

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Theses, Dissertations, Student Research: Modern
Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department of

11-2018

GASPAR OCTAVIO HERNÁNDEZ, UN POETA MODERNISTA

Karina Ayodele Clarke Murrain

University of Nebraska-Lincoln, karinaclarke@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Modern Languages Commons](#)

Clarke Murrain, Karina Ayodele, "GASPAR OCTAVIO HERNÁNDEZ, UN POETA MODERNISTA" (2018). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. 40.
<http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/40>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

GASPAR OCTAVIO HERNÁNDEZ, UN POETA MODERNISTA

by

Karina Ayodele Clarke Murrain

A DISSERTATION

Presented to the Faculty of
The Graduate College at the University of Nebraska
In Partial Fulfillment of Requirements
For the Degree of Doctor of Philosophy

Major: Modern Languages & Literatures
(Spanish)

Under the Supervision of Professor José Eduardo González

Lincoln, Nebraska

November, 2018

GASPAR OCTAVIO HERNÁNDEZ, UN POETA MODERNISTA

Karina Ayodele Clarke Murrain, Ph.D.

University of Nebraska, 2018

Advisor: José Eduardo González

Panama is known empirically for its geography, climate and natural environment, so it is not surprising that the Afro-Panamanian writer and journalist, Gaspar Octavio Hernández (1893-1918) uses climate and natural conditions as inspirations for his writing. As a *modernista*, it is entirely plausible that Hernández was attracted to and compelled by both the process and the production of writing poetry. As we approach his work critically, it is evident that Hernández explores nature in his work and his acknowledgment thereof is the principal motivation of his poetry. From this point, Hernández establishes not only a framework for exploring themes identity, death, absence and the feminine figure, but he also demonstrates a clear awareness and a valid participation in the canon of Latin American Modernist poetry.

for

Julieta Christina, my mother

Marvin Carlyle, my father

My brother and sister, Miguel Augusto and Denise Lorraine

My love, Jason Wade

and

Isabela Cristina, my daughter

Special Thanks to

Professor Stanley Emilio Murrain, my uncle

to the Biblioteca Nacional de Panamá

and to the library of the Universidad de Panamá

for facilitation of my field research in Panama.

Tabla de contenido	i
INTRODUCCIÓN.....	iii
CAPÍTULO UNO.....	1
Una mirada al lenguaje, la naturaleza y la identidad en el modernismo	
CAPÍTULO DOS	29
El motivo de las flores y la redefinición de la experiencia	
CAPÍTULO TRES	60
La naturaleza istmeña y el bosquejo de la identidad	
CAPÍTULO CUATRO.....	93
Las contemplaciones y las ausencias de la figura femenina	
CONCLUSIÓN.....	132
OBRAS CITADAS.....	137
OBRAS CONSULTADAS.....	139
APÉNDICE I.....	151
APÉNDICE II.....	173

Copyright, 2018. Karina A. Clarke

Introducción.

El propósito de este trabajo es destacar las características modernistas de la obra del poeta Gaspar Octavio Hernández. Considero título del trabajo como el primer paso para lograr su inclusión en el canon modernista. Es el primer paso de varios que he trazado pausadamente y con mucha contemplación. La razón por escoger a este poeta empezó con un deseo de explorar la literatura panameña. Estaba consciente que, en los estudios actuales de literatura latinoamericana, Panamá no es conocido por su literatura, pero lo que me inspiró empezar los estudios fue inicialmente mi interés en la idea de la identidad y su manifestación en literatura. Llegué a estudiar este poeta en particular por casualidad. Durante mis investigaciones sobre Panamá, leí un poema bellissimo que se trataba de la identidad y quería saber quién era el autor de versos tan hermosos y tan indudablemente panameños a la vez. El poema era “Ego Sum” por Gaspar Octavio Hernández, y a partir de ese momento empecé años de estudios y análisis de la obra completa de este poeta, bien conocido en Panamá y casi desconocido fuera de su país de origen.

