha se convierte en el destinatario de su propia historia como madre de la que se descubren aristas insospechadas y de las que ella misma no tiene conciencia como son, por ejemplo, la renuncia a su condición de mujer, de esposa, por una mala interpretación de su función como madre y, como consecuencia de ello, las connotaciones vergonzosas que adquiere la relación con su hijo que,

fácilmente, podrían confundirse con el incesto.

La interpolación de este punto de vista está justificada en la novela por diversos factores interrelacionados entre sí. Entre estos factores, que propiciarán la conducta del personaje, que cuentan; su desconocimiento del mundo real complementado con un pesado cúmulo de prejuicios que tan sólo contribuyeron a agravar su situación, y la falta de una orientación y un apoyo acertado que le permitieran asumir los diversos roles que su condición de mujer le tenía deparados con competencia y equilibrio. A pesar de todo ello, sus errores y actitudes son expuestos y censuradas de forma radical, sin posiciones intermedias, en un tono acusador y recriminatorio.

3.2 En torno a los modos narrativos.

Dentro de los variados modos narrativos empleados por Héctor Rodríguez para la fundación de la realidad de su obra, el de mayor trascendencia, por razones ya expuestas, es el denominado persperctivismo, que se caracteriza por la yuxtaposición de puntos de vista variados sobre una misma realidad, para configurar la imagen de un todo.

Como consecuencia de esta multiplicidad de puntos de vista que en

el caso particular de Nickel-odeon implica la participación, en la relación de los hechos, de un narrador extradiegético como unificador de perspectivas, así como de otros de carácter homodiegético y autodiegético que ofrecen sus propias visiones sobre lo que se cuenta y de lo que también ellos forman parte, los estilos de la narración son también variados, puesto que el relevo de un punto de vista por otro, regularmente, obliga a la sucesión de los estilos narrativos.*

Por correspondencia lógica con el tipo de narrador que impera en Nickel-odeon, el de tercera persona (extradiégetico), el estilo que predomina en la narración es el indirecto. El empleo de este estilo confiere al narrador las funciones de relatar, describir las acciones de los personajes y presentar sus parlamentos, lo que, además de ubicarlo, inmediatamente, en el plano de la enunciación, le permite un alto grado de intromisión en los procesos mentales de sus personajes. En este sentido, la verdadera función que ejerce el narrador, en virtud del estilo del discurso, es la de un intermediario entre el decir, la conciencia y el

° Esta clasificación, que corresponde a la ubicación del narrador respecto de la historia narrada, es originaria de las teorías de G. Genette. Según H. Beristáin, el narrador extradiegético o heterodiegético es aquél que no participa de los hechos relatados; homodiegético, aquél que a la vez que narra, participa de los hechos como personaje, y autodiegético que es a la vez héroe y narrador de su propia historia. (Beristáin (Op. Cit.: Pág. 357))

sentir de los personajes y el lector. Por lo tanto, debe entenderse que cuando llegamos a saber por intermedio de este narrador no es más que la interpretación que él ha hecho de los acontecimientos y las interioridades de los personajes, con lo que se establece una distancia entre el lector y el acontecer de la historia. A este respecto H. Beristáin señala:

..El narrador no pone en labios del personaje, literalmente, los dichos, sino que se interpone entre el personaje y su dicho; no permite que el personaje diga lo que piensa, sino que él mismo dice lo que el personaje dijo antes. Tal es el estilo característico de la narración o "discurso narrativizado", que dice los hechos en lugar de mostrarlos, en un proceso enunciador que está dirigido por la conciencia unificadora del emisor, y que introduce una distancia entre el lector y los hechos de la historia (Op. cit.: Pág. 353)

Como derivación del estilo indirecto, es muy común el empleo del llamado estilo indirecto libre en la obra del panameño.

Este estilo ha sido definido y caracterizado por Jara y Moreno de la siguiente manera:

El estilo indirecto libre es un modo narrativo que se encuentra entre el estilo directo y el indirecto. Aunque menos visible que en el estilo indirecto, el narrador, se mantiene presente, y su punto de hablada parece situarse en el interior del personaje, lo que provoca una identificación del narrador con la interioridad de la figura. El procedimiento lingüístico más común al estilo indirecto libre supone la ruptura verbal del pretérito indefinido y su reemplazo por el pretérito

imperfecto. (Jara y Moreno (Op. Cit. : Pág. 123))

El manejo acertado de este modo narrativo en que el discurso del narrador pareciera interrumpirse para dar cabida a los dichos, pensamientos y sentires de los personajes, sin que ello represente, en ningún momento un cambio de voz narrativa, pues se mantiene siempre la del sujeto de la enunciación, es otro de los elementos que contribuye a la formación de ese carácter subjetivo que caracteriza toda la obra, incluso aun los discursos emitidos por el narrador extradiegético (en tercera persona) cuya voz al introducir el discurso del personaje sufre un requiebro que lo coloca entre la objetividad y el subjetivismo, o como dirían Jara y Moreno, “entre el estilo directo y el indirecto”.

