

El narrador en *Panamá es una tacita de oro* (1946) de Ricardo “Fito” Aguilera: entre la denuncia y el prejuicio

Francisco Javier Ibáñez Castejón¹
Universidad “Santos Cirilo y Metodio” de Skopje
ibanezfran51@gmail.com

Resumen

En las escasas oportunidades en que la crítica especializada se ha pronunciado sobre *Panamá es una tacita de oro* (1946) de Ricardo “Fito” Aguilera, ha resaltado su carácter social y su vocación denunciatoria del problema campesino. De este modo, el relato ha sido entendido como una muestra menor del regionalismo en Panamá. Sin embargo, analizada con detenimiento, esta narración muestra diferencias importantes que permiten cuestionar su inclusión sin matices en esa corriente. A diferencia de la novela regionalista típica, *Panamá es una tacita de oro* no establece una nueva definición de las clases populares como verdaderas portadoras de la esencia nacional ni al narrador se le concibe como un paradigma de estas. Más bien, en el relato de Aguilera se estaría proyectando la visión que las clases urbanas cultas tenían del trabajador de la campiña. Esta investigación tratará de demostrar este aserto analizando el modo en que el narrador representa al peón protagonista y las soluciones que se ofrecen para enmendar el problema agrario. Se concluye que dicha representación está determinada por una contradicción central. Al mismo tiempo que se defiende al personaje, se le observa desde el prejuicio: mediante un lenguaje despectivo, se le animaliza y degrada en virtud de su falta de educación y modales. Con respecto a las salidas planteadas al conflicto, estas tendrían que ver más con el desarrollismo capitalista que con vías radicales de cariz revolucionario.

Palabras clave: Panamá, Relato breve, Ricardo Aguilera, Narrador, Prejuicio

Abstract

In the few occasions where specialized critics have studied *Panamá es una tacita de oro* (1946) by Ricardo “Fito” Aguilera, they have only highlighted its social aspect and its denunciation of the peasant problem. Consequently, the story has been understood as a minor sample of regionalism in Panama. However, if analyzed carefully, Aguilera’s work shows important differences that question its inclusion without nuances in this tendency. Unlike the typical regionalist novel, *Panamá es una tacita de oro* does not establish a new definition of the popular class as true bearer of the national essence, nor is the narrator conceived as a paradigm of this social sector. Quite the opposite, in his story, Aguilera projects the vision that the educated urban class had of the rural worker. This research tries to demonstrate this assertion by analyzing the way in which the narrator describes the protagonist, and the solutions that are offered to amend the agrarian problem. It is concluded that said description is determined by a central contradiction. While the peasant is defended by the narrator, he is at the same time prejudicially scrutinized: through derogatory language, he is animalized and degraded for his lack of education and manners. The solutions proposed for this conflict are more related with capitalist developmentalism than with those of a radical and revolutionary nature.

¹. Recibido 3/5/2021- Aceptado 25/6/2021. Doctor. Crítico literario y cultural. Profesor.

Keywords: Panama, Short Story, Ricardo Aguilera, Narrator, Prejudice

1. Introducción

A finales de 1963 Joaquín Beleño daba a conocer en *Lotería* un breve estudio en el que pasaba revista a la producción novelesca en Panamá desde inicios de la etapa republicana. Una de las principales conclusiones que se desprenden de su análisis es la intensa relación existente entre la publicación de novelas en el país y los concursos literarios durante estas primeras décadas de vida nacional independiente. De las 52 novelas aparecidas entre 1920 y 1963, 27 lo hicieron tras ser galardonadas en un certamen (Beleño, 1963, 33).

Lo ocurrido durante la década de 1940 ejemplifica a las claras esta situación. En esos años, las obras más emblemáticas y valoradas por la crítica triunfaron primero en algún premio. Así ocurre, por ejemplo, con *El cabecilla* (1944) de José Cajar Escala, *Tierra adentro* (1949) de Manuel de Jesús Quijano o *Luna verde* (1951) del propio Beleño², todas ellas ganadoras del Concurso Miró, el más distinguido³, organizado por primera vez en 1942. En líneas generales, los certámenes tuvieron efectos positivos en el desarrollo de la novela nacional, pues sirvieron para aumentar la cantidad, pero también la calidad de las producciones. Con sus reglas estrictas, demandaron de los autores un mayor dominio de las técnicas narrativas y un enriquecimiento del componente estético de sus textos. Como resultado, con este conjunto de obras, no muy amplio pero significativo, se lograba que la novela, como género, quedase bien asentada en Panamá durante esta década. Esta será la última de las grandes modalidades literarias en hacerlo.

Sin embargo, no todas las novelas que vieron la luz en este periodo proceden del circuito de los concursos. Uno de los primeros en destacar esta realidad fue Rodrigo Miró (1968, 56), quien reúne un número considerable de autores y obras al margen de los premios, a los que recomienda prestar atención. Cabe citar, entre otros, al pedasieño Antonio Moscoso, que en *Solar nativo* (1940) ofrece una estampa de las gentes de su provincia natal, Los Santos, y a Miguel Amado, que en 1947 da a las prensas *Birulí*, retrato de la mediocridad de una familia acomodada de la capital (Miró, 1968, 56-57).

Entre estos creadores también destaca la figura de Ricardo “Fito” Aguilera (Panamá, 1906-1989). Periodista de buena familia —pudo terminar sus estudios en Estados Unidos—, Aguilera contaba con suficiente poder adquisitivo y contactos para publicar sus propios trabajos sin necesidad de someterse al severo dictamen de los jurados. Esa independencia le hace ser quizá más corrosivo, especialmente con la clase política, y tener menos ataduras que quienes escriben pensando en que su obra será

². *Luna verde* se alzó con el triunfo en la edición de 1949.

³. Aunque no el único. También hubo otros como el Concurso del Instituto Nacional.

evaluada por respetados miembros del *establishment* cultural. Además, Aguilera fue un hombre de difícil encaje en su época. Conocidos son sus conflictos con elementos de la dirigencia nacional⁴. Probablemente, sabedor de su perfil polémico, al autor se le antojaba difícil alcanzar el éxito por el camino de los concursos. Sus obras principales son *Pasó en Panamá la nueva* (1934), la primera, *Minutos de una vida vulgar* (1936), publicada a los treinta, *Cincuenta millas de heroicidad* (1944), dedicada a los constructores anónimos de la vía, y *Rosca S. A.* (1963), una condena de las prácticas de la oligarquía istmeña (Foster, 1992, 465). No obstante, aun a pesar de contar con una obra bastante amplia para lo habitual en el Panamá de aquellos años, la crítica especializada ha prestado escasa atención a la escritura de Aguilera. Este trabajo toma la iniciativa con el fin de contribuir a paliar esa carencia de estudios.

Además de novelista, Aguilera también frecuentó ocasionalmente la modalidad narrativa breve, en la que cosechó éxitos de cierta trascendencia. Tal vez, el ejemplo más notable en este campo es la novela corta *Panamá es una tacita de oro* (1946), la cual ocupa un lugar muy destacado en la carrera del autor. Fue, sin duda, uno de sus grandes logros en el campo narrativo: esta pieza fue escogida por el célebre Rogelio Sinán para la colección Biblioteca Selecta⁵, que el mismo tabogano dirigía. Era esta una iniciativa que buscaba dar a conocer ensayos y narraciones panameños y extranjeros entre el público local. Contrariamente a lo que suele ocurrir con este tipo de empresas, la Biblioteca gozó de cierta longevidad, contando con 20 números de aparición mensual entre 1946 y 1947 (Bueno, 2003, 205). Con toda probabilidad, Sinán escogió *Panamá es una tacita de oro* porque es una obra que ejemplifica, de manera verdaderamente compacta, el estilo, el tono y la intencionalidad de Aguilera como escritor, volcado especialmente hacia la representación de lo social. En esas pocas páginas, el autor desnuda tanto sus virtudes como sus limitaciones: el relato suena sincero, pero algo atrasado en sus concepciones estéticas, pues contrae una alta deuda con el modelo realista-naturalista del siglo anterior. *Panamá es una tacita de oro*, asimismo, resulta atrayente porque se distancia del cliché narrativo ruralista, predominante en la década. Como dejó expuesto Ramón Jurado en *Itinerario y rumbo de la novela panameña* (1953), la reflexión teórica más lúcida de la corriente, el ruralismo sostiene que la novela nacional ha de centrarse en exclusiva en describir los modos de vida y los problemas de las gentes que habitan en el interior del país, el área rural, pues es allí donde se halla pura la esencia nacional (Jurado, 1978, 60). El surgimiento de esta vertiente debe entenderse como una reacción a la

⁴. A este respecto, en la presentación que introduce *Panamá es una tacita de oro*, Laurencio Gallardo apunta: “Sabemos que Fito Aguilera con sus actuaciones en la política criolla se ha creado una serie de enemistades...” (Aguilera y Almeida, 1946, 6).

⁵. *Panamá es una tacita de oro* apareció en el octavo volumen de la colección junto al relato del portugués Fialho d’Almeida *Cuento del arriero y del diablo*.

crisis acaecida en los años posteriores a la puesta en funcionamiento del Canal. Han pasado varios decenios desde su finalización y la euforia inicial ha dado paso al desencanto. Se percibe una sensación de fracaso: el Canal no ha solucionado mágicamente todos los problemas, como aseguraban que haría las clases dirigentes de aquel tiempo. Además, miles de caribeños⁶, así como un buen contingente de estadounidenses, habían arribado al país para ocuparse de las obras, pero muchos no se marcharon cuando estas concluyeron. Para el autor ruralista, esas gentes, de religión y lengua extrañas, ponen en peligro la identidad propia, que ya no se puede encontrar en las ciudades, donde estas masas exóticas se hacían. Hay que recurrir al agro y apresurarse a fijar su alma en los textos, pues el progreso moderno no tardará en hacerla desaparecer. El objetivo último es, por tanto, recuperar la patria auténtica, extrañada en manos foráneas.