Al considerar el concepto de la identidad panameña, empecé a estudiar cómo la raza, y en particular el color de la piel, junto con la autoidentificación del poeta, se manifiestan en su obra lírica. Porque Hernández tiene la piel negra, mi consideración inicial (y quizás sea equivocada) fue que un poeta negro escribiría sobre la experiencia negra, y por eso intenté vincular la casualidad del parecer físico con la obra intencional del poeta. Pero lo que encontré después de empezar mi investigación fue una combinación de reconocer y también una falta de reconocer la raza en la obra de Hernández. En la obra de Hernández lo que predomina es una expresión personal que intenta universalizarse para que el lector tenga la oportunidad de experimentar la poesía

de manera personal también. Si hay mención de raza en su obra, la raza no es el motor principal de su creación, sino que se trata del reconocimiento de un hecho entre varios en la percepción y concepción del poeta. Más importante fue que noté que la categorización más apropiada de este autor era como poeta modernista porque su obra y su actividad profesional coinciden con otros casos modernistas de la misma época.

La función de este estudio del modernismo del poeta panameño Gaspar Octavio Hernández es, por eso, introducir un nuevo poeta al canon de literatura modernista y ofrecer la primera crítica de su obra para poder inspirar futuros estudios. Los primeros pasos de este estudio giraban alrededor dos aspectos importantes: primero, la autobiografía fascinante del autor, y segundo, su carrera breve como poeta y periodista.

Gaspar Octavio Hernández nació con el nombre de Octavio Augusto Hernández el día 4 de julio del 1893. De acuerdo con la biografía de Concha Peña fue el primer hijo de su padre, Federico Hernández, y el tercer hijo de su madre, Manuela Solanilla. Tuvo dos medio-hermanos mayores, Esmeralda y Pablo, y dos hermanos menores, Adolfo y Dimas Eugenio. Fue bautizado en la Iglesia de Santa Ana el día 27 de mayo del 1897. Cuando era todavía muy joven, su familia sintió varios cambios tanto calamitosos como prósperos. No se saben muchos detalles de su padre, Federico, pero después que nació el último hijo, la familia se mudó de la casa que tenían en la calle Chancleta a una casa en la Calle B, y después de esa mudanza, el padre ya no vivía con la familia. Aunque las circunstancias son desconocidas, Federico abandona a la familia. Manuela se convierte en madre soltera y se dedicó a vender frutas en la calle para apoyar a su familia hasta que pudo ahorrar suficiente dinero para abrir su propia cantina llamada, “La tacita de oro”. Con la ayuda de su padrino, Octavio Augusto empieza a asistir a la escuela de Santa Ana cuando tenía siete años. La familia disfrutó de una prosperidad relativamente buena por

una temporada, pero cuando el joven Octavio Augusto tenía once años, falleció su madre. Como resultado, su hermana Esmeralda se convierte en la cabeza de la familia, y para aliviar la carga de cuidar a sus tres hermanos, se decidió a enviar al hermano menor, Dimas Eugenio, a vivir con una tía. Esmeralda luchaba por mantener y manejar la cantina y los otros hermanos de Octavio vendieron periódicos para apoyar a la familia. Debido a la muerte de su madre y el estado económico muy precario de la familia, Octavio tuvo que dejar sus estudios. En 1904, Octavio empieza a trabajar como aseo en la Oficina de Construcciones y Préstamos. Fue en esta oficina donde Octavio tuvo su experiencia inicial con las revistas y periódicos en Panamá. Se volvió tan grande el interés en la palabra escrita en Octavio que gastó todo lo que sobraba de sus ganancias para comprar periódicos, revistas y libros que le interesaban, especialmente los que publicaban poesía.

Quizás por un deseo de enfrentarse con la tragedia personal o quizás para alimentar un intelecto precoz e incipiente, Octavio se hundió en todas las formas de la palabra escrita y literatura a las que pudo acceder. Con tanta lectura, eventualmente el joven Octavio empezó a experimentar con la composición de versos. Cuando no estaba leyendo o escribiendo, visitaba la Plaza Santa Ana, en la ciudad de Panamá, que en aquel entonces era conocida como un núcleo de reuniones públicas para discusiones y pláticas sociales y políticas. Fue durante estos años tempranos de lectura de literatura y poesía cuando Octavio Augusto se encontró con la obra de un poeta español que llegó a admirar en particular, Gaspar Núñez de Arce (Peña 24), y como homenaje al poeta, adoptó el *nomme de plume* Gaspar Octavio Hernández. Peña también menciona que Hernández conoció todas las obras notables del Romanticismo, como la poesía de Bécquer y Espronceda.

