

ENTREVISTA CON ROGELIO SINÁN

POR

ALINA CAMACHO-GINGERICH

St. John's University

Y

WILLARD P. GINGERICH

The University of Texas at El Paso

INTRODUCCIÓN

Rogelio Sinán, seudónimo de Bernardo Domínguez Alba y maestro de varias generaciones de escritores panameños, ha cultivado casi todos los géneros; se ha distinguido como cuentista, poeta, novelista y director teatral. Nace el 25 de abril de 1904 en Taboga, una isleta en el Pacífico, a unos 5 kilómetros de la ciudad de Panamá. Publica en 1929, en Roma, su primer libro de poesías, *Onda*, poemario con el que introduce la vanguardia a las letras panameñas. En 1970 Sinán regresa a su país, donde explica literatura a los estudiantes del Instituto Nacional. En 1937 lo nombran cónsul de Panamá en Calcuta, puesto que mantiene hasta 1939. Ha ejercido, a través de los años, otros diferentes e importantes cargos: director del Departamento de Bellas Artes del Ministerio de Educación. Primer Secretario de la Embajada en México, profesor de la Universidad Nacional de Panamá, empleado del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, fundador y primer presidente de la Unión de Escritores de Panamá. Sinán continúa siendo delegado de Panamá en los congresos de escritores latinoamericanos y representante en su patria de la Comunidad Latinoamericana de Escritores.

Hasta hace poco Sinán era mejor conocido como cuentista. Sus cuentos, escritos en Panamá, París, Calcuta y México, aparecen en las mejores antologías del cuento hispanoamericano. Ya en «El Sueño de Serafín del Carmen», de 1931, el autor panameño emplea algunas de las técnicas narrativas, heredadas en gran parte del movimiento surrealista, que aparecen en su obra posterior: el sueño, las manifestaciones del subconsciente según Freud, y el monólogo interior. «La boina roja» recibe, en 1953, el Primer Premio en el Concurso Interamericano del Cuento, auspiciado por

El Nacional de México. En 1967 se publica, en México, su volumen de cuentos *A la orilla de los estatuas*. Su antología *La boina roja* es editada varias veces; la colección *Cuentos de Rogelio Sinán* se edita en Costa Rica en 1972.

La primera novela de Sinán, *Plenilunio* (o *Luna de Viernes Santo*), recibe el Premio Nacional de Literatura en 1943. El Pen Club de Santiago de Chile la reconoce como la mejor novela americana de 1947. Pero la obra maestra de este escritor panameño es, indudablemente, su segunda y ¿última? novela, *La isla mágica*, que recibe, en 1977, el premio único de novela en el concurso «Ricardo Miró», donde fue presentada con el seudónimo «Guanchica».

Su poemario *Semana Santa en la niebla* obtiene el Premio Nacional de Literatura en 1949. El libro *Saloma sin salomar* recoge gran parte de su poesía. Rogelio Sinán es también autor de tres farsas infantiles: *La Cucarachita Mandinga*, *Chiquilinga* y *La Caperucita «Roja»*.

En mayo de 1981, en la ciudad de Panamá, poco después de salir a luz *La isla mágica*, Willard Gingerich y yo entrevistamos por primera vez a Rogelio Sinán. A esta entrevista le seguirían otras dos en la biblioteca del autor, un cubículo de cemento, sin ventanas, y sólo una puerta, al final de un largo pasillo, donde Sinán, aislado del mundanal ruido, y rodeado de manuscritos y libros favoritos, se dedica a escribir. Lo que sigue es una selección de las tres entrevistas.

A. C.-G.

TEXTO DE LA ENTREVISTA

A.: ¿Por qué no empezamos explicando la razón de ser del seudónimo, por qué Rogelio Sinán y no Bernardo Domínguez Alba?

S.: La idea era tener un nombre que fuera único. Hay cientos y cientos de Domínguez. Yo quería estar solo en el diccionario. Las raíces de mi nuevo nombre las fui a buscar en las teogonías antiguas. El héroe es siempre hijo de la piedra. Estoy pensando especialmente en Anteo; cada vez que el poderoso Hércules lo tira a la tierra, él gana fuerza, pues la fuerza le viene de la tierra. El escritor, como el héroe, el hombre que quiera realmente hacer un arte, tiene que meter sus raíces en la tierra, en sus mitos y folklore, en todo lo que sea la tierra suya. Mientras más profundo esté metido en la tierra, más universal será su obra.

W.: Walt Whitman dijo algo muy parecido. Para él toda literatura de valor tiene que tener sus raíces culturales en la nación.

S.: Según los agrónomos, la copa es tan grande como las raíces mismas. Es la misma equivalencia. Entonces, como yo nací de mi padre, cojo

el nombre de mi padre, Rogelio. La madre es la tierra, Taboga, la isla. El último monte de Taboga, con una cruz en su cima, se llama Sinaí, como el monte Sinaí de la Biblia, y en aquel entonces yo leía a Renán. Entonces, Sina y Renán hacen Sinán: Rogelio Sinán.

A.: Mucho antes de publicarse *La isla mágica*, tu obra maestra, en 1979, ya eras bien conocido como el autor de *Plenilunio* y de numerosos cuentos y obras de teatro, especialmente como el autor de ese delicioso cuento «La boina roja» que aparece en numerosas antologías, incluyendo la muy conocida de Seymour Menton. ¿Cómo y cuándo surgió, entonces, la idea de esta última novela?