Esta fórmula narrativa ha de entenderse como un vector más en los que actúa el nacionalismo panameño para fortalecer el sentido de identidad de los ciudadanos con la patria e inducirles a participar en su conflicto contra Estados Unidos por la recuperación total del Canal⁷. Precisamente, será en esta década del cuarenta cuando Panamá se anote, prácticamente por primera vez, un triunfo remarkable: en 1947 se logrará que las bases militares de la potencia del norte, construidas *ex profeso* para la protección de la vía interoceánica durante la guerra, se retiren a causa de las multitudinarias manifestaciones de descontento que tuvieron lugar en la capital.

En la práctica, sin embargo, el ruralismo propone obras muy artificiales, en las que el campo se presenta como un mundo atrapado en el tiempo, cerrado, sin conexiones con la ciudad, a la que no se le presta la más mínima atención, pues está contaminada. *San Cristóbal* (1944), la primera novela relevante de Ramón Jurado, es el mejor ejemplo de lo que dio de sí esta corriente, pues transcurre toda ella en un ingenio azucarero de la campiña (Pulido Ritter, 2007, 4).

Aguilera rompe en su relato, como se ha dicho, con ese modelo tan limitado. Si bien se centra en los acontecimientos finales de la vida de un campesino del interior, Francisco Valdivia, también dedicado a la siega de caña de azúcar, ambos mundos, tanto el urbano como el rural, quedan entrelazados en su historia. Debido a las peripecias de la trama —el relato juega a presentarse como el testimonio de un fracaso matrimonial—, el protagonista se verá obligado a abandonar el terruño, donde pasó toda su vida, e intentar sobrevivir en la ciudad. Con esto, Aguilera expondrá los vínculos entre la explotación laboral en el campo y la corrupción de la capital. Uno y otro centro de poder se encuadran dentro del

⁶. Arribaron al istmo entre ciento cincuenta mil y doscientos mil antillanos, de los que se quedaron más de un cuarto (Szock, 2003, 155).

⁷. El debate sobre el carácter hispánico de la nación, el Canal y la presencia extranjera también tendrá lugar en sectores culturales como la educación, la filosofía, la política y la historiografía, donde el nacionalismo panameño tratará de imponer su discurso.

mismo sistema degradado; en ambos se vulnera la ley que supuestamente se defiende desde el estamento oficial.

Caracterizada por esta pretensión de totalidad sobre la realidad del país, no es de extrañar que *Panamá es una tacita de oro* despertase el interés de Sinán. Salvando las distancias, el tabogano había propuesto ya un intento similar —probablemente, de mayor alcance incluso— en *Plenilunio* (1942). En esta novela también se muestran las conexiones entre el campo y la urbe: los avances asimétricos en una de las esferas conllevan desajustes para toda la nación. Como la ciudad atrae a miles de inmigrantes a la búsqueda de fortuna, la campaña luce miserable y desatendida. Al mismo tiempo, en los barrios de las afueras se amontonan a la caza de oportunidades los recién llegados. Una y otra obra, tanto la de Aguilera como la de Sinán, remarcan la idea de que ambas facetas de Panamá, la rural y la urbana, son dos caras del mismo fenómeno y se afectan mutuamente. El bienestar de los habitantes no depende tanto de la geografía en que viven, sino de las decisiones incorrectas de las clases gobernantes, quienes pervierten el funcionamiento del Estado y provocan el empeoramiento de las condiciones de vida de los ciudadanos.

Aguilera también se aparta de la otra vertiente que se había ocupado del interior panameño, el nativismo de Ignacio de J. Valdés. *Panamá es una tacita de oro* no se apoya ni en el pintoresquismo ni en el folclore que rodea al campesino, recursos por excelencia de la propuesta nativista. Asimismo, tampoco explora el tema de las creencias religiosas ni de las supersticiones, tan típicas de los habitantes del agro. Todo lo contrario: relato áspero y seco, apenas ornamentado, de marcado laconismo e intensa compacidad —al concluir, el lector tiene la sensación de haber leído una obra más extensa que un simple cuento de treinta páginas—, *Panamá es una tacita de oro* prescinde por completo del lado amable de la vida rural. Más bien, su afán es revelar la difícil situación de los peones campesinos en las fincas, alienados por un sistema que no les concede el más mínimo espacio para los sueños y en el que sus vidas están determinadas por los caprichos de quienes son más poderosos (los propietarios de las fincas, los políticos locales). Un malentendido, una palabra dicha a destiempo, el más ligero conflicto, incluso no siendo él responsable, puede conducir fácilmente a la destrucción del trabajador. Si ha de marchar a la ciudad, su situación no mejora: el obrero del campo se enfrenta a formas similares de corrupción y se le exige el mismo sometimiento ante quienes tienen el imperio. Sin embargo, en este nuevo escenario, su situación se complica, ya que el ingenuo peón poco sabe de los códigos que prevalecen en la urbe, por lo que muy difícilmente evitará sucumbir.

Ya desde el título del relato van desprendiéndose significaciones prominentes para la interpretación del texto. Con este rubro, Aguilera busca establecer un diálogo con la novela de John Steinbeck *La taza de*

oro (1929), la primera del que más tarde sería premio Nobel (1962). La obra del estadounidense, reconocido por el propio narrador panameño como uno de sus creadores predilectos (Aguilera y Almeida, 1946, 6)⁸, se centra en el siglo XVII, tiempo en que corsarios y piratas campaban a sus anchas por las costas caribeñas atraídos por las riquezas legendarias de la zona (French, 1994, 39). Aguilera, por su parte, parece sugerir, no sin ironía, que en la región siguen operando despiadados criminales del mismo cariz, pero estos ya no son filibusteros venidos de la lejana Europa, sino aquellos que dirigen la nación desde dentro.

Ese título también debe leerse infiriendo un doble sentido, ya que la frase hecha alude a la gran cantidad de oportunidades para prosperar que se hallan en el istmo a disposición de quienes deseen aprovecharlas, lo que establece un obvio contraste con la trama de miseria que propone el relato. El origen de esta expresión para referirse al país centroamericano parece claro. A causa de las grandes inversiones que Estados Unidos efectuó en Panamá durante las primeras décadas del siglo anterior para su higienización, el desarrollo de sus infraestructuras y la contratación de personal, se hizo popular en la época la expresión “Panamá es una tacita de oro”, la cual insistía en el momento de opulencia que atravesaba el país (Guardia, 2017, s/n.). Sin embargo, en el desarrollo del relato más bien parece subrayarse lo contrario: pocas oportunidades hay para el que está abajo en el escalafón y mucho menos ascenso social del que se esperaría en una democracia liberal. El sistema está podrido y solo hacen medro quienes tienen los contactos necesarios y, por supuesto, la riqueza heredada, siempre en manos de las mismas familias: los propietarios de la tierra.

La crítica ha señalado, las pocas veces que se ha aproximado a la obra de Aguilera, su valor como muestra de denuncia y protesta ante el orden establecido. Miró, en *Teoría de la patria* (1947), lo incluye entre los autores de la tercera década republicana, quienes se caracterizan por vehicular “tentativas conscientes por reflejar la verdad de la vida urbana y campesina panameña”. Para él, esta es una generación “de transición, que actúa críticamente” (Miró, 1947, 23). En otra ocasión posterior, el propio Miró, mientras lleva a cabo una inspección por la obra de Aguilera, define *Panamá es una tacita de oro* como “novela corta de crítica social que incide en gastados clisés” (1968, 56). Aun a pesar de tratarse de un juicio tan breve como ambiguo, sugiere que el célebre crítico encuadra el relato de Aguilera dentro del periodo de auge de lo social que tuvo lugar en la narrativa latinoamericana en la primera mitad del siglo XX. En esos años cobran actualidad, entre otros asuntos de interés, las penosas condiciones de vida de las clases populares, el imperialismo y sus consecuencias, las briegas humanas por dominar un espacio indómito o el sistema del latifundismo, tan dado al abuso y la explotación. Es

⁸. Todas las citas de *Panamá es una tacita de oro* han sido extraídas de la hasta ahora única edición de la obra, la de 1946; en adelante solo se indicará el número de página.

este un momento en que los autores dan muestras de una intensa inquietud por dar a conocer y denunciar las grandes problemáticas del continente (Lafforgue, 1969, 20). Como resultado de ese esfuerzo, pintaron con sus plumas el rico mosaico de novelas que se conoce como regionalismo, novela criolla o de la tierra. En Panamá, esta narrativa podría considerarse fundacional, ya que por primera vez se reflexiona en torno a qué es la esencia propia y cuál es el lugar de la nación en el mundo (Jaeger, 2003, s/n.). De acuerdo con Miró, Aguilera, con su breve relato, sería uno más, no muy destacado, de los que se adentraron en estas temáticas.

Sin embargo, analizada con detenimiento, esta postura a la hora de abordar *Panamá es una tacita de oro* presenta ciertos interrogantes. La novela regionalista tiende a establecer una definición renovada de identidad nacional desde un nuevo sujeto colectivo: la clase proletaria y rural. Ahora bien, el relato de Aguilera presenta un caso individual, sin mayores aspiraciones de representación. Además, el narrador no pertenece a las clases populares ni busca establecerse como paradigma de estas. Nada más lejos: observando a su personaje desde una posición de superioridad, legitimada por su manejo de los códigos de la alta cultura, el narrador tanto se solidariza con el drama del peón como emplea un lenguaje verdaderamente despectivo para describirlo, el cual deforma y animaliza al protagonista. Viviendo en una sociedad marcada por el prejuicio, el narrador no puede dejar de ser él mismo una víctima de ese defecto. Por tanto, más que la visión del mundo de las clases populares, el relato de Aguilera, construido desde fuera del sector, estaría mostrando la proyección estereotipada que las clases medias cultas urbanas tenían del campesino. No ha de extrañar por tanto que la salida apuntada en la obra para su drama tenga más que ver con el desarrollismo capitalista que con soluciones políticas radicales de tintes revolucionarios.