En 1906, cuando tenía apenas trece años, Hernández había logrado nuevo título en

su trabajo, el de coprador de cartas. Había aprendido inglés para poder leer Edgar Allan Poe, y francés para poder leer a Charles Baudelaire. También había amasado ya una gran biblioteca personal de volúmenes de libros y revistas. Después de mucha experimentación, cuando tenía quince años Hernández publicó su primer poema “Mármol sagrado” en la edición del 5 de mayo del 1909 de la revista *Variedades*. Hernández desarrollaría su carrera primero como poeta, pero más tarde se establecería no solo como poeta, sino también como periodista y editor. Debido a la importancia de su obra periodística, el día de su muerte, el 13 de noviembre del 1918, es conocido en Panamá como el Día del Periodista. A pesar de que Hernández es una figura muy importante en Panamá, permanece más o menos desconocido en el campo de escritores latinoamericanos en el siglo XX. Gaspar Octavio Hernández, quien falleció cuando tenía 25 años, vivió una vida corta, trágica y extraordinaria.

Este estudio consiste en cuatro capítulos que intentan ubicar a Hernández como un autor cuya obra merece recibir una mayor atención por parte de la crítica literaria latinoamericana. El primer capítulo destaca algunos temas modernistas que aparecen en la obra de Hernández. El modernismo de Hernández se basa mucho en el lenguaje, la naturaleza, y la identidad, personal y familiar. Apoyándome en los estudios de los conocidos críticos modernistas, Schulman, Jrade y Aníbal González, trato de resumir algunos aspectos de la expresión modernista para relacionarlos con la obra de Hernández.

Es interesante que estos críticos, Schulman, Jrade y González, poseen diferentes maneras de acercarse al modernismo. De los tres, me identifiqué mucho con Schulman porque su propósito en *Génesis del modernismo* era corregir las equivocadas aseveraciones perpetuadas por los primeros críticos modernistas, y establecer una cronología que los estudios modernistas subsiguientes pueden utilizar para ubicar a otros

escritores que no hayan sido estudiados, pero que coinciden con la cronología corregida que plantea Schulman. Simplemente, el trabajo de Schulman anticipa y apoya el propósito del presente trabajo y otros por venir. El estudio de Jade también es llamativo, porque su estudio enfoca en las influencias externas que tendrán un efecto sobre los escritores modernistas. Aunque no menciona a Hernández, su acercamiento es apropiado para Hernández quien no solo escribió durante la época de los años principales de la República panameña, sino que también fue testigo de la apertura del Canal, un acontecimiento que definirá a su país como parte de la globalización mundial. Y por último Aníbal González ofrece una discusión imprescindible del lenguaje y la expresión modernista, que es el enlace que une cada obra modernista. González me inspiró a analizar la poesía de Hernández primero, y considerar al poeta Hernández segundo. Es decir, me animó a analizar lo que el poema expresaba y con cuáles recursos, en vez de enfocarme en la personalidad del autor como origen del poema. Según González, el poema es la prioridad, y su perspectiva me hizo considerar, al leer la obra de Hernández, que quizás el poeta panameño pensara igual.

Como las flores son símbolos modernistas, el segundo capítulo explora la manera en que Hernández emplea la naturaleza en su poesía. La predominancia de las flores en su expresión poética es evidente. Para este capítulo segundo encontré un estudio de Lily Litvak en el que ella explora precisamente las flores en las obras más estudiadas del modernismo. El propósito de Litvak es estudiar las flores modernistas y su rol como imágenes y metáforas. Igualmente importante fue el artículo de Schulman, “El simbolismo de Martí: teorías y lenguaje”, como una manera de acercarse a las obras modernistas en que las flores son temas principales. El segundo capítulo emplea también la crítica de Oscar Rivera-Rodas, cuyo artículo “Función transformacional del

significante en el discurso modernista”, nos da la prueba principal para empezar considerar que la manera en que la poesía hernandeña trata y vincula estos dos aspectos es singular y ejemplar.