S.: Soy, como ya dije anteriormente, de Taboga. Todo ese mundo, las tradiciones y el contacto de mi familia con la Iglesia, venía formándose en mí desde hace mucho tiempo. Y con motivo de un concurso «Miró», en el año 43, comencé a escribir la novela, que para entonces todavía no tenía nombre. Cuando iba por la página setenta y pico me di cuenta de que la novela iba a resultar muy amplia. Ahora la novela tiene tres niveles; en aquel entonces la novela iba a tener nada más una semana: la Semana Santa. En esa semana iba a ocurrir todo. Cuando llegué a la página setenta no había terminado el primer día. Esta novela, me dije, va a tener por seguro setecientas páginas, pues todavía no he terminado el primer día, y son siete días... No era posible, pues sólo faltaba un mes para el concurso «Miró»¹. Entonces busqué a la carrera en mis numerosos archivos, que son proyectos para cuentos y novelas, y encontré un tema que había escrito un día en Calcuta. Acababa de estar cinco años en Italia y conocía muy bien a Pirandello. Decidí desarrollar este tema de Pirandello. Comencé a meter página tras página, y así, de un solo golpe, salió *Plenilunio*. Cogí el mismo borrador y mandé una copia. Cuando corrijo con tiras, en la fotostática no se notan las correcciones.

A.: Y esa novela, *Plenilunio*, ganó premio. Entonces empezaste en 1943 la novela que más tarde titularías *La isla mágica* y, sin haberla terminado, escribiste *Plenilunio*.

S.: Así es. Me acuerdo que iba a ser una Semana Santa. Y ya los temas de la trilogía negra, abuelo, padre e hijo, estaban. La rama italiana todavía no había salido. Pero después de *Plenilunio* guardé todo ese material treinta años. No quería ni siquiera verlo, pero yo no descuidaba ningún detalle: cosas que salían en los periódicos, la Guerra de los Mil Días, cualquier detalle o historia sobre los negros, yo lo recortaba e iba guardando. Guardaba, guardaba. Se me ocurrían a veces secuencias, y yo apuntaba y apuntaba. No fue hasta después de jubilarme, en el año 68,

¹ Concurso anual de literatura en Panamá.

cuando sube al poder Arnulfo Arias, que me dedico de lleno a la novela. La revolución de Omar Torrijos me aprecia más que los gobernantes anteriores. Así fue posible terminarla. La fui escribiendo por secuencias, no en el orden que está. La secuencia negra venía sola; la italiana venía sola y lo mismo la española. Guardaba esas secuencias en diferentes sobres y añadía información a cada secuencia según se me ocurría. La parte teórica del último capítulo es de las primeras cosas. Hay capítulos o escenas que están escritas desde la época en que yo estaba en Italia. Esa escena en que la niña está comulgando estaba escrita en Italia; la niña sale de la iglesia y ahí están los tres borrachos. Lo que añadí después, y lo que embellece este pasaje, es el contrapunto con la Iglesia, y así yo me lavo las manos cuando digo que Felipe perdió la fe. No es culpa mía. Es de los borrachos.

A.: Al mezclar finalmente las secuencias, como llegaste a hacer, ¿fue tu intención que cada capítulo se leyera como un cuento?

S.: Lo que quería lograr era destruir el tiempo. El tiempo no podía ser el lógico, lineal. Tenía que ser un tiempo cíclico o un tiempo irreal.

A.: Mítico.

S.: Tenía que ser un tiempo mítico. El mito influye mucho en mí. Yo he sido un gran estudioso de la mitología griega y además he enseñado como profesor de mitología.

A.: Háblanos de la relación que existe entre la división de la novela en decálogos y tus lecturas de Dante y Boccaccio. Porque, sin duda alguna, sus obras han ejercido gran influencia en ti.

S.: En el asunto, aparentemente, la influencia es de Boccaccio; pero, indirectamente, la influencia es de Dante. *La Divina Comedia* es una obra que yo he estudiado y vuelto a estudiar con gran detenimiento. Esta obra tiene tres cantigas, como sabemos: el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Y las cantigas se subdividen en treinta y tres cantos. Entonces, *La Divina Comedia* tiene, en total, noventa y nueve cantos, y el primer canto es un prólogo, un canto; luego son cien cantos. Pero en esta obra cada canto es una cosa independiente. Dante lleva y le pregunta a Francisca de Rímini: «¿Y por qué estás aquí? Nosotros leíamos un día...», y le hace allí el cuento. Cada uno va contando su historia —son cien historias—. Pero hay un hilo que los une, que es Virgilio, la razón que guía a Dante. De manera que *La Divina Comedia* es una sola obra, pero cada capítulo es distinto, no existe ninguna relación entre ellos. En Boccaccio hay cincuenta, pero tampoco se relacionan. Eso es lo que yo quería hacer. Una novela que estuviera hecha a base de cuentos entremezclados. Algo que no se había hecho todavía.

A.: También obtuviste la idea de la pintura renacentista y de los mosaicos.

S.: El pintor renacentista tenía interés en que todo fuera obra de arte. De manera que en Botticelli, una mano es una obra de arte. Para la pintura actual no es así, la totalidad es más importante que el detalle. Por esta razón Valle-Inclán siempre me fascinó. Quizás Valle-Inclán sea lo mejor que ha tenido España como escritor. En su obra, cada capítulo es una obra de arte. Cada detalle, cada página, es una obra de arte. Esa es la gran maravilla de Valle-Inclán. Yo lo leía muchísimo. Valle-Inclán es magnífico tanto en la prosa como en el teatro. No se ha logrado montar su teatro como es debido. Valle-Inclán es, por el gran número de escenas que tienen sus obras, para el cine del futuro.

A.: *La isla mágica* es una novela cíclica, que no sólo permite, sino que pide varias lecturas.