Por estas razones, que contradicen los dictámenes sobre *Panamá es una tacita de oro* vertidos hasta la fecha, ha llegado el momento de llevar a cabo una revisión de la obra. El presente trabajo tiene como propósito realizar una lectura crítica de *Panamá es una tacita de oro* partiendo de un cuestionamiento de la premisa de que es una obra de tipo social sin matices y proponiendo un nuevo entendimiento en cuanto a la naturaleza de su denuncia. Para ello, el énfasis se colocará en las representaciones de clase social y género.

2. El tránsito: itinerario por una sociedad en conflicto

En lo tocante a su estructura interna, *Panamá es una tacita de oro* se configura en una división tripartita. En la primera de sus secciones, se introduce al personaje principal, Francisco Valdivia, y se bosqueja el contexto geográfico y social en que se inserta. En la siguiente secuencia se narran los antecedentes del personaje y los motivos por los que abandonó su entorno de siempre, el campo. La parte final se emplea en detallar los últimos días de Valdivia, ahora en la capital del país. No obstante, la narración, en conjunto, va más allá y condensa, en muy pocas páginas, la etapa adulta de la vida del protagonista. En ocasiones simplemente lo hace sugiriendo, una táctica que, en cierta medida, demandará una participación activa del lector; este deberá completar los aparentes vacíos de la trama.

El relato no se despliega linealmente, sino que se inicia *in medias res*, recurso utilizado con la pretensión de despertar la curiosidad de quien lee. Se trata de una invitación a avanzar en la trama con vistas a descubrir qué hay oculto tras los interrogantes planteados en los primeros compases. Nada más comenzar, con pulso rápido y directo, el narrador, heterodiegético y omnisciente, nos presenta una “chiva”, vehículo de transporte colectivo. Esta transita por una carretera bacheada a través de enormes extensiones de terreno estéril. Con lentitud, va dejando atrás bohíos abandonados y estructuras de madera consumidas por el sol. No es esta una chiva de las célebres, los “diablos rojos”, esas de vivos colores y alegre melodía que llenaban de animación las calles panameñas hasta hace poco⁹. Este segundo modelo empezó a operar precisamente en 1946 (Szock, 2003, 160), probablemente poco después de la redacción del relato. En la narración, el ejemplar que traquetea por el árido camino en dirección a la ciudad se corresponde con el tipo inmediatamente anterior, más aparatoso, menos bello y más austero en su diseño. Dividida en tres secciones, la chiva cuenta con un espacio para el conductor, dos filas de asientos laterales enfrentadas para cuatro pasajeros cada una y un espacio en la cola para los animales y el equipaje. Al penetrar en el interior, hay que proceder, significativamente, con la cabeza agachada: apenas hay espacio para que un adulto pueda desenvolverse erguido. Al introducir este vehículo, la narración connota su foco principal de interés: las clases populares, las principales usuarias de este medio de transporte.

El tenso objetivo del narrador pasa pronto revista a todos los ocupantes. Se fija primero en el conductor, que como un Caronte silencioso parece llevar a los pasajeros por la laguna Estigia a la isla de los muertos. También viajan algunos tratantes de animales que seestean, unas cuantas mujeres maduras —una de las cuales exhibe muestras de agitación—, un chico joven e impoluto vestido de traje que fuma compulsivamente y un hombre de mediana edad que destaca, con su mirada fija en el suelo y

⁹. Los “diablos rojos” empezaron a ser sustituidos en 2012 por el sistema Metro Bus (Torres de Bianchini, 2013, 131).

su aire perdido. Por su aspecto, resulta un tanto extraño verle allí. Parece como fuera de lugar. La gente de su estilo no suele abandonar las fincas, allá en el interior. El lector pronto es informado de que se trata de Francisco Valdivia, la figura principal de la trama.

El silencio domina en el habitáculo de la chiva y el tiempo parece suspendido. Solo algunos resuellos se escuchan, arrancados de los pechos por la humedad y el calor. Las bestias (unas gallinas y un cerdo), por su parte, se apiñan nerviosas en la trasera, tan deseosas de escapar como sus dueños. De pronto, la mujer inquieta rompe el mutismo. Quiere saber qué hora es y cuánto más se extenderá el viaje. Sin embargo, sus primeros intentos de conversación son infructuosos: nadie le contesta. Ni siquiera la miran. Todas las alarmas de sus mentes se han activado; seguramente, se trata de una inoportuna más que solo quiere molestar. Dicho con otras palabras, la reacción instintiva del resto de ocupantes ante los pedidos de la dama es el prejuicio, pensar mal de ella.

Esta manera de responder —siempre negativa ante los demás— se volverá habitual a lo largo de la trama y se constatará una y otra vez en sus momentos clave. Sin tener la más mínima prueba para ello, las acciones de los otros se interpretan con ojos manchados, pues en un mundo corrompido no puede ser que alguien albergue buenas intenciones. Todos quieren importunar, o buscar su propio beneficio. De estas situaciones se desprende durante la narración la imagen cruda de una sociedad en la que no es posible encontrar aliados. Todo lo contrario: más bien se trata de un espacio en conflicto, disputado, donde nadie es amigo de nadie. La frialdad en el trato, la falta de empatía serán la respuesta común. Es lo propio de un lugar en que las gentes viven en perpetua lucha entre sí para sobrevivir. No son muchos los recursos ni las oportunidades, y dura es la rivalidad. En consecuencia, los otros no son vistos más que como un problema. Solo la insistencia machacona de la anciana señora provocará, tras largo rato, la contestación agría de sus compañeros de viaje.

No tardarán mucho en surgir las quejas. La temperatura es insoportable y el recorrido, absurdamente prolongado. Los pasajeros se hallan al borde de la extenuación, y se desesperan: todo son malestares. Una de las viajeras sugiere que el trayecto sería más liviano si no hubiese que tomar un ferry al final de la ruta para cruzar el Canal. Se habría de construir un puente sobre la vía para facilitar el traslado de personas. Ahora bien, lo que a simple vista no es más que un comentario inocente, hurga en ciertas heridas. Es este un tema delicado porque implica al vecino estadounidense. La charla bizantina pronto se acalora y sube de tono. ¿Sobre quién pesa la responsabilidad de edificar el paso, sobre los norteamericanos o los panameños? ¿Quién, no obstante, debería levantarlo? Distintas posturas se entrecruzan. Para unos, representantes de la voz de la masa, quien lo construya no es relevante, sino que simplemente se realice porque es útil: “A mí no me importa quién *loaga* [sic.] con tal de que

loagan [sic.] porque eso de esperar media hora para pasar de un lado al otro es una calamidad...” (10)¹⁰. Para otros, deben proporcionarlo los responsables del Canal, es decir, los americanos del norte; al fin y al cabo, son ellos quienes más se benefician. Por su parte, el joven de traje impoluto sostiene que debe ser el gobierno panameño el que lo haga realidad, como muestra al mundo de su determinación y fortaleza. Es este uno de esos chicos que, con el certificado de educación secundaria bajo el brazo y la cabeza llena de nacionalismo adquirido en las aulas, se dirige a la ciudad a la caza de oportunidades. Pocos años más tarde, Joaquín Beleño hará de uno de estos sujetos una insignia de la novelística panameña: Ramón de Roquebert en *Luna verde*.

Las intervenciones se suceden, pero es imposible hallar acuerdo. La discusión, muy agitada, sobre el puente propicia que este elemento adquiera el valor de símbolo en el relato, pues visto en contexto traspasa su significación meramente literal. Esta infraestructura está asociada generalmente con nociones como unión, acercamiento entre personas y pueblos y la superación de los obstáculos que la naturaleza plantea a la humanidad. Sin embargo, en el Panamá del relato suscita justo lo opuesto: conflicto, discusión y falta de entendimiento. Los prejuicios y la imposibilidad de comunicarse son trazos que delinean una sociedad rota, fragmentada, en la que es imposible conectar con nadie. En las intervenciones de los personajes, se atisban las huellas de un enfrentamiento de todos contra todos: panameños contra panameños de la misma o distinta clase social, así como locales contra extranjeros (principalmente los estadounidenses, ya que el resto de colectivos migratorios queda fuera del relato). Conforme la narración progresa, se sucederán variadas muestras en las que se confirmará, una y otra vez, esta realidad de una sociedad descarnada en pugna constante.

Además, el malestar entre los locales por los estadounidenses ha venido intensificándose en los últimos años por su ubicua presencia en el territorio. No es que la obra abunde mucho en el asunto. Los norteamericanos son apenas mencionados. Sin embargo, se hacían imprescindibles las referencias a ellos. No es de extrañar: Aguilera escribe el relato justo en la época en que las bases de la potencia se habían establecido de norte a sur del país como medida de defensa ante las fuerzas del Eje. Durante la Segunda Guerra Mundial, los aliados entendieron el Canal como un posible objetivo del enemigo y lo protegieron. Ahora bien, hace años que los adversarios no representan una amenaza para la vía; ya ni siquiera cuentan con los medios para realizar un ataque. Sin embargo, las bases no se han desmantelado ni retirado las tropas. Más bien lo contrario: los estadounidenses presionan para extender los permisos que les darían sustento legal para mantener dichos emplazamientos militares. La crisis diplomática, en el plano de la realidad, se resolvería en los meses venideros: las tropas se marcharon al año siguiente de

¹⁰. Cursiva del autor.

la publicación del relato. El puente, no obstante, solo sería construido por los estadounidenses en 1962, tras tres años de obras (Arjona, 2019, s/n.).