Si el capítulo segundo se enfoca solamente en el empleo de las flores, los otros aspectos de la naturaleza, como árboles, cuerpos de agua, formaciones geográficas como cerros y montes, y ocurrencias atmosféricas como la lluvia y el viento, son el tema principal en el tercer capítulo. En éste analizo cómo Hernández utiliza aspectos de la naturaleza (más allá de las flores) para explorar cuestiones existenciales y de identidad. Basándome en la crítica planteada en el primer capítulo, el tercer capítulo es principalmente un estudio de la poesía con el propósito de entender (o por lo menos presentar un bosquejo de) la identidad del poeta Gaspar Octavio Hernández.

Termino el estudio con un análisis de la imagen femenina en la obra de Hernández. Específicamente, intenté explorar cómo la ausencia/presencia de la figura femenina, y el reconocimiento de la misma son motivos en algunos poemas de Hernández. Se supone que la biografía del autor influyó en algunos poemas, especialmente “Mármol sagrado” y “A media voz” donde la muerte de su madre y la presencia y luego la ausencia de su madre son motivos centrales, pero he encontrado que la información biográfica no tiene tanto peso porque se nota que la ausencia/presencia de las figuras femeninas, y de la mujer idealizada, son otros temas que aparecen frecuentemente en la poesía de Hernández, y que a veces incluso la ausencia/presencia de la mujer coincide con la mención de las flores. Aunque para este capítulo lo trato como un tópico separado de los otros, el hecho es que en la obra hernandeña el tema de la ausencia/presencia de la figura femenina es complicado y aparece intercalado a lo largo de las consideraciones de las flores, la naturaleza y la identidad.

El estudio termina con la esperanza de poder inspirar trabajos futuros sobre la obra de Gaspar Octavio Hernández. Hernández escribió de manera tan profundamente artística que queda mucho por analizar tanto en lo que he analizado de su obra como en aquellos textos que no pudieron formar parte de mi estudio. Espero que el lector llegue, como yo, a la conclusión de que su obra merece ser considerada y estudiada como parte de la gran tradición modernista.

CAPÍTULO UNO

Una mirada al lenguaje, naturaleza e identidad en el modernismo

En la historia de la literatura latinoamericana es muy complicado definir el modernismo porque es un movimiento que está inspirado por la contingencia de los efectos de sucesos externos y la subjetividad de las reacciones. Por un lado, el modernismo refleja los efectos de la industrialización y la modernización económica y social sobre la literatura hispanoamericana. Por otro lado, según Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo*, el movimiento es una reacción contra los excesos del romanticismo (9-10) y el deseo de encontrar una expresión liberada de la tradición establecida y canonizada por España. Inspirado por estos dos catalizadores externos, el modernismo empieza a cristalizarse en dos aspectos: la sensibilidad geográfica y la coincidencia temporal. Es decir, el modernismo es la coincidencia geográfica y la coincidencia temporal que produce una corriente de literatura americana que lleva en sí toda la novedad, heterogeneidad y originalidad que el “nuevo” mundo abarca durante la revolución industrial. El modernismo sintetiza dentro de sí los acontecimientos históricos, económicos y geográficos que autorizan los modos de escribir y los motivos de esta literatura americana. El modernismo manifiesta un medioambiente americano y se desarrolla por medio de una reacción contra los macro-factores, como el positivismo y la industrialización, y lo micro-factores como la sobrevivencia y la autoactualización de los autores.

En la introducción a su libro *Génesis del modernismo*, Ivan Schulman intenta explorar una perspectiva novedosa del modernismo y establece firmemente la cronología de esta literatura: más específicamente determina los primeros escritores que produjeron

la literatura modernista. En su libro, Schulman explora las raíces del modernismo y las influencias que inspiraran a los primeros modernistas. Schulman identifica principal y primeramente a José Martí y a Manuel Gutiérrez Nájera como los primeros escritores modernistas. Llega a este principio desde una amalgama de las conclusiones de los críticos más influyentes que incluyen a Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Manuel Pedro González, Max Henríquez Ureña y Ricardo Gullón (Schulman 9).

Cronológicamente, Schulman destaca que Bécquer, Martí y Gutiérrez Nájera encontraron y sembraron la semilla del modernismo. Schulman acertadamente no categoriza a Rubén Darío como el primer escritor del modernismo, sino que reconoce que Darío es el primogénito del modernismo: “En Darío, el genial sintetizador, innovador y divulgador del modernismo, se produce la simbiosis de las tendencias y corrientes artísticas de los aludidos modernistas primigenios” (10). Cuando ya se ha desarrollado el movimiento del modernismo, Darío, como si fuera el hijo de Martí y Nájera, expande y luego solidifica el impacto, la importancia y el legado del modernismo.