Como muestra de cuanto venimos diciendo con respecto al empleo del estilo indirecto por Héctor Rodríguez, léase el siguiente trozo del apartado 4, capítulo primero, de su novela:

Muchos años atrás, [...], vivía por los alrededores de Catedral en una vieja casona del siglo diecinueve, recubierta por musgo verdoso y carcomida por la humedad del mar y del clima. Acostumbraba pasearse ya de tarde, por el Parque de la Independencia o si no por el área de las Bóvedas. Sentía que aquella parte de la ciudad, [...]. era lo más poético que pudiera soñar. Se extasiaba contemplando cada detalle de los caserones cada pared, cada balcón —que más que un requisito arquitectónico le parecía una mutación del edificio o una creación espontánea: [...].” (Rodríguez (Op. Cit. : Pág. 23))

Pero además de éstos, también es de gran importancia para la elaboración del texto novelesco el denominado estilo directo que supone la articulación del discurso por el o los personajes, ya sea a través del monólogo o del diálogo, con lo que se produce un acercamiento del lector con la materia narrada y, por tanto, con el personaje, en tanto que la distancia del narrador aumente notoriamente.

Esta virtud del estilo directo permite conocer, de primera mano, sin intermediario, el pensamiento y las acciones de los personajes, obligando al lector a asumir un rol más participativo en la interpretación de cuanto se dice que apenas si corresponde a una visión parcial, subjetiva de los hechos y, por consiguiente, requiere ser sometido a un juicio valorativo conducente a la formulación de conclusiones propias y a la adopción de una postura con respecto a lo que se narra.

En Nickel-odeon, las manifestaciones más evidentes del estilo directo, que H. Beristáin describe como el que “presenta el parlamento como procedente directamente de la subjetividad del personaje” (Op. Cit. Pág. 353), son los apartados en que figuran personajes—protagonista y testigo—como responsables directos del acto discursivo. Este cambio de posición, además de constatar, en forma innegable, el tono intimista y subjetivo de la obra, contribuye a un mejor conocimiento

del carácter del personaje y de las motivaciones de sus actos que, aunque ya han sido configurados por el narrador omnisciente, al brotar del decir de los personajes cobran nuevos sentidos y nuevas formas que los hacen más valederos, especialmente, por el carácter vivencial y por tanto verosímil de veracidad que consigo introducen en la historia.

Otros modos narrativos empleados por Héctor Rodríguez, aunque con menos insistencia son el diálogo y el soliloquio que, al igual que el estilo directo, contribuyen a la configuración de una imagen más acertada de los personajes y la intencionalidad de sus acciones.

Por su conformación, los diálogos de Nickel-odeon corresponden a la categoría de los denominados diálogos matizados en los que la presencia del narrador se mantiene constante y en forma explícita, mediante la intercalación, entre parlamentos, de frases introductorias o explicativas, tendientes a esclarecer cuanto dicen los personajes.

De especial interés resulta el empleo del modo narrativo conocido como montaje para la comprensión de la distribución cronológica de la materia narrada en Nickel-odeon.

Este modo ha sido definido por Jara y Moreno, de la siguiente manera:

“El montaje es un modo narrativo que ha alcanzado singular importancia en la novela contemporánea. Constructivamente, el

importa una redistribución de la secuencia normal de los acontecimientos ya sea manteniendo la unidad de espacio y que la narración se proyecte a circunstancias cronológicas diferentes, o bien que se represente una variedad de situaciones producidas simultáneamente en espacios distintos. También se da el caso de una fusión de ambos tipos, es decir, el montaje temporal y el espacial (Op. Cit. : Oág. 131)

Fundamentalmente, Nickel-odeon es producto de un montaje temporal, pues como ya se anotó en páginas anteriores, cada uno de sus apartados trata de una de las facetas de la vida del personaje sin respetar ningún orden cronológico. De manera que entre escenas se producen grandes saltos temporales proyectados desde el presente del protagonista hacia su pasado inmediato o hacia situaciones más lejanas aún, a fin de ofrecer un antecedente de las diversas situaciones que atañen al personaje. De esto se deduce lógicamente, que otra de las técnicas a que recurre con mayor frecuencia el autor para la proyección de su historia es la técnica retrospectiva, propia del cine y la televisión.