Todos los personajes acaban participando en la discusión, hasta el sigiloso conductor. El único que no lo hace es Valdivia, demasiado abstraído en sus pensamientos. Uno de los primeros rasgos del personaje que resalta el narrador son las pobres ropas que viste. No hay duda: su falta de esmero en la apariencia y el aire rústico que desprende le identifican como peón campesino, pero ¿qué hace alguien como él marchando a la ciudad? Feliz en el agro, este tipo de individuos suele, como se ha dicho, rechazar la vida urbana, más ruidosa, estresante y de aire menos fresco. También llama la atención del narrador que no haya traído equipaje con él. Solo le acompaña un machete, fiel compañero. Alguna desafortunada circunstancia ha debido ocurrirle, pues es lo único que puede explicar caso tan infrecuente. Precisamente, ese será el incentivo que impele al lector a continuar pasando páginas.

3. El campo: vivir al filo de un capricho

Una vez introducido el protagonista y tras haber esbozado levemente el entorno en que se desenvuelve, el narrador se sumerge en los pensamientos de Valdivia, esos que le hacen parecer tan ensimismado. A continuación, el relato da paso a un extenso *flash back* en el que se dan a conocer los detalles de la vida del peón y las razones de su marcha de la finca donde laboraba. Ahora bien, en ningún momento el lector capta la verdadera voz de Valdivia, ni se le ofrece la posibilidad de penetrar en las profundidades de su mundo íntimo. Es el narrador quien con mano férrea ensambla los recuerdos y dirige el proceso de desvelamiento. La obra, muy centrada en transmitir claramente su mensaje, no transita en exceso el camino del embellecimiento estético. Al contrario, más bien opta por una concepción tradicional y muy minimalista. Podría haberse empleado una fórmula narrativa más arriesgada técnicamente como es el monólogo interior. Este recurso, que Édouard Dujardin había empleado por primera vez en *Les lauriers sont coupés* (1887), pero que había sido popularizado por James Joyce en *Ulysses* (1922), estaba ya extendido entre los narradores del mundo occidental (Palomo Berjaga, 2013, 95)¹¹. Sin embargo, en el relato de Aguilera toda la responsabilidad discursiva recae en el narrador, especie de alter ego del propio autor. Como consecuencia, aproximándose de esta manera al protagonista, le resta vida y complejidad y suscita una menor afinidad en el lector. En Panamá habrá que esperar hasta 1954 para encontrar una novela audaz en el plano formal, como es *El desván* de Ramón Jurado.

¹¹. Virginia Wolf o William Faulkner, entre otros, habían utilizado ya el monólogo interior con profusión en sus creaciones.

En esta extensa retrospectiva, la parte más espaciosa de las tres que forman el relato, se dan a conocer todos los pormenores que han dado con Valdivia en la chiva, esa que le traslada a la urbe por primera vez en su vida. Hombre ya maduro, pero de unos treinta y pocos —la vida en el campo avejenta—, gozaba, hasta ese momento, de una existencia pequeña, dividida en dos espacios bien diferenciados: el público, su actividad laboral en la zafra de don Manuel, que se inició nueve años atrás, donde pasaba el día cortando caña de azúcar con su machete, y el privado, la vida marital junto a Micaela en su pequeño bohío.

En el ámbito laboral ha de entregar largas horas de su existencia por una cantidad exigua de dinero. Además, el ambiente es marcadamente represivo: Valdivia vive constreñido por el “respeto” —en realidad, miedo— que concede a los capataces del propietario, quienes vigilan la observancia estricta de las normas de la hacienda. A don Manuel, el dueño, sus empleados rara vez lo ven durante el año, aunque su aura invisible se presenta en todo momento sobre la finca inhibiendo la voluntad de los trabajadores. Todos saben que caer en desgracia ante el latifundista puede conllevar terribles consecuencias.

En esta rígida organización piramidal, el peón no solo queda sometido a un alto nivel de coerción proveniente de los individuos que ocupan los puestos superiores en la jerarquía, sino que debe también estar apercebido a nivel horizontal: los otros compañeros con los que se comparte parcela son seres brutales, dados fácilmente al altercado y la pelea. De hecho, Valdivia ya ha debido de marcar la piel de alguno con su machete: esta es la forma de ganarse el respeto entre hombres tan rudos. Aunque no sea una maravilla, Francisco, sin embargo, no se planteaba más vida que esa. Era feliz trabajando la tierra, extrayendo su producto natural, observando sus procesos tan esenciales y fáciles de entender. Es un verdadero deleite recorriendo las manos, los brazos y el cuerpo lo que se siente mientras el machete taja las cañas y estas caen al cesto.

Esa herramienta es otro de los elementos relevantes en el plano simbólico de la trama. Apareciendo siempre en momentos relevantes del relato, el objeto se carga de significaciones que van más allá de su naturaleza de filo metálico cortante. Inseparable compañero, fiel amigo y único colega confiable en la finca, el instrumento se vincula también a la virilidad de Valdivia: es el arma que le da poder y con la que puede reafirmar su hombría. Con ella, el peón trabaja la tierra del mismo modo que, cada noche, disfruta el cuerpo de la esposa con su miembro. Una muestra de su rol destacado en la narración es que el machete aparecerá tanto en los instantes en que el personaje debe refrenarse como en aquellos en que su carácter explota.

El ámbito de lo privado tenía como centro la pequeña casa en la que el protagonista moraba junto con su esposa. Este espacio era el que proveía al personaje de la descarga del estrés diario y la paz de la holganza. En el matrimonio, cada uno de los cónyuges tiene asumido su papel: el hombre trae el sustento, mientras Micaela le dedica todos los cuidados. Son, sin duda, un paradigma de la complementariedad de los sexos. En este medio, además, Valdivia no debe sufrir el peso de otros por encima de él: dentro del hogar, es el dueño de todo, hasta de la mujer. En su visión tradicional del mundo, esta acepta calladamente el orden impuesto y complace en todo a Francisco. Así ha sido educada, para ocupar un lugar discreto detrás del marido. La vida entre ellos transcurre tranquila y pacífica, sin grandes sobresaltos. Han llegado a un punto en el que no es preciso ni siquiera hablarse para saber lo que el otro desea. Sin embargo, implícitamente, un desasosiego se intuye en el funcionamiento de la pareja. Pasaron ya considerables años de consorcio y los niños siguen sin llegar, por lo que, según los preceptos de su mentalidad conservadora, la felicidad no puede ser completa. Un hijo colmaría sus vidas, que alguna huella dejarían de su paso humilde por la Tierra. Todas y cada una de las veladas, Valdivia trata de fecundar a su esposa, pero sus intentos son siempre infructuosos: “Casi siempre, después de la faena, su mujer, Micaela, se le rendía sumisa. Y el maridaje animal se realizaba cada noche lo mismo, sin emoción alguna, sin caricias, sin frases de pasión” (12). ¿Esta incapacidad de gestar es quizá un reflejo de lo estéril de una vida, la de Valdivia, que concluirá prematuramente sin alcanzar ningún sentido de realización?

La paz matrimonial se quiebra un día cualquiera. Valdivia ha terminado pronto la jornada y vuelve al hogar antes de lo acostumbrado. Para su asombro y disgusto, al acceder al bohío encuentra a su esposa teniendo sexo con el hijo de don Manuel, Toñito, el malcriado vástago del jefe, quien escapa desnudo por la ventana aterrorizado ante la llegada del marido. Este queda paralizado por la escena, incapaz de gesticular. Lo que más le horroriza es que su mujer se dejara hacer sin oponerse. ¿Disfrutaba incluso? Decide no seguir por ese camino que solo conduciría a la ira desatada. Las ideas se atropellan en la mente del peón. ¿Es su incapacidad para encintar la que ha conducido a su esposa hacia otro hombre? Micaela, desesperada, ruega por su vida y le pide que escuche su versión de los hechos. Rota, con lágrimas deslizándose por las mejillas, es consciente de la magnitud del impacto que este descubrimiento debe haber causado en el esposo, y tiene miedo de su reacción. Valdivia, en primera instancia, agarra el machete: la idea de rajarse el cuello de la hembra se contonea amenazadora por la mente. Esta sería la única reparación que podría obtener, pues el hijo del jefe es intocable: “¿A Toñito...? No, no se atrevía... Y le parecía un sacrilegio pensar siquiera en degollar al hijo del patrón... No, aunque hubiese retozado una y mil veces con su mujer” (16).

Micaela, por su parte, jura que no es culpable. Es el chico quien, con caricias e intimidaciones durante semanas, ha conseguido doblegarla. Desde que la vio agachada en el río lavando... Si ella se hubiese negado, el matrimonio habría tenido que abandonar la hacienda, pues el joven hubiese empleado la influencia que ejerce sobre don Manuel para conspirar contra ellos y lograr su despido o, peor aún, la cárcel para el peón. El joven tenía un capricho, solo eso. Y había que concedérselo.