S.: Es cíclica, sí, pero más todavía. Yo tuve que leerla como seis veces para entenderla. (Risas.) En *La isla mágica* yo quería que cada detalle de por sí fuera una obra redonda, y la única forma de hacerla redonda es haciendo la historia redonda, y entonces resulta un cuento. Poco a poco fue saliendo esta idea de una novela que esté hecha a base de cuentos, pero que sean cuentos que se leen individualmente completos, redondos, y que sea a la vez, en el hilo total, una novela. La novela ofrece diferentes posibilidades de lectura. Se puede leer por cualquier lado, aunque para coger la gracia y la ambigüedad en su totalidad debe leerse la primera vez desde el principio hasta el final.

W.: La novela hace una crítica a la sociedad panameña; ¿es para ti esa crítica un tema central, o la consideras un aspecto periférico de la novela?

S.: Es periférico. La crítica mía, además, es satírica, irónica. Inclusive, cuando hablo del norteamericano, lo hago en plan irónico, de manera que el embajador Moss² leyó el libro y quedó encantado, porque no hay ataque directo ni a la oligarquía ni a los norteamericanos. Es una forma de decir las cosas como Quevedo, con una sonrisa.

A.: Pero no sólo con humor, claro está, sino con cariño hacia la madre patria. *La isla mágica* no pudo haber sido escrita por un extranjero. Tuvo que haber sido un panameño, alguien que conociera a fondo la sociedad panameña. El lenguaje es un lenguaje coloquial, vernacular, muy panameño.

S.: Así es, porque el lenguaje en *Plenilunio* es otro lenguaje, el idioma que requiere esa novela. En *La isla mágica* tengo un propósito deliberado de usar expresiones panameñas. Recorro a los recuerdos de cuando yo estaba en la Isla, las palabras que se usaban, busco todos los posibles dic-

² Ambler Moss.

cionarios de modismos para encontrar o recordar lo que ya he olvidado. Cada vez que puedo usar un modismo lo uso, pero naturalmente que yo me doy cuenta, si lo hago ex profeso, que en la frase el lector entienda más o menos.

Plenilunio está hecho con técnica teatral; ocurre todo, como saben, en un solo estudio en el que estoy yo hablando con la lectora. El libro comienza con: «Lectora: hoy vamos a jugar un juego...» Yo comienzo a hablar con la lectora que me está leyendo, y entonces sigo ya hablando con ella como si ya no fuera la lectora que me está leyendo, sino que fuera un personaje que está conmigo. Entonces, después, hay un momento en que comienzo a insinuarle cosas que la pueden ruborizar sin decirle nada sexual. Le digo: «Pero usted póngase cómoda, por ejemplo, póngase en pijama, acuéstese en la cama. No tenga usted preocupación, ahora está usted ya desnuda, se está mirando en el espejo, parece la Venus, pero tiene los brazos, le molestan, porque para ser Venus hace falta estar sin brazos. Usted se está mirando en el espejo, ya no es el espejo, ya es el río, está usted en el bosque; mire los árboles», es decir, comienzo a hablar en esa forma: surrealismo, un poco, son los cuadros surrealistas, que están en una sala y de repente había un árbol y esas cosas, ¿no? Entonces sigo hablando con ella y, de repente, tocan a la puerta y le digo: «¿Quién será a esta hora?» Le digo a ella que se pase a otro departamento, a otro cuarto donde hay una radio allí y «usted lo puede poner como sea para distraerse». Yo recibo a tres personajes: una mujer, un viejo y un hombre del pueblo, un chivero, un maleante. Entonces éstos comienzan atropelladamente a contarme sus problemas. Cada uno quiere que yo lo oiga. Se oye la radio que está oyendo ella y le digo: «Oiga, lectora, baje la radio un poco que estoy atendiendo este asunto.» Cuando ellos me explican, al principio creo que ellos quieren un abogado o a lo mejor quieren un psiquiatra, porque ya veo que los tres son entes totalmente locos, ¿no?, y entonces comienzan a hablar, y de lo que van hablando ellos yo me voy enterando del drama.

A.: Háblanos de la Semana Santa en Taboga. Y de esas procesiones que tan bien describes en *La isla mágica*.

S.: En las procesiones, las «andas» las cargan gente que ha pedido algo a la Virgen; por ejemplo, hay un personaje en la novela que se llama Goyo Gancho, que ofrece a Jesucristo cargar el sepulcro durante diez años por haberlo sacado libre de la cárcel. En la procesión se observan los contrastes que ofrece esta procesión de una isla tradicional desde la época de la Colonia con un aguaje moderno que no puede evitar. Pero este aguaje moderno constituye, en cierta forma, la vida de la isla; es decir, la isla está viviendo ahora de estos barcos del atún y toda la juven-

tud está trabajando para estos barcos y está ganando, y entonces el pueblo está viviendo de este turismo...

Indudablemente que es un mundo nuevo, pero el mismo pueblo no ha avanzado. Lo mismo ocurre en Sevilla: la procesión es la misma. En Sevilla, los hombres están en la cantina tomando, y el borracho sale y le canta a la Virgen y le dice: «Tú sí eres virgen, pero no aquella puta...» (aquella no es virgen, pero tú sí), pero el padre va y no se inmuta, él sigue igual... Es cosa folklórica. Pero en Sevilla es una cosa de locura y en Taboga hay un contraste entre esta avalancha nueva que va a la procesión y las viejas vestidas de luto que forman el coro griego antiguo.