Schulman nos recuerda que ya no es apropiado de definir el modernismo por medio de la carrera de un hombre, ni es oportuno caracterizar todo un movimiento por medio de las obras darianas (12). Es una prioridad para Schulman redefinir las malentendidas aseveraciones del modernismo en cuanto a la cronología de los escritores contribuidores. Schulman reconoce que el modernismo es un movimiento puramente americano y que consiste en la acción básica de la manifestación:

En resumidas cuentas, el modernismo en sus dimensiones ideológicas se ha ensanchado . . . como manifestación literaria, de una época regeneradora, la del profundo “de-basamiento” y “re-basamiento” (para sustantivar dos neologismos verbales martianos) de la cultura

decimonónica. Se trata del reflejo en el arte del anárquico idealismo contemporáneo al decir de Rodó. (12)

Schulman sugiere que un motivo fundamental del modernismo es establecer una expresión literaria específicamente hispanoamericana. Sin embargo, Schulman nota que la búsqueda de esa expresión empieza con reconocer principalmente que el modernista, como ser más sensible y más consciente que las masas, entiende que no va a encontrar una armonía entre el estado interior y el estado exterior:

La tensión y la distensión de las fuerzas antagónicas del modernismo, el siempre frustrado intento del escritor por establecer nexos entre su realidad interior y la exterior, producen en él una sensación de vacío, de soledad y de aislamiento semejantes, en algunas dimensiones, a la angustia existencialista de nuestros días--una faceta más de la contemporaneidad modernista. (17)

Como dice Schulman, la angustia existencialista es aspecto clave en el modernismo y resultará en una manifestación literaria, o sea, cada obra modernista se puede considerar como una protesta del ser intentando encontrar su nicho en el universo.

Se puede decir que el modernismo se desarrolló por medio de más de una índole, y dicho esto no es sorprendente que los estudios modernistas son de índoles diversas también. En *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*, Cathy Jade destaca los factores tradicionales como las formas literarias y el contenido asociados con el modernismo. Jade intenta mantener lo que ya se celebra de las obras modernistas, como la musicalidad y lo artístico del lenguaje modernista, mientras corrige la creencia equivocada de que el modernismo es un movimiento que se concierne más con la forma que con el contenido. Jade piensa que este modo de

contemplar el modernismo empobrece a los estudios modernistas (ix). Jrade desea explorar las vías tradicionales del modernismo para poder revelar que hay algunos factores, hasta ahora no muy desarrollados, que informan a los estudios modernistas. Específicamente, Jrade destaca que hay un elemento político que se encuentra en los estudios modernistas y demuestra que la política está vinculada íntima e intrínsecamente con el movimiento del modernismo. Según Jrade el modernismo es una de una serie de confrontaciones complejas y continuas frente a la modernidad (ix).

Jrade reconoce que la política y el activismo tienen un papel importante en la acción básica del modernismo: “The modernistas were the first to live the perhaps irreconcilable tension between the search for a spiritual community and a sense of national identity, on the one hand, and a longing to participate in the world arena, on the other” (5). El resultado es una literatura que tiene como componentes incipientes la confrontación, la tensión y la reacción.

En efecto, la existencia del escritor modernista se basa en el movimiento, la transformación, el constante vaivén entre el reconocer a la modernización inevitable, el rechazar de los efectos de la modernización, la búsqueda de la identidad, y el papel del escritor dentro y fuera de esa sociedad. Jrade explica que el modernista nunca encuentra a un estado estático porque para él todo lo que parece estable y fijo es solamente una fachada y siempre hay que considerar y/o cuestionar si hay un nivel más profundo:

Instead of anchoring the individual in the world, ensuring some form of stability, knowledge is seen as a coercive force. The artist in particular is aware of its structuring nature and, accordingly, its capacity to control and to dictate compliance. Accounts of the legitimation of knowledge are

suspect and examined for inconsistencies and errors. The result is a progressive loss of faith in “master narratives,” a loss of legitimation. (6)

El escritor modernista se define por medio de su conocimiento y asimismo entiende que ese conocimiento