Ahora bien, Valdivia no presta oídos a las súplicas de su esposa ni, por supuesto, puede perdonarla. Ella, tal y como se esperaría de una mujer decente, hubiera debido mantenerse firme y defender a toda costa su honradez, aunque peligrase su vida. Debería haber sido más consciente de que una buena cónyuge también ha de cuidar del nombre del marido, manchado ahora y expuesto a las posibles burlas que se desatarían por la finca en caso de destaparse el ultraje. La ofensa que le ha infringido su mujer es demasiado grande. En adelante, el peón no volverá a dirigirle la palabra a Micaela en todo el relato. Esa noche, incluso, debe separarse del machete y esconderlo en casa de un amigo para poder dormir sin la tentación de matarla. En otras palabras, ha de apartar de sí el dictado de su virilidad, que ansiosamente reclama sangre y venganza.

A la mañana siguiente, algo repuesto, Valdivia decide pasar por alto lo ocurrido y seguir conviviendo con la esposa, aunque ya nada podrá ser igual: la seguridad y confianza se han quebrado en su interior. Sin embargo, ni siquiera llora. Educado en reprimir los sentimientos, se concibe como un hombre duro, y estos no se quiebran al primer golpe: “Como los machos no lloran, Francisco no lloró” (15). Nadie podría darse cuenta de lo ocurrido observándole a él, ya que su conducta durante la jornada es la habitual. El único desliz que se permite es llegar con un poco de retraso a la zafra. En el camino ha debido parar unos minutos para ahogar el grito que se escapaba de su garganta. Ese descanso también le sirve para aclarar su curso de acción: esconder la vergüenza y continuar adelante con la vida. No hay más alternativa. Su posición en la jerarquía de la finca le hace vulnerable a ese tipo de violencias, sin poder plantear la más leve oposición. Si se atreviese, perdería todo: casa y empleo.

Con esta situación sufrida por el protagonista, el relato protesta ante las estrechas condiciones de vida de los peones, sujetos a la voluntad de sus jefes. Asimismo, plantea un cuestionamiento de Panamá como Estado de derecho. Ciertamente es que en el país hay instaurada una democracia liberal con leyes justas que garantizan los derechos de los obreros y limitan los abusos de los empleadores. Sin embargo, la realidad es otra muy distinta: las normas no se llevan a la práctica en la mayoría del territorio. La observancia de las autoridades no alcanza, o por falta de recursos o por conflicto de intereses, el interior de las haciendas. En consecuencia, las vidas campesinas, frágiles, quedan expuestas a la

arbitrariedad del latifundista. Cuando uno de los trabajadores representa un dolor de cabeza para este, es expulsado irremediabilmente.

Además, no se puede acudir a ninguna institución en busca de amparo, pues el terrateniente controla el poder político en la zona. Su dinero y sus contactos entre la clase dirigente le garantizan inmunidad. Como señala Pérez-Venero, “la aristocracia [panameña] forma un grupo bastante compacto político, social y económico, porque las familias están muy relacionadas entre sí. Además, en cada grupo familiar hay por lo menos un miembro con un cargo ventajoso desde el cual protege los intereses mercantiles de la familia” (1973, 158). En el relato de Aguilera, esta realidad queda plasmada en el lazo fraternal que une a don Manuel con el alcalde, su hermano menor. Este, fiel a la agenda del clan, secunda y da visos de legalidad a las decisiones del terrateniente. Es verdad que se celebran elecciones, pero estas se trampean. Don Manuel se encarga de comprar los votos de sus trabajadores durante la campaña, la única época en que es posible verlo amable y agasajando a los subalternos. Comida, bebida, cohetes traídos de la capital son las golosinas con que don Manuel los conquista. Además, muestra su valentía toreando en las fiestas y tiene gran fama de mujeriego, lo que despierta el respeto de las gentes vulgares. Son también frecuentes los viajes del terrateniente a la capital. Supuestamente por negocios, estos traslados a la ciudad son aprovechados por el latifundista para codearse con la clase gobernante y ganarse su favor. Esta, siendo también corrupta, no se inmiscuiría nunca en sus asuntos.

Dos días más tarde del descubrimiento, cuando Valdivia, que carga en su interior con la conciencia de vivir en ese engranaje perverso, es convocado en presencia del jefe, anticipa lo peor: lo sucedido entre Toñito y Micaela ha debido de llegar a oídos de don Manuel. El potentado recibe al humilde peón a las puertas de su vivienda de lujo, exhibiendo dinero y prestancia para apabullar al empleado. Logra su propósito, pues Valdivia no puede menos que achicarse ante la estampa. Sin embargo, le extraña que el terrateniente se muestre cordial, incluso con una sonrisa decorando su boca, de mueca habitualmente hosca. Para don Manuel, por su lado, la amabilidad solo es fachada. En el fondo desprecia al subalterno: “Hasta a estos imbéciles montunos hay que saber tratarlos y no se puede herir brutalmente sus sentimientos” (18).

Junto al operario, además, experimenta cierta inquietud, que ha de esforzarse en disimular. El prejuicio, tan presente en la obra, le dicta que los campesinos son de sangre caliente y dados a la violencia, especialmente en lo que se refiere a la defensa de sus mujeres. Su hijo e incluso él mismo pueden estar en peligro. De hecho, se pregunta por qué Valdivia no habrá venido con su machete. ¿Está tramando algo ese individuo y ha escondido la herramienta para dar luego la sorpresa? Inquirido el peón por ese particular, don Manuel pronto descubre que Valdivia ha dejado el arma en casa y viene sin ánimo de

violencia. Conociendo la identificación que establece el relato entre el machete y la virilidad del personaje, en el pasaje se denota que Francisco debe acudir al encuentro sin su hombría, que debe borrar de la mente para evitar males mayores.

El rico cree que con dinero puede comprar la dignidad de los que no tienen nada, y así es en muchas ocasiones. El objetivo de la reunión es ofrecer un ascenso y un aumento de sueldo a Valdivia. De esta forma, don Manuel obtiene su tranquilidad, pues se asegura de que Valdivia no va a tomarse desquites. Este debe aceptar, no le queda otra, aunque dentro de él la decencia proteste en voz baja. Por supuesto, aunque el peón accede manso al acuerdo, don Manuel no puede dejar de insinuar veladas amenazas. El latifundista tiene al peón en el punto de mira: una mala acción de Valdivia acarrearía su inmediata ruina, si no la muerte. Lo más triste es que esas advertencias ni siquiera son necesarias: el empleado ha asumido tanto ese sistema de abusos, que jamás podría rebelarse.

Tras el encuentro con el terrateniente, Francisco se siente tranquilo. Todo parece “solucionado” y finalmente puede volver a la paz de su modesta vida cotidiana. No tarda mucho en descubrir su error. Toñito, cobarde, no se conforma con que el peón haya prometido no tomar revancha. Víctima también él del prejuicio de que los campesinos son peligrosos cuando se les toca la esposa, teme que Valdivia pueda algún día contratacar cuando menos se espere: “Estos montunos, papá, son vengativos” (20). Sin necesidad de insistir demasiado, convence fácilmente a su padre, que a su vez se ahorraría el ascenso prometido: la única solución definitiva es expulsar de la hacienda a la pareja. A Toñito se le hace insoportable la idea de tenerlos cerca, así que el estanciero, ante el sufrimiento del primogénito, decide extirpar el problema de una vez por todas. Insta al alcalde a que culpe a Valdivia de ser un elemento subversivo, un peligro para la estabilidad de la finca y el poblado, pues bien es sabido que Francisco es hombre de gran temperamento y ambiguas intenciones. Hay testigos —en realidad, pagados por la familia— que aseguran haberlo escuchado amenazando al poderoso clan. Aunque todos saben que, en realidad, Valdivia no es sospechoso de ninguna actividad ilegal o de cariz político radical, ninguno de sus compañeros, víctimas también de la coacción, protesta ante las calumnias con que destruyen su reputación. De ese modo torcido y chabacano, al abuso se le da visos de legalidad en democracia.

Ese día, algunas horas después de que la confianza en su matrimonio se hubiese roto, pierde también su trabajo y su casa. Con el machete en la mano como único equipaje y un poco de dinero en el bolsillo, Valdivia abandona el poblado sin mirar atrás. No hay porvenir en los alrededores. Don Manuel, el mayor propietario de la región, habrá alertado de Francisco a las otras haciendas. El peón ni siquiera se despide de su mujer, a la que no juzga inocente, pese a que también lo sea. Tampoco escapan las lágrimas de sus ojos en ese duro trance, sino que toma la “chiva” —llamada, ironías de la vida,

“Amargura de amor”— y se lanza a la selva urbana sin reflexionar demasiado. En su ingenuidad campesina, no es capaz de anticipar lo que allí le está aguardando.

4. La urbe: soledad en el ruido de la multitud

Panamá es una tacita de oro no supone la primera vez que Aguilera se ocupaba de las relaciones entre inmigración rural y espacio urbano. En *Pasó en Panamá la nueva* (1934) ya había abordado esta problemática. En esa novela, la ciudad se describía “como trampa moral para los campesinos que buscan en ella alivio económico y de la cual reciben solo malos hábitos y degeneración” (Pérez-Venero, 1978, 40). Sin embargo, en *Panamá es una tacita de oro*, la manera de abordar el asunto cambia y tiene más que ver con las dificultades que enfrenta el peón, sin recursos ni mundanidad, en un medio que le es totalmente desconocido.

Una vez Valdivia abandona la chiva, que ha llegado por fin a su destino, mira a su alrededor sin comprender bien lo que está viendo: ante sí, la ciudad, la cual contempla por primera vez. Debido a su escasa educación, todo resulta extraño, difícil de entender y abrumador: todos esos vehículos arriba y abajo, el flujo masivo de personas por las travesías yendo y viniendo, los altos edificios secuestrando el sol a los viandantes. En medio de una avenida cualquiera, aferrado al machete, el pavor hace presa de su ser y lo hiela por dentro. Mientras, se pregunta por dónde empezar, cómo lograr mantenerse en ese nuevo entorno hostil.