Ayer estaba yo hablando con este editor español y yo le decía: «Yo establezco los contrastes; por ejemplo, una escena escatológica, terriblemente escatológica, y la balanceo con una escena de la tragedia griega.» Bueno, ahí, no sé si ustedes recuerdan cuando Hipólito acaba de llegar, está bello, con su barba rubio nazareno, se viste con una gran sencillez, con sandalias; en ninguna forma él da la impresión de nada que no sea hombría, todas las muchachas están entusiasmadas con él, enamoradas de él. Lo llevan a la playa, donde la gente está paseando bajo la luna, cantando con guitarras, una cosa muy romántica y de mi época. Bueno, entonces lo llevan para que él vea lo que es la juventud, las muchachas cantando canciones y, entonces, entonan canciones de la época más romántica, la época de «La Guerra de los Mil Días». Se cantan canciones que decían: «Adiós, adiós, no llores alma mía, que volveré mañana» —el soldado que se va y después se muere y el fantasma que todavía sigue cantando, ¿no?—. Entonces cantaban un vals norteamericano, que lo cantaban también las muchachas, y en inglés dice: «After the Ball is Over»; eso lo cantaban también, pero lo cantaban en español: «Las luces se apagaron, el baile se acabó», y entonces lo digo realmente: «las luces se apagaron, el baile terminó». Es cuando tocan el pito, ¿no? Entonces bajan unas líneas de mujeres negras, enlutadas, con unas vasijas blancas que con la luna brillan, ¿verdad? Una cosa impresionante, esas finas mujeres enlutadas y entonces el hombre culto, Hipólito, pregunta: «Quiénes son ésas? ¿Las coéforas?», y don Plácido, en broma, le contesta: «No. Las copróforas.» Entonces Felipe dice que no es nada de eso, que son las viejas del pueblo que bajan con los cubos llenos de mierda para volcarlos allí³. (Risas.) Como combino una escena de mierda con una tragedia griega, balanceo. Pero en ese tiempo esas cosas de la isla, esas noches románticas, eran una cosa realmente estupenda, inolvidable.

³ *La isla mágica* (Panamá: Ediciones INAC, 1979), p. 457. Las citas subsecuentes estarán tomadas de esta edición.

W.: ¿Y la gente venía de Panamá para esta noche, o solamente la gente del pueblo?

S.: Si yo hablo de la Semana Santa es porque nosotros íbamos solamente en el verano, en las vacaciones; entonces, para mí, Taboga era nada más el verano y la Semana Santa, eso porque yo nací en Taboga, pero a los cinco años me vine para acá, a Panamá.

A.: Eso es muy importante en la novela, porque entonces tu visión de Taboga es una visión de Semana Santa.

S.: Es la época en que no hay lluvia, entonces allí presento, por ejemplo, allí hay fechas: cuando vuelan la cometa dice Felipe una frase que es muy de Taboga, dice: «Las brisas soplan inmediatamente después de la Semana Santa», comienzan las brisas, porque las cometas éstas, sin brisas no pueden volar. Hay otra frase que dice: «Los cangrejos comienzan a bajar con la primera lluvia de mayo.» Esa frase es muy vívida y allí se aplica: los cangrejos bajan de la montaña con la primera lluvia de mayo, ellos bajan simplemente a lavar los huevos, porque es necesario desovar en el agua. Pero el cangrejo hay que cogerlo a media colina, antes de que baje, porque a medida que los cangrejos (las hembras) bajan, son como un coro griego que va bajando, ¿no? Bueno, entonces los huevos que traen dentro, como dos pulmones, y eso es lo que es más sabroso que el caviar, esos dos pulmones, pero entonces cuando van bajando se van abriendo y cuando llegan al mar están fuera y ya no sirven, ya no sirven porque ya es otro sabor distinto, es como si tú tomaras un huevo empollado ya; en Rusia lo comen, pero acá no va a gustar. Nos gusta el huevo fresco. El huevo viene fresco, y a medida que va bajando ya se sale, se sale y se abre. Ya cerca del mar está abierto.

W.: ¿Y cuánto tiempo tardan en bajar?

S.: En la noche es cuando van bajando.

A.: ¿Se les tiene que buscar de noche?

S.: De noche, con lámparas. Esa era una fiesta, una fiesta que era un festival con las muchachas, con las lámparas y su saco cogiendo cangrejos, y los cangrejos muerden, entonces las muchachas gritaban y los hombres se aprovechaban; era toda una aventura, una aventura completa. Pero tenía que ser en el monte arriba, irlos cogiendo. Al final (de la novela), este hombre que fuera Fin Lay oye un ruido y no sabe qué es el ruido éste y le dicen: «Son los cangrejos que van bajando con la primera lluvia.»

W.: Cuando Felipe sufre la primera catalepsia, él tiene un sueño. Sueña con las mujeres negras y que tiene un hijo y sacan a su hijo en pedazos...

S.: Fíjate, en ese sueño él va detrás de la mujer que va como loca y él la va siguiendo; está empecinada en sacarse el hijo porque dice que

va a ser negro, entonces él sabe que ella no quiere tener un hijo negro; él corre detrás de ella, pero el barco se ha ido. Ella le pide a Dios y, efectivamente, viene un barco, ¿verdad? Allí tú vas a ver influencias de *La Divina Comedia*: el barco que llega es el de Caronte, ¿verdad? Ese barco que viene con mujeres negras, y él dice: «No quiero carne negra, prefiero a las gringas», y entonces le dicen: «Fuimos tuyas y el infierno nos quemó». Entonces él le ha pagado a Caronte.