3.3 En torno a los recursos de expresión

Uno de los aspectos más notorios de la narrativa hispanoamericana del "post boom" que Nickel-odeon logra asimilar con bastante acierto es la incorporación, en el texto; de ciertos elementos extraliterarios como son las formas del lenguaje periodístico,

cinematográfico, publicitario y castrense, que a más de concretar la obra a un lugar y tiempo determinados tienen la virtud de transmitirle un marcado aire de desenfado y cotidianidad. Todos estos elementos incorporados a la obra literaria constituyen, bien vistos, una forma de la denominada intertextualidad cultural que es otro de los elementos que Héctor Rodríguez utiliza con profusión para enriquecer la complejidad de los contenidos temáticos, semánticos y culturales de su novela.

Abundantes son los elementos intertextuales que figuran en la obra, algunos como alusiones, otros reproducidos literalmente y otros por mención directa de elementos o personajes de la cultura universal o de textos de manejo común en nuestra época. Estas referencias culturales se remontan a la historia bíblica, a veces con connotaciones un tanto profanas (“en cierta forma, Anselmo se sintió Jesucristo”), para continuar con la mitología griega, de la que se destaca especialmente, el mito de Edipo, para hacer referencia a las relaciones de Guillermo con su madre.

La resemantización de este elemento cultural es de suma importancia para la comprensión de las orientaciones temáticas de la obra, pues representa uno de los puntales ideológicos sobre los que están asentadas. Nótese, mediante el siguiente esquema, cómo, por asimilación, se vinculan una historia con otra:

<i>Muerte del padre de Edipo por éste.</i>	→	<i>Desarraigo del padre del corazón la madre y del hogar por el nacimiento de Guillermo, el Edipo moderno.</i>
<i>Unión matrimonial de Edipo con Yocasta.</i>	→	<i>Relación de dependencia entre madre e hijo. Carácter excluyente de esta relación.</i>
<i>Descubrimiento del incesto por Edipo.</i>	→	<i>Conciencia del carácter malsano de esta relación de parte de Guillermo.</i>
<i>Suicidio de Yocasta.</i>	→	<i>Total aislamiento de Nacha Pérdida de todo interés por la vida.</i>
<i>Edipo se saca los ojos.</i>	→	<i>Ceguera emocional de Guillermo. Pérdida de la orientación de su vida. Guillermo se saca los ojos en Sueños.</i>
<i>Edipo errante por los caminos.</i>	→	<i>Guillermo errante por el mundo.</i>

De acuerdo con las líneas generales de la fábula de Nickel-odeon, Guillermo, el Edipo moderno, desplaza la figura paterna del hogar y del corazón de su madre, pues al nacer, su padre, Juan Pablo, abandona, prácticamente, sus deberes paternales, mientras que Nacha – Yocasta – se dedica por entero a las atenciones del hijo. Al entrar en la edad adulta Guillermo empieza a presentir el carácter antinatural de las relaciones que existen entre él y su madre. Este impactante descubrimiento lo induce a emprender la huida, el exilio voluntario de la casa materna, cual Edipo luego de consultar el oráculo, pero ya con el espíritu completamente ennegrecido por la vergüenza y el dolor.

Este exilio que se impone a sí mismo el protagonista representa una especie de autocastigo, que lo mantiene errante por lejanos parajes y convierte al hogar materno en un lugar prohibitivo para su penoso existir. Quizás como consecuencia de este afán por autocastigarse el personaje tiende a rechazar todo acercamiento afectivo con quienes están a su lado, pues se siente indigno por ese algo que, aunque nunca termina de definir o comprender, le ocasiona un profundo desprecio de sí mismo.

El clímax del conflicto anunciado desde inicio de la obra se produce a través de la imagen onírica en el subconsciente del

protagonista, quien en su sueño se ve a sí mismo dentro de una sala de cine en una actitud incestuosa, propiamente, con su madre. Esta situación, la del sueño, es producto de las inquietudes y de la confusión que Nacha, la madre posesiva y superprotectora, con sus actitudes propiciara en el espíritu de su hijo hasta hacerlo sentir culpable de un pecado que nunca fue realizado.

Nickel-odeon también se conecta, intertextualmente con la historia de Panamá y otros países americanos, con los rituales de la iglesia católica, con los textos de la literatura hispanoamericana y, finalmente, con la letra de canciones populares de nuestro medio.

CONCLUSIONES

1. *Nickel-odeon* representa un loable esfuerzo por actualizar el discurso narrativo de la novela panameña, pues ella reúne los rasgos fundamentales de la narrativa hispanoamericana actual, además de que goza de una gran calidad literaria.
2. Las orientaciones de la obra demuestran un especial interés en la concreción de sus elementos, lo que explica la especificidad de sus temas y la restricción de su cronotopo.
3. *Nickel-odeon* es una novela de caracteres que trata, en un sentido tono intimista, de la condición humana del hombre de la ciudad con connotaciones psico-culturales.
4. En concordancia con las orientaciones de su temática y con la configuración de sus personajes, cuya caracterización se realiza en forma tanto directa como indirecta, la obra tiende a la proyección de un cronotopo interiorizado. El interés fundamental de las descripciones externas del paisaje consiste en mostrar la perfecta correspondencia de las condiciones ambientales con el estado anímico de sus personajes.