Controlada la primera impresión aterradora, empieza a captar que la gente a su alrededor le observa extraño desde la distancia. Su apariencia desastrada, su aire agreste y su piel abrasada por el sol causan asombro entre los peatones que le examinan. A ojos de estos ciudadanos anónimos, todo él resulta anacronismo, lo que viene a subrayar la asimetría campo-ciudad existente, cada vez más acusada conforme avanza el progreso. Para Valdivia, sin embargo, ellos también resultan cómicos: demasiado blandos para la verdadera vida, la de la naturaleza. Este choque entre el campesino y los urbanitas será la tónica dominante en esta parte final del relato. Francisco no maneja los códigos de la vida en la capital: los comportamientos aceptables allí, la hipocresía y el cuidado de la imagen externa —lo que más preocupa a los frívolos que le rodean—, son como un lenguaje ajeno, nunca antes escuchado. Sin embargo, con solo un machete en la mano, no se puede hacer carrera en la jungla de cemento. Por su parte, para el civilizado habitante de la metrópolis, ya irremisiblemente alejado de sus orígenes, el campesino no es más que un ser arcaico carente de interés al que la vertiginosa marcha de la modernidad ha dejado en el camino.

Pronto Valdivia se da cuenta de que los animales que habitan en esta selva de hormigón no son como las bestias nobles del campo. En la ciudad todos son insensibles, insolidarios, inaccesibles: ninguno de ellos se apiadaría del drama que padece. Durante días y días allí no recibe la menor ayuda. Además, nada de lo que él sabe hacer es útil en ese entorno. ¿En qué podría emplear su habilidad con los machetazos? En tan solo dos semanas, Valdivia se ve inmerso en una espiral descendente que le conduce veloz a la indigencia.

Al comienzo de su naufragio en la urbe, cuenta con alguna reserva pecuniaria, por lo que puede alimentarse bien y dormir en una cama. Sin embargo, su poder adquisitivo no tarda en menguarse: hay que pagar por todo, y no poco, en esa fronda sin árboles. En pocos días se verá comiendo cualquier cosa y durmiendo en los parques. No poder alimentarse en condiciones ni guardar el cuidado de la higiene ni descansar como se requiere para conservar la salud, todavía empeoran más su aspecto: quien lo ve no contempla más que un espectro vagando por las calles. Apenas nada queda del hombre firme que cortaba caña en la hacienda. Muy pocos se acercarían a él en esas condiciones; muchos menos le ofrecerían un trabajo.

Una de las personas con las que se cruza en su deambular le indica a Valdivia que en el Ministerio de Empleo prometen faena. Se necesita personal para la construcción de una carretera lejana¹². Valdivia recibe la noticia con entusiasmo: esa puede ser la salida que busca a su situación precaria. Marcha sin pérdida de tiempo al emplazamiento de la institución para ofrecerse. Ante la vista del edificio, queda impactado por su solemnidad arquitectónica. Es natural: “El Estado diseñó sus edificios más importantes utilizando un estilo neoclásico con la intención de subrayar el carácter europeo del Istmo” (Szock, 2003, 154), algo que no podría quedar más lejos del propio Francisco. Una vez dentro, sin embargo, constata un panorama desolador: las salas de espera y los pasillos se hallan abarrotados. Muchos, tan abajo en la jerarquía del sistema como él, buscan el abrigo de un poderoso para solucionar sus destinos. Algunos de ellos, incluso, visten de traje y portan orgullosos los certificados académicos bajo el brazo. Ante los ojos del campesino, se despliega la más pura expresión del clientelismo: cuando un potentado se deja ver en el pasillo, todos corren a complacerlo. Ahora bien, aunque tanto Valdivia como esos individuos buscan un mismo objetivo —salvarse— y se diferencian poco a ojos del poder, que no se preocupa de identidades, sino de utilidades, los peticionarios ríen y murmuran al paso del campesino. Les causa extrañeza la presencia de un sujeto como ese ante ellos, y les hace sentir

¹² Durante las décadas de 1930 y 1940 se desarrollaron varios proyectos para aumentar el kilometraje de carreteras asfaltadas en el país (camino de penetración rurales, 1932-1940, inicio de la Carretera Panamericana, 1936-1953, y la carretera de Colón, 1940). En esos años, los kilómetros de vía aumentaron de 700 a 2233 (Guardia, 2015, s/n.).

superiores: “Sorprendió varios gestos de desagrado y miradas recelosas de los busca-la-vida que esperaban su ración paseándose impacientes a lo largo del vestíbulo” (22).

Valdivia no se desanima y, tras deambular luengos minutos por los intrincados pasillos y estancias de la burocracia capitalina, se topa con un funcionario del gobierno que muestra interés en atenderle. Alguien como ese peón en medio del austero edificio puede causar mala prensa a la institución, por lo que conviene quitarlo rápido de la vista. Una leve sonrisa en su rostro delata el prejuicio: ¿qué estará buscando un ser antediluviano como ese en una oficina? Valdivia expone su caso: necesita un trabajo desesperadamente. No pide mucho y está decidido a reventarse. Sin embargo, eso no es suficiente: se le informa de que primero debe afiliarse al partido gobernante y firmar una declaración de adhesión a sus ideales. Ya, después, llegarán los contactos. Sin dar nada a cambio, nadie puede esperar un empleo. Debe mostrarse, primero, firme obediencia al sistema corrupto si se quiere medrar; dejarse abusar, para abusar: es esta la única forma de ganarse la confianza de los que mandan.

En este punto el relato cuestiona de nuevo, ahora en el escenario urbano, el discurso oficial de Panamá como un Estado de derecho organizado mediante reglas justas que garantizan su funcionamiento. Al igual que ocurría en el agro, en la ciudad vuelven a estar presentes los manejos turbios del poder, que se manosea de una forma bastante alejada de lo establecido por la legalidad. Los modos son más sutiles que en la finca, donde impera la fuerza bruta, pero el resultado es el mismo: una amplia desigualdad entre quienes abusan de su estatus, amparados en la inmunidad que les conceden sus fortunas, y las masas bajo su responsabilidad, quienes pelean despiadados por migajas con las que apenas sí sobrevivir.

El tan cacareado discurso de la meritocracia, tan defendido por los voceros del sistema liberal, es tan solo una fachada que no funciona en la práctica. Poco importan la persona, sus valores, su dignidad, su esfuerzo. Lo que cuenta es cuánto está dispuesta a arrodillarse ante los corruptos. En este contexto, no hay mayor enemigo que la protesta, el desafío al *statu quo*. El sistema rápidamente depura a aquellos que no se adaptan a las reglas del juego, pronto elimina a quienes muestran autenticidad. Valdivia no es amigo de nadie, no es útil para ningún oligarca, así que queda excluido de los exiguos beneficios que se reparten entre los subalternos para asegurarse su servidumbre y garantizar, de este modo, el funcionamiento ordinario de las cosas.

Tras el fracaso, el protagonista ve imposible remontar. No tiene el tiempo necesario para transitar el largo camino que tiene ante sí para lograr unas migajas. En este punto, con un Valdivia sumido en la depresión, el relato alcanza su momento culminante. El campesino, sentado en la orilla de la playa reflexiona en la noche sobre lo que ha sido su vida y lo poco que hizo falta para que todo se viniera

abajo. Ese es el primer día en que llora en toda su vida; ahora sí lo han quebrado. Sin embargo, en medio de su pena, “su figura maltrecha inspiró más de una sonrisa” (24). Solo las estrellas parecen ofrecer sus extremidades luminosas en señal de abrazo. Casualmente, a pocos metros de allí, en un club para adinerados, Toñito celebra su marcha a Estados Unidos, donde continuará con los estudios. Las bombillas estridentes del local pugnan por ocultar los astros del firmamento. Rodeado de amigos, el chico celebra un banque opulento y encandila a otros jóvenes que le admiran con sus aventuras de cama. En tanto que el muchacho se deleita narrando su turbio *affaire* con Micaela, en la arena Valdivia se abre la garganta con su machete. Su cuerpo rueda por la arena cómicamente, como un muñeco. No sin razón, Albert Camus en *El mito de Sísifo* postula: “On peut croire que le suicide suit la révolte. Mais à tort. Car il ne figure pas son aboutissement logique. Il est exactement son contraire, par le consentement qu'il suppose. Le suicide, comme le saut, est l'acceptation à sa limite” (1942, 77)¹³. Cuando todos los caminos se cierran y no es posible alcanzar una salida a la situación que se sufre, uno queda condenado a contemplar el negro futuro que le aguarda. Sin fuerzas para soportarlo, entrega su vida, aceptando la inutilidad de continuar padeciendo.

Como la tierra, la mujer también es disputada por poderosos e inferiores. Sin embargo, unos y otros no acuden de igual modo a la lid: lo que para Toñito es solo un ejercicio de posesión, para Valdivia es el sostén de su vida. Uno de los invitados pregunta al hijo de don Manuel sobre el destino del campesino y de la esposa a la que ultrajó. El joven, sonriente, en una estampa que recuerda a su padre, no se inquieta: el país concede oportunidades para todos. Seguro que Valdivia podrá arreglárselas. Al fin y al cabo, ¿no es Panamá una tacita de oro? Con esta sentencia queda cerrado el sentido irónico del relato: la mentira oficial resta desnuda ante la gravedad de los hechos.