Esa escena está tomada de Baudelaire, «Don Juan en el infierno», que Baudelaire ha tomado de Dante; pero entonces yo la cambio: están negras porque se han quemado en las llamas del infierno. En toda la obra yo tengo el detalle de todos los libros sobre Don Juan y en cada momento yo estoy acordándome de los temas. Cuando él está con la tía, cuando pasan el cadáver y los féretros, la osamenta, digamos, del familiar, que sería un bisabuelo, que lo llevan al cementerio, está lloviendo, y entonces el alcalde y todo el mundo se va huyendo. No les importa nada. Le dicen al obrero: «sigue allí»; los obreros también se van. La tía sigue rezando y en el sitio donde está ella rezando no está lloviendo, pero ella ha guardado la calavera, y entonces cuando Felipe la ve, grita: «La calavera se ha salido», y ella dice: «¡Qué pendejo eres!, esa calavera la escondí yo para llevármela porque es mía, no?» La calavera tiene algunas gotas en las órbitas que la hacen ver como que está guiñándole el ojo, le brilla algo, y él, que tiene miedo, le da una patada. En la leyenda de Don Juan y en los romances está ese detalle. Hay un romance antiguo en que este mancebo viene de parranda, se encuentra una calavera, cree que le guiña el ojo y le da una patada. Ella se lleva la calavera y es allí donde ya ella le obliga a comer.

A.: Me gustaría que hablaras un poco de la relación entre el autor, el narrador y los personajes en *La isla mágica*. Serafín del Carmen, por ejemplo, es una especie de *alter ego* de Rogelio Sinán. Indudablemente, te identificas con él.

S.: Primero, la aventura de Serafín del Carmen en Roma es mía, ésa es totalmente tal como está allí, esa aventura está preparada para un cuento.

A.: ¿Y tú lo escogiste a él específicamente de antemano para que hablara por el autor, es decir, fue él el personaje con quien te identificaste desde un principio, o salió así?

S.: Salió de repente, porque hay un cuento que se llama «El sueño de Serafín del Carmen». Como ustedes saben, es un cuento totalmente de vanguardia; ése es el primer cuento de cuando yo vengo ya de Roma. Ese cuento, que es el primero que hago, es totalmente surrealista. Bueno,

no totalmente surrealista, sino de vanguardia, ya con influencia del monólogo de Joyce. Serafín ya estaba allí desde un principio.

A.: Serafín explica muy bien, en *La isla mágica*, su teoría de la novela, que, obviamente, es también la tuya, Rogelio. ¿Por qué no nos lees ese pasaje?

S.: Serafín del Carmen, al final de *la novela*, quiere explicar su teoría de la novela, entonces dice que: «Torturado por su constante duda, de ser o de no ser, el hombre inventa su propia circunstancia. La vacuidad y el pánico a la nada lo obligan a convencerse a sí mismo de que la muerte sólo puede eludirse mediante auténticas actitudes creadoras. Así surgió en su mente la idea de Dios, y deseando imitar tal entequeia, recurrió a sucedáneos. Es ésa la razón por la cual el escritor de ficciones ha decidido pasarse al bando de los brujos. Por eso ha vuelto al fáustico truco del milagro. Para la magia de su alquimia le bastan ingredientes que extrae de sus recuerdos o tal vez de sus glándulas. Lo indispensable es que consiga mezclarlos en una licuadora de sueños» (p. 651). Entonces Fin Lay, bromeando, le dice: «En ese caso tu obra será una pesadilla. Cada uno de los seres que la lea y la comprenda se hará acreedor al título de *egregio lector oniris causa*.» Cuando la gente lee esto cree que es *honoris causa*, pero es realmente *oniris causa*, doy a entender que está graduado en la literatura de los sueños, que nadie capta.

A.: Es que es muy importante la presencia de lo onírico en tu obra.

S.: Así es. Este asunto tiene una repercusión en *Plenilunio*.

A.: *Plenilunio* termina con ese pasaje tan conocido: «Por eso, frente a un mundo que insiste en destrozarse contradictoriamente, creyendo que su lucha ha de llevarlo a la conquista del bien, creo que debemos decir casi rezando: 'Bienaventurados los que sueñan, porque de ellos será el reino de la creación.'»

S.: Sí, allí termina y, en el fondo, es la misma doctrina de Serafín del Carmen, la actitud de los sueños.

W.: Entonces, ¿tú crees que hay una relación especial entre el sueño y la ficción?

S.: Sí, ¡cómo no! Hay el creador que, desde el momento que está creando, está creando un sueño. Digamos, una cosa del sueño mismo, ¿no? Tú coges el sueño y es una creación, entonces en el momento que está creando él está creando una realidad como la realidad normal que tú puedes encontrar en un mercado público.

A.: Que no deja de ser menos real que la «realidad».

S.: Efectivamente. Es que esta realidad de la creación es más real que la común, la normal, porque esta realidad es la que va a sobrevivirte, es la que va a ser externa, la realidad de la creación. La realidad otra del

mercado, no. Tú coges la grabadora y la llevas al mercado, puedes coger los diálogos y todo, pero es la síntesis que haces de eso lo que es la auténtica realidad artística y entonces eso es lo que te va a servir y eso es lo eterno...

W.: Entonces, ¿«El sueño de Serafín del Carmen» es un sueño completamente inventado? ¿Qué significa este cuento para ti?, ¿por qué Serafín del Carmen? Porque él no aparece en el cuento.

S.: No. El título es para darle cierto sentido real al cuento que yo sabía que iba a ser... Era la época surrealista, cuando hacían locuras, en pintura, todo eso.

W.: Sí, pura inspiración...