5. *El empleo de la técnica perspectivística en Nickel-odeon, además de mostrar diversos puntos de vista sobre una misma realidad, permite al narrador una mayor compenetración con las complejidades de la condición humana, lo que da a la obra un mayor sentido de veracidad.*

RECOMENDACIONES

El estudio paralelo de los rasgos característicos de las literaturas hispanoamericana y panameña ha despertado en nuestro espíritu una serie de inquietudes que consideramos, merecen ser atendidas por quienes se ocupan de estos quehaceres, a fin de que el fenómeno literario sea mejor comprendido. Por ello recomendamos:

- 1. Realizar estudios comparativos de las obras panameñas que han logrado asimilar los rasgos de la narrativa hispanoamericana actual que nos permitan valorar, en su justa medida, el progreso que ellos, en su conjunto, representan para nuestra literatura.*
- 2. Realizar un análisis del discurso narrativo de la novela Tic.Tac, de Ernesto Endara que, al igual que Nickel-odeon, representa un noble esfuerzo por incorporar la narrativa panameña al discurso de la novela hispanoamericana actual durante la década del '80.*
- 3. Realizar un estudio profundo de las relaciones intertextuales de Nickel-odeon en el mito de Edipo.*
- 4. Proponer nuevas lecturas de los textos antológicos de la novela panameña a fin de escudriñar sus valores intrínsecos, pues sólo este*

conocimiento nos permitirá empezar a despojarnos de nuestros aferrados prejuicios contra la literatura realista nacional.

- 5. Favorecer el estudio de la producción novelesca panameña de los últimos años para que sus textos sean conocidos y leídos.*

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Enrique. La crítica literaria y sus métodos. México: Alianza Editorial Mexicana. 1979. 253 p.p.*
- Atencio G., Ignacio. Cambios en la novela contemporánea Panameña Vistos a través de Plenilunio, El Ahogado y El Desván. (Tesis) Panamá. 1073 -74- 90 p.p.*
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. Octava Edición. México: Editorial Porrúa. 1997. 529 p.p,*
- Correa V., Pedro. "Casa de la novela latinoamericana. (Dos Novelas Panameñas). Revelaciones. Panamá: Editorial Mariano Arosemena. 1985. 103 p.p.*
- Díaz, Evelina; Montilla, Antonio. Nickel-odeon, novela urbana. (Tesis) Panamá. 1993. 127 p.p.*
- Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Octava Edición. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A. 1990- 398 p.p.*
- Gálvez Acero, Marina. La novela hispanoamericana contemporánea. Madrid: Editorial Taurus. 1987. 180 p.p.*
- _____ La novela hispanoamericana (hasta 1940) Madrid: Editorial Taurus. 1990. 180 p.p.*
- Gil A., Elia del C.; Vega T., Juana F.; Vergara G., Manuel. Tres Momentos de la narrativa novelesca en Panamá. 1989. 228 p.p.*
- Hassan de Martínez, Rosalinda. La novela panameña en la Década del 51 al 60 (Tesis). Panamá. 1967. 61 p.p.*
- Huertas, Begoña. Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los '80. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas. 1003. 131 p.p.*

Jara, René y Moreno, Fernando. Anatomía de la novela. Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso. 1972. 181 p.p.

Jurado, Ramón H. Itinerario y rumbo de la novela panameña. Tres ensayos. Panamá; Cultural Panameña. 1978. 91 p.p.

Klahn, Norma. "Un verismo: Apuntes sobre la última Novela Mexicana" Revista Iberoamericana. Números 148 – 149- 1989. 925 – 935 p.p.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. Diccionario de retórica crítica y terminología literaria. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 1986 446 .p.p

Miró, Rodrigo. Orígenes de la literatura novelesca en Panamá. Panamá Talleres de la Imprenta Nacional. 1948, 29 p.p.

_____ *La literatura panameña de la república. Panamá. Imprenta de la Academia. 1960. 62 p.p.*

_____ *Aspectos de la literatura novelesca en Panamá. Panamá, 1968 46 p.p.*

_____ *"Las mujeres en las letras del Istmo" en Revista Lotería. Número 296 – 1297. Panamá. 1980. 172 p.p.*

_____ *La literatura panameña: (Orígen y progreso) Séptima Edición. Panamá: Litho Editorial Chen. 1987. 336 p.p.*

Ortega, Julio "La literatura latinoamericana en la década de '80" Revista Iberoamerica. (números 110- 1=, 1980. 161 – 165 p.p.

Rodríguez C., Héctor. Nickel-odeon. Panamá. Editorial Mariano Arosemena. 1984. 172 p.p.

Segre, Cesare. Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Editorial Crítica. 1985. 408 p.p.