5. El narrador: denuncia, pero también prejuicio

Tanto por su manera de abordar la temática, como a causa de la configuración de sus personajes, la plasmación de ambientes y su concepción estética, *Panamá es una tacita de oro* podría, en primera instancia, emparentarse con buena parte de la narrativa que se estaba produciendo en la década del cuarenta en Latinoamérica, la llamada corriente regionalista. En esos años, un amplio número de escritores del continente asumió un compromiso militante con las clases populares y emprendió una labor denunciatoria en sus obras. En estas, literatura y realidad quedan entrelazadas, de ahí que sea tan habitual, entre otras maniobras, la inclusión de documentos, discursos, fragmentos de textos

¹³. “Podemos creer que el suicidio sigue a la revolución. Pero estaríamos equivocados, pues no simboliza su resultado lógico. Es exactamente su contrario, por el consentimiento que supone. El suicidio, como el salto, es la aceptación en su límite” (traducción propia).

periodísticos e informes. Estas piezas tienen como objetivo potenciar ese carácter testimonial de lo expresado. Ahora bien, en la mayoría de los casos, para estas novelas era crucial establecer un efecto de identificación entre lector y narrador, el cual solía erigirse en representante de las clases populares, cuyas vivencias refería desde la propia experiencia. El propósito de esta operación era definir, a través de la figura de ese narrador-protagonista, un nuevo sujeto colectivo —la clase obrera urbana y rural—, portador auténtico de la esencia nacional. *Mamita Yunai* (1941) del costarricense Carlos Fallas sería un ejemplo paradigmático de este tipo de propuesta.

Sin embargo, en *Panamá es una tacita de oro* no se detecta esa clase de correspondencia, pues la estrategia discursiva desde la que se construye la voz narradora escapa de esas concepciones. Sin duda, tal y como ocurría en la novelística social de la época, el narrador sigue jugando un papel clave en el relato de Aguilera. Es este quien también nos conduce en todo momento por las situaciones de la trama y sugiere las interpretaciones que el lector ha de deducir de las escenas descritas. Asimismo, busca de igual forma instilar en su discurso un aire de objetividad y exactitud. No es esta cuestión baladí: la eficacia de su plan reside, precisamente, en ganarse la confianza del lector. Este debe sentir que está en manos de un guía experto en lo que habla. Claramente, así se presenta el relator, como un hombre de mundo que conoce los entresijos del sistema y su funcionamiento, por lo que puede juzgarlo con legitimidad.

Ahora bien, esta figura no se incluye a sí misma como un miembro más del estamento popular. Todo lo contrario: su voz resuena desde fuera de la clase que defiende. No es un campesino concienciado, sino un hombre con estudios que ha frecuentado las altas esferas, pero que ha tomado partido por los de abajo: su entendimiento de las injusticias le ha encaminado a la acción denunciatoria. Su cuidada lengua resalta frente a los errores de dicción de sus personajes. Es su modo de presentarse pulcro y creíble ante los lectores. Esto es porque ha asumido la tarea de dar visibilidad a la problemática campesina, pero desde los recursos empleados por la clase alta para imponer su discurso —la escritura formal. De este modo, el relato se postularía como un toque de atención directo y en su mismo código a quienes ejercen el poder, los cuales, según se transmite en la obra, no estarían actuando como exige la decencia.

Sin embargo, esta actitud por parte del narrador implica, al mismo tiempo, que al peón se le estaría concibiendo, debido a su escasa educación, como incapaz de una defensa de sí mismo, ya que no domina las claves que accionan los resortes del cambio social. Desde este enfoque discursivo, el intelectual comprometido jugaría un rol de intermediario entre los dos grandes sectores en que se divide la red social: quienes ocupan los puestos altos de la jerarquía y quienes soportan el peso sobre

los hombros, los adinerados y los que pelean por el pan cotidiano. En consecuencia, esa postura mediadora le aleja de la problemática que representa: el lector tiene en sus manos el relato del abogado de la víctima, no el de esta misma, por lo que el proceso de identificación narrador-protagonista-lector queda diluido en su intensidad.

Como parte de su esfuerzo por presentarse aceptable ante el lector, el narrador, en todo momento, trata de parecer frío, distanciado, aséptico, objetivo. Sin embargo, esa objetividad es únicamente pretendida, superficial. Sus interpretaciones y juicios atraviesan todo el relato, dando cuenta de la visión particular del mundo que transmite. Esta está determinada por una honda contradicción a la hora de abordar al protagonista, Valdivia: si bien se muestra una inclinación empática y solidaria hacia el peón, se le descalifica y degrada a través del lenguaje con que se le describe. El narrador animaliza a su personaje, mostrándole como un ser, si bien de naturaleza bondadosa, salvaje, primitivo y corto de entendimiento. Ya desde el mismo instante en que se introduce a Francisco, absorto en el autobús, empieza a manifestarse esa inclinación paternalista, pero despectiva del narrador: “Con la mirada fija en el piso de la ‘chiva’, acurrucado como una bestia asustada contra un rincón del vehículo, su mente se hallaba lejos” (11). Por un animal espantado se siente lástima, pero también compasión ante su desvalimiento frágil. Su indumentaria también le califica en sentido negativo: “Un sombrero de paja, una camisilla de zaraza, unos toscos y raídos pantalones y un par de chinelas terriblemente maltratadas, constituían toda su indumentaria” (11). Significativamente, es esta una vestimenta “humilde y sucia” (22). Cuando necesita descansar, se echa como una “bestia cansada” sobre la tierra, a la que prefiere sobre la hierba, más suave (15). Su único amigo es un machete, lo que no habla precisamente de un ser muy refinado. Asimismo, el sexo con su esposa es “maridaje animal” (12) y transcurre sin delicadezas. Valdivia, por tanto, es descrito como el típico hombre de campo, subyugado por instintos que el civilizado urbanita puede racionalizar y combatir. En él destaca la importancia de las funciones biológicas por sobre cualquier otra pulsión. Así se percibe cuando llega a la ciudad, espacio hasta ese momento desconocido para él. Tras asombrarse por la enormidad de la urbe, lo primero que siente es hambre, urgencia que debe saciar de inmediato.

Desde el punto de vista del intelecto, Valdivia no sale mejor parado: “La elucubración de su cerebro era lenta y las ideas cedían unas a las otras, casi con trabajo, desalojadas a la fuerza” (12). Su espíritu parece “dormido” (15) y “abotargado” (17) la mayor parte del tiempo. Por supuesto, no sabe leer (22) y cuando le dirigen palabras difíciles, no las puede descifrar (23). Valdivia se encuadraría en una larga tradición que identifica al campesino por su brutalidad e ignorancia, pero también por su bonhomía ingenua y esencial (12). Cuando descubre a Toñito y Micaela en la cama, siente deseos de matarlos,

pero es frenado por su “inmanente bondad” (12). Además, “su mente nada desarrollada, casi primitiva” realiza “un esfuerzo generoso para olvidar la venganza que le pedían sus sentidos” (11-12). Descrito así, un ser como este, tan “apegado a la tierra como una bestia de labor” (17), difícilmente puede sobrevivir por sí mismo en la compleja civilización. Necesita de la asistencia de los que, aparentemente, pueden ver más lejos que él.

A esa animalización del campesino le corresponde una visión igualmente degradante de la mujer. Esta ocupa un lugar verdaderamente residual en el relato, siendo los hombres quienes se entronizan en su núcleo. En consecuencia, la alteridad femenina es vista a través de los ojos de una masculinidad restrictiva, que la despoja de la complejidad de su naturaleza humana: en el mundo de la narración, la hembra será solo objeto de deseo, emblema de estatus y cuidadora del marido. Tanto es así que la posesión de la mujer por el campesino se erige en sustituta de otras consecuciones que le son negadas (económicas, políticas). La hembra es su propiedad, sobre la que puede ejercer un control inimaginable en el ámbito público de la zafra, pero que, no obstante, debe canalizar debido a su naturaleza hambrienta de macho. Por todo ello, cuando Toñito hace suya a Micaela, la ofensa es muy grave. Esta es la última derrota que puede sufrir un peón: la alienación ha permeado hasta el sacro espacio de su intimidad.

De la pareja, si bien ninguno es personaje de alta complicación psicológica, Micaela es la más vacía de los dos. Francisco al menos tiene su machete y su fuerza. La esposa ni tan siquiera tiene voz en el relato. Esta se escucha tan solo en un par de ocasiones y para rogar por su vida, pues es el narrador quien, de nuevo, filtra y decanta todas las informaciones referidas a ella. Si un rasgo caracteriza a Micaela es que vive en la negación: no goza de autonomía económica, sino que está sujeta al marido, del cual depende para abastecerse. No tiene educación, por lo que no podría liberarse tampoco en el futuro. Ejercer su capacidad de decisión también le está negado, pues vive sometida por los dictados de los hombres de su entorno. Su voluntad ha quedado suprimida y es poco más que un juguete empleado por la contraparte masculina con el fin de solazarse. En el mundo del relato, la mujer, como la tierra, es silenciosa, pasiva, y poco puede hacer ante lo que decidan sus dueños. Estos, los hombres, disputarán ferozmente entre sí por poseerla.

Aun a pesar de describir una situación de injusticia para la mujer, el narrador no denuncia, en ningún caso, ese rol de obediencia y sometimiento que esta debe asumir en el hogar marital, sino que lo presenta como si fuera la normalidad, lo que evidencia un asentimiento mudo, una complicidad discreta, en lo tocante a la problemática. También para el relator, ella debe acatar sin rechistar su rol humilde y secundario a la sombra del marido.

Asimismo, Micaela sufre una violación, pero el narrador parece inclinar su simpatía hacia Valdivia, al que compadece en su angustia. Sin embargo, para la mujer no hay dulces palabras ni ternezas: solo el silencio. Así, no es de extrañar que tampoco condene la dura actitud de Francisco hacia su mujer, a la que no puede percibir como víctima del caso. Más bien, estos estupro se interpretan como una mancha a la honra de su marido (16): también para el narrador, ella debió de resistir más los empujes del muchacho.