S.: Era el automatismo ése, ¿verdad? Era tal como venía, ¿no? Ese encuentro de automatismo ponía yo el papel en la máquina y comenzaba a escribir... Iba saliendo todo lo que sabía. En esa misma forma los llevé a la imprenta y salieron en un periódico exactamente. El cuento «A la orilla de las estatuas» yo se lo contaba a mis amigos, les contaba la esencia del cuento: «El cuento que voy a escribir ahora es: esto y esto y este detalle.» Entonces, en París, yo se lo contaba a Alejo Carpentier y a otros escritores. Me decían: «¿Por qué no lo escribes?» Todos los días Alejo me decía: «¿Por qué no escribes el cuento ése y lo mando yo a Cuba?» Entonces ocurrió este detalle curioso, que fue lo mismo que pasó con «El sueño de Serafín del Carmen», puse el papel, con el papel carbón con copias y todo, en seguida el cuento fue saliendo, ese cuento no fue tocado; tal como salió, así: de un solo golpe. Y con papel carbón y todo, yo se lo llevé a Alejo Carpentier.

W.: Pero ése no fue un cuento realmente automático.

S.: No. Este cuento había sido imaginado, contado a mucha gente que se reía cuando yo lo contaba.

W.: Trabajado oralmente.

S.: Oralmente, sí. Entonces, allá yo lo conté en París a varios y llegó un momento en que había que crearlo, yo no lo contaba como está creado: está creado así en barroco, con mucha metáfora, mucha metáfora... Entonces ya allí salió de un solo golpe, con varias copias y todo, pero completo. Fíjate, yo hacía una frase, escribía otra frase, me paraba..., daba unas vueltas, pensaba otra frase, porque tenía que quedar así, ponía otra frase, me paraba, daba otra vuelta, ponía otra... hasta que acabé todo el cuento. El cuento es una verdadera proeza. Ese cuento lo han publicado todos los periódicos de América, ha salido en un montón de antologías. Ese cuento es realmente un... ¿cómo les pudiera decir? Ya es el exceso del barroco allí, siempre utilizando imágenes. En los demás cuentos míos

generalmente no he utilizado imágenes; sólo ese cuento está hecho todo a base de imágenes poéticas, porque el tema es en sí de lo más sencillo.

W.: En *La isla mágica*, a Serafín a veces lo tratan como a un bufón. Obviamente tú juegas con este personaje también, porque siempre todo el mundo habla pestes de este tipo que está con su grabadora.

S.: Lo hago especialmente, lo hago especialmente...

A.: Refleja cierta actitud de la sociedad latinoamericana hacia el escritor.

S.: Claro. Hay un momento en que Serafín está buscando avisos para su revista. Y entra a una cantina donde hay borrachos, gente rica borracha; él se está muriendo de hambre y necesita avisos comerciales, ¿no?, entonces todos quieren que él cuente cuentos de sueños, que él cuente cuentos, y le dicen: «Tómate un trago.» Entonces él les dice: «Yo quiero comer algo.» «No, no, tómate un trago», le contestan. «Pero que yo quiero comer.» «No, no, tómate un trago.» Entonces él cuenta un cuento. Esa es la tragedia de aquí, en Panamá. Al intelectual lo tratan como un bufón. Exactamente como un bufón. No vale nada el intelectual. Déjate de pen dejadas y versos, déjate de ver eso.

A.: Ese triángulo amoroso que forman Cándida, Felipe y Danilo, ¿cómo entiendes tú ese triángulo? Es muy importante en la novela.

S.: Es un proverbio antiguo de eterna historia de amor, la que natura instituye. Es un refrán que ha hecho poesía colombiana clásica: «Eterna historia de amor la que natura instituye. La mujer siguiendo al que huye y huyendo al perseguidor». Aquí, Felipe sigue a Cándida. Cándida sigue a Danilo y Danilo sigue a Felipe. Y ése es el triángulo.

A.: Según Platón, el triángulo equilátero es el más perfecto.

S.: Sí, es más perfecto, y que no logran entenderse. Y hay otro detalle curioso de la psicología de Danilo. Ayer un argentino me dijo que ha encontrado que el hombre, el personaje que tiene la psicología más profunda es Danilo. Y es lógico, porque él es el que tiene la educación más profunda. Y tiene, además, educación religiosa, que posiblemente puede considerarse, en cierta forma, más seria. Porque él ha hecho toda la educación en Roma, en la Gregoriana, que es muy seria.

W.: Pero ¿no es también el más engañado, en cierto sentido, el que menos logra entenderse?

S.: Sí, él no se entiende por la educación que ha tenido, pero la misma educación es la que lo hace ser lo que el otro le dice. «Más serlo y no parecerlo que parecerlo y no serlo.» Nadie se imagina que él es homosexual, pero Betín, que no lo es, la gente cree que lo es. Betín es totalmente un macho; lo que pasa con Betín cuando está con Milagros es que es la muchacha la que no quiere, porque ya se está acostando con el cura.

A.: Danilo y Chompipe (o Felipe) son ambos víctimas del medio ambiente. Sin embargo, Chompipe no se considera víctima, pues es un personaje animalístico.

S.: Claro. El vive de sus instintos, es la naturaleza misma.

A.: Danilo vive domeñando sus instintos, echando en contra de los elementos, y Chompipe, al revés, lo contrario. Entonces son dos víctimas que funcionan en modos muy diferentes en la sociedad: uno domeñándose, controlándose, y el otro dejándose, a su libre albedrío, completamente.

S.: Polos opuestos se balancean.

W.: Pero Chompipe es más que solamente el instinto, porque es exagerado también, ¿no?, en cierto sentido, es el instinto llevado a...

A.: Es pura energía sexual.

S.: Sí, pura energía sexual. Hay que aclarar: hay una fama de los negros que viene desde Heródoto. El se refiere a los negros en ese sentido sexual, y ellos lo han hecho ya religión. Realmente lo han hecho religión y allí en Africa los grandes falos y todo, allí le dan mucha importancia a esa parte sexual. Desde los griegos, los negros tienen la gran potencia, indudablemente. Y el blanco, menos. Chompipe es Africa, la libertad africana. Es el tipo africano que nace de una transmisión totalmente africana.