Tras la marcha a la urbe de Valdivia, a Micaela, sin caudal, no le aguarda un porvenir muy halagüeño dejada a su albedrío. Solo encontrar a otro hombre del que depender podría ser su solución. No obstante, ya madura y además deshonrada, no parece una opción muy atrayente para quienes buscan pareja y descendencia. ¿Es quizá la prostitución el último puerto al que arribar? El lector difícilmente puede saberlo, pues el relato margina del todo esta cuestión. Invisibiliza por completo el drama de la mujer, como si esta importase menos, como si en última instancia fuera merecedora del castigo. Al consentir el sexo con Toñito ha manchado el nombre del marido: no hay necesidad de compadecerse de su drama.

En su plasmación de la feminidad, el relato se apoya en una larga tradición misógina cuyas fuentes son variadas y ampliamente conocidas. Estas van desde el judeocristianismo, que considera a la mujer pecadora y germen de transgresión por naturaleza, hasta los discursos de la filosofía decimonónica, los cuales desacralizan el ideal amoroso y la visión elevada de la feminidad, pasando por los tratados pretendidamente científicos sobre las conductas sexuales y las pasiones humanas de la segunda mitad del XIX, que defienden una supuesta inferioridad fisiológica de la hembra, más débil y pequeña en su constitución. La obra de Aguilera se hace eco de un antiguo dilema: la mujer es tanto sexo y cuidados para el hombre como motivo de inquietud y desasosiego. Ella no es fiel por naturaleza, sino que atormenta al hombre que la ama con sus veleidades. Más inclinada a la satisfacción de sí misma, más egoísta, siente intensamente las urgencias básicas, sobre las que apenas tiene control. Ya Baudelaire lo había expresado antes: “La mujer tiene hambre y quiere comer. Sed, y quiere beber. Está en celo y quiere ser jodida. ¡Vaya mérito! La mujer es natural, es decir abominable” (1981, 44). En esta línea de pensamiento, queda reducida “a la animalidad y la falta de inteligencia” (González Salvador, 2005, 24). Es por esta pretendida naturaleza torcida de la hembra que Valdivia no puede estar seguro cuando su esposa clama que la escena con Toñito ha sido violación: la mujer es de todo, menos digna de confianza.

Aunque este sea su posicionamiento ante temas cruciales como la clase social y el género, no podemos juzgar la propuesta de Aguilera desde posturas críticas propias del siglo XXI sustentadas en

perspectivas de estudio recientes. Estaríamos incurriendo en un anacronismo injustificado. Su discurso no era extraño en su época, en la que todavía se mantenía la creencia de que la alta cultura blanca urbana era la superior y de que la mujer debía ocupar una demarcación subordinada a la del hombre. Con ello, sin embargo, se estaba mostrando un compromiso con formas de pensamiento más ligadas a los colonizadores que a los colonizados, aun cuando lo que se pretendía era justo lo contrario. Ahora bien, esta mentalidad jerárquica no impide la empatía y la solidaridad. Al mismo tiempo que está determinado por el prejuicio, el narrador de Aguilera pretende asistir y liberar al oprimido, aunque lo busque en correspondencia y desde los límites del pensamiento de las clases medias urbanas en lo tocante a su concepción de la alteridad.

Aunque este tipo de discursos caritativos pueda parecer limitado en la actualidad, hay que destacar algunas de sus consecuencias. Con propuestas como *Panamá es una tacita de oro*, se incidía en la relevancia de las clases populares en el país, a las que también se les concedía un rol central en la creación narrativa local. En virtud de ello, la representación de Panamá se hizo más amplia e incluyó trazas de la “otra” Panamá, la de los márgenes, la que desafía los discursos oficiales. Ahora bien, este entendimiento de la nación, aunque más inclusivo, no percibe a los otros en sus particularidades culturales, étnicas y de género. Todas sus diferencias se difuminan y solo son vistos como potenciales copartícipes de un cambio social que resultaría en un porvenir más halagüeño. Sin embargo, dadas sus carencias educativas, ese nuevo pueblo necesita ser guiado por quienes poseen la cultura, los que pueden detectar y denunciar los manejos sucios del poder, de ahí la actitud marcadamente paternalista del narrador hacia el inculto Valdivia: está mostrando el camino a seguir a quienes son vulnerables como él.

Para autores como Aguilera, la explotación política y económica a la que son sometidos los campesinos los degrada, tornándolos seres embrutecidos y bestializados. Esta visión denunciatoria, aunque al mismo tiempo peyorativa del peón agrario, al que se le intuye incapaz de valerse por sí mismo en el gran mundo, obstaculiza el reconocimiento de la parte positiva de su cultura, verdaderamente forjada en la resistencia, si bien a veces silenciosa, y con imaginarios y valores propios. Aguilera despoja de su voz al trabajador y le adjudica sueños que quizá no sean los suyos. En el relato, Valdivia aspira a ser un pequeño propietario de una parcela fértil y de una casa humilde que compartir con su esposa: “Su única ambición había sido ganarse unos cuantos pesos e irlos acumulando poco a poco ‘para comprarse un terrenito’” (12). Esta salida libraría al peón de su condición inferior alienada. Sin embargo, esas expectativas son propias de una concepción desarrollista inserta en los marcos del capitalismo, tan propenso a ensalzar el individualismo. Soluciones colectivas como la propiedad comunitaria de las

tierras, el cooperativismo o la organización asamblearia de los trabajadores quedan fuera de los estrechos límites establecidos por la narración. Se piden ajustes a un sistema que se ha desviado, no una refundación revolucionaria. El foco de la crítica se coloca, en consecuencia, sobre quienes se aprovechan, quienes abusan, quienes oprimen. Estos deben corregir sus malas conductas y no acaparar los recursos, de modo que se produzca un reparto más equitativo de la riqueza. Con ello, al fin se lograría el ansiado bienestar de las clases populares.

Bibliografía

Aguilera, R. y D'Almeida, F. (1946). *Panamá es una tacita de oro / Cuento del arriero y el diablo*. Panamá: Biblioteca Selecta.

Arjona, E. (2019). “El puente de las Américas, el primero en cruzar el Canal”. En *La estrella de Panamá*. Disponible en: <https://www.laestrella.com.pa/nacional/191012/canal-puente-cruzar-americas> [última consulta: 02 de marzo de 2021].

Baudelaire, Ch. (1981). *Diarios íntimos*. México: Premiá.

Beleño, J. (1963). “La novela panameña”. En *Lotería*, 97, pp. 32-38.

Bueno, S. (2003). *Cuentos negristas*. Caracas: Ayacucho.

Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard.

Foster, D. (1992). *Handbook of Latin American Literature*. Nueva York: Routledge.

French, W. (1994). *John Steinbeck's Fiction Revisited*. Boston: Twayne Publishers.

González Salvador, A. (2005). “Introducción”. En Louÿs, P., *La mujer y el pelele*. Madrid: Cátedra.

Guardia, M. (2017). “De cómo Panamá se convirtió en una ‘tacita de oro’”. En *La Estrella de Panamá*. Disponible en: <https://www.laestrella.com.pa/nacional/170205/oro-panama-tacita-convirtio> [última consulta: 11 de abril de 2021].

Guardia, M. (2015). “La panamericana, el sueño de una carretera de cemento”. En *La Estrella de Panamá*. Disponible en: <https://www.laestrella.com.pa/nacional/150927/sueno-cemento-carretera-panamericana> [última consulta: 13 de marzo de 2021].

Jaeger, F. (2003). “La novela canalera como acto contestatario de la nación panameña”. En *Istmo*, 7. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n07/articulos/novela.html> [última consulta: 18 de abril de 2021].

Jurado, R. (1978). *Itinerario y rumbo de la novela panameña. Tres ensayos*. Panamá: Cultural Panameña.

Lafforgue, J. (comp.) (1969). *Nueva novela latinoamericana 1*. Buenos Aires: Paidós.

Miró, R. (1968). “La literatura novelesca de la República. Breve noticia”. En *Lotería*, 154, pp. 40-60.

Miró, R. (1947). *Teoría de la patria. Notas y ensayos sobre literatura panameña seguidos de tres ensayos de interpretación histórica*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de Sebastián Amorrotu e hijos.

Palomo Berjaga, V. (2013), “El monólogo interior en dos fragmentos modernistas: *The Waves* y *Ulysses*”. En *Forma*, 2, pp. 95-104. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/39112928.pdf> [última consulta: 02 de marzo de 2021].

Pérez-Venero, M. (1978). “La novela canalera de Panamá: antecedentes literarios y sociales”. En *Lotería*, 264-265, pp. 28-55.

Pérez-Venero, M. (1973). *Raza, color y prejuicios en la novelística panameña contemporánea de tema canalero*. Louisiana: Louisiana State University. Disponible en: https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3418&context=gradschool_dissths [última consulta: 10 de abril de 2021].

Pulido Ritter, L. (2007). *Filosofía de la nación romántica*. Panamá: Editorial Mariano Arosemena.

Szock, P. (2003). “Las huellas de ‘El Lobo’: nacionalismo y arte popular en Panamá”. En *Mesoamérica*, 45, pp. 148-178. Disponible en: <https://docplayer.es/62666119-Las-huellas-de-el-lobo.html> [última consulta: 10 de abril de 2021].

Torres de Bianchini, G. (2013). *Informe de la contralora general de la República. Año 2012*. Panamá: Contraloría General de la República. Disponible en: <https://www.contraloria.gob.pa/assets/informe-de-la-contralora--completo2013.pdf> [última consulta: 10 de abril de 2021].