A.: Obviamente, la figura de Chompipe tiene algún parecido con Don Juan, y hay escenas, como esa cena con la calavera en la mesa, que nos hacen pensar en Don Juan. Pero en muchos aspectos estos dos tipos son muy diferentes. Tú has dicho que para ti Felipe es un cierto contrapunto de Don Juan. ¿Quieres explicarnos eso?

S.: Contrapunto en cuanto a que Don Juan es blanco y Felipe es negro; Don Juan es noble, Felipe es de lo más bajo, lo más sencillo, y Don Juan es rico, Felipe es pobre. El contrapunto en ese sentido. Pero Don Juan es un arquetipo y Felipe es un anti-héroe, totalmente anti-héroe. En eso es distinto: éste es héroe, arquetipo, y Felipe es totalmente anti-héroe. Es decir, ¿lo imaginas a él enamorando a una de las oligarcas que tenía Taboga? No. ¿Enamorando a la gringa? Tampoco. El no enamora a la gringa. Es la gringa borracha que lo busca, y él la aprovecha. Ese asunto era muy corriente en Taboga, sobre todo. Estaban los pangeros allí esperando a estas gaviotas que bajaban borrachas, las llevaban a pasear, y eso era muy corriente, muy corriente.

W.: ¿Y esto era común, deporte normal para los jóvenes de Taboga entonces?

S.: Las pangeros, los pangeros. Ya no es como antes. En la época mía era la profesión, la profesión de los jóvenes sobre todo, la panga. Ya no hay tanto porque hay un muelle, y la gente va al muelle. Hay algunos pangeros por allí para la gente que quiera dar un paseo, pero antes no.

había muelle, no había nada. Entonces, rodeaban y eran de una habilidad enorme para agarrarse a la lancha desde afuera. Entonces tenían que tener una gran habilidad. Eran muy fuertes, muy... es decir, eran jóvenes. Los viejos hacían la agricultura, y los jóvenes hacían esto. Ahora, los jóvenes están metidos en el asunto del pescado; allí están los portugueses con el salmón y los jóvenes hacen ese trabajo de descargar y ganan \$ 3.50 la hora, así es que ellos están despreocupados. No hay casi pangeros; antes había una cantidad enorme de pangeros.

A.: ¿Hay alguna persona en particular que te sirvió de modelo para Felipe, o es un compuesto de varias personas?

S.: Es más bien un compuesto.

A.: En *Semana Santa en la niebla* hay un poema, «Cuaresma de terrores», que comienza así: «Cuaresma de las metamorfosis», / ¡oh! suicidio asombrado de peces y de frutas / cuando crecen escamas al vientre de la noche...» ¿Sabes por qué me interesa? No solamente porque el poema me parece muy bueno, sino porque le veo algún parecido con «La boina roja».

S.: Sí, y también el libro entero con *La isla mágica*. El poema recuerda los temores del adolescente debido a los tabúes de la isla —la isla es religiosa— y entonces hay una serie de tabúes que los niños reciben y algunos guardan, obedecen. El asunto de no bañarse en el mar el Viernes Santo eso es un tabú, en la isla es un tabú: no se puede bañar la gente. Ahora, como la isla es de turismo, la gente que va de acá se baña y no le importa nada, pero la gente del pueblo no se está bañando allí y tú ves un montón de gente, pero no hay gente del pueblo allí bañándose. Pero los muchachos teníamos el afán de bañarnos, de manera que era en la época mejor. La Semana Santa es siempre en verano. Entonces había que irse a bañar, sin que lo supieran las tías, sobre todo la familia, uno iba y se bañaba en el mar. También uno robaba frutas trepándose al árbol con el peligro de caerse; para robar mangos y toda clase de fechorías se hacían durante el día. Por la noche, el cuarto queda a oscuras, entonces comienzan a salir las brujas, entonces ya estás tú en el sueño, metido en el vientre de la ballena, como Jonás, y entonces viene todo lo fantástico...

A.: Encuentro en el poema elementos surrealistas, veo también ciertas supersticiones y tabúes que aparecen en *La isla mágica* y en «La boina roja», el proceso de la metamorfosis, por ejemplo, de la sirena, la sirena que aparece también en el cuento.

S.: Bueno, la sirena... Prohibido bañarse en el mar el Viernes Santo, el niño se baña de todos modos. Está viviendo el complejo de culpa que se va a producir durante el sueño. Durante el sueño hay muchas cosas que ocurren, entre esas cosas ocurre el terror de convertirse en tritón,

digamos, pero además ese tabú de la sirena hace que el niño que va hacia la adolescencia piense que en un recodo entre las piedras, de repente, va a encontrarse una sirena, de la cual se va a enamorar, ¿verdad? Ese es el punto digamos lógico de la adolescencia que está buscando un amor, pero el amor es romántico como de una sirena; entonces, así, de las rocas, va aparecer de repente una sirena. El cuento comienza primero con lo que primero se me ocurre: es una sirenita que yo trato de agarrar en el mar y se me escapa. Es lo primero que pienso.

W.: De esta semilla salió el cuento.

S.: De allí, de esa semilla...

A.: Hay una mezcla de elementos muy interesantes, porque yo veo allí, como también en *La isla mágica* y en «La boina roja», por un lado, el peso del pecado original, el catolicismo, el cristianismo; por el otro, las supersticiones y los tabúes populares, las creencias populares. Tenemos esos dos elementos allí en contraste y a la misma vez como una especie de síntesis de los diferentes elementos de la isla. En Taboga, como en toda Panamá, encontramos una mezcla de paganismo y cristianismo.

S.: Ah, sí, ¡cómo no!

W.: El último capítulo del Decálogo Décimo se llama «Una Isla Mágica para un Pueblo Mesiano». El título obviamente viene de una frase de Fin Lay. ¿Quién es exactamente Fin Lay?

S.: Delfín es el nombre, pero le dicen «Fin». Lay es un apellido del Darién, es un apellido chino muy conocido. En Taboga, a los que se llaman Delfín les dicen «Fin».

W.: Es una especie de *straight man* para Ladera; él siempre hace preguntas y Ladera responde.

S.: A él lo nombran director de la escuela en vez de a la maestra Cándida, que es a la que le corresponde.

A.: ¿Por qué es el pueblo panameño un pueblo mesiano?

S.: El pueblo de Panamá no hace más que comprar loterías, porque está esperando al Mesías todo el tiempo; ¿tú no ves los sábados? Es una cosa de locura. Está esperando la lotería, es un pueblo mesiano. Está esperando que la suerte le llegue de cualquier modo. Si los Leones hacen una rifa de un edificio y el boleto cuesta \$ 40.00 (dólares), pues tú ves que se acaban en seguida. Todo el mundo compra para tener ese gran edificio. Si las damas católicas hacen una rifa: en seguida todo el mundo va a comprar... esto es un pueblo mesiano. Y tú tienes que pasearte por la Avenida Central un sábado para que veas antes de la lotería e ir después adonde juegan, es una cosa de locura: la gente se da a la desesperación; entonces, cuando no ganan, la angustia... ¡Ah! y después tienen que ir a ver las carreras también. ¡El deseo de ganar! Taboga es una isla

adecuada a la psicología de este pueblo mesiánico. Es una isla mágica, embrujada, que está muy de acuerdo con este pueblo, que es pueblo mesiánico, un pueblo que está pensando en musarañas siempre. Todo el tiempo la gente está pensando en castillos en el aire: «Si yo fuera rico...» «Si yo pudiera comprar un carro...» «Si yo pudiera comprar...» Toda la gente está siempre en eso, y cuando uno encuentra a un amigo en la calle: «¿Cómo te va?» «Aquí luchando, aquí luchando, tratando de hacer plata.» Es una cosa increíble. Hay una crónica de José Santos Chocano, de cuando él pasó por aquí una primera vez; cuando describe la ciudad dice que da la impresión de que cada uno va con el ataúd a cuestas, va luchando, luchando, con el ataúd a cuestas...

W.: Hace algunos días mencionaste que piensas hacer unos cambios en el orden de los capítulos de *La isla mágica* cuando la vuelvan a editar: ¿Nos puedes indicar exactamente lo que piensas cambiar, y por qué?

S.: Sí, la nueva edición seguirá la siguiente secuencia en los decálogos 4 y 5:

Decálogo 4

1. La encuerada del siglo
2. El hombre de la barba nazarena
3. Triunfal entrada de Jesús en Jerusalén
4. Pipe, el mero y el tiburón
5. ¡Pobre Fifi!
6. Pompas fúnebres
7. La quintaesencia del marinismo
8. Músico preso por desfalco
9. ¡Soberbio, Majestad! ¡Tiro certero!
10. Galletas de jengibre.

Decálogo 5

1. Incesto y satiriasis
2. No se sentía del todo responsable
3. Sólo eran luces de Bengala
4. Martingalas de un místico
5. El leviatán llegó a la isla
6. La devota lectura de libros orientales
7. Marino abanderado del carnaval
8. Funeral de las burlas
9. El tesoro escondido
10. ¡No hay perdón!

Ese cambio hace desaparecer un bache. Es decir, la lectura que es leída como 6, 7 o 10 veces, tiene un bache en que de repente te quedas un poco en el aire, ¿verdad? Por ejemplo, en el decálogo 4, capítulo 2, «La encucrada del siglo», ellos están en la playa con los presos, que están desnudos; entonces Felipe y sus amigos, con Mogo Tin y Serafín del Carmen, están conversando y Felipe está desnudo y dice: «¿Por qué ese fulano de la barba nazarena me mira tanto?», y le dice Serafín del Carmen: «Es natural: estás desnudo y tú tienes un porte grande.» Estar mirando es una cosa lógica, ¿no?, nada grave. Lo que pasa es que Felipe le hace pensar a Danilo en Paul Durgel, a quien había matado; está mirándolo porque le recuerda al otro. Entonces esa escena queda así, y después Serafín del Carmen le dice: «¿Te acuerdas de cuando aparecí en la posa desnudo frente a las mujeres?» Bueno, esta escena requiere en seguida, inmediatamente casi, el recuerdo de la posa.

A.: Para concluir esta entrevista, Rogelio, me gustaría que leyeras ese pasaje de *La isla mágica*, ya al final de la novela, en el que Serafín del Carmen expone su cosmovisión poética, que es también la de su creador.

S.: Con mucho gusto. Leo: «Según mi pánica cosmovisión erótica, la tragedia del Gólgota se ha conservado en la isla, no en su prístina pureza mística, sino como una mágica amalgama de cristianismo y paganismo. Para la Iglesia, el Amor o es sagrado o es profano, pero aquí se entretienen ambos amores en una báquica rapsodia más apta a un aquelarre de brujas que a una evangélica pasión sacramental, y, desde luego, la isla, por ser maravillosa, casi parece irreal. Por eso mismo necesito recrearla para que pueda parecer verosímil. Surgirá de improviso y, tras cumplir su objetivo, se volverá a sumir en la infinita vastedad de las aguas» (p. 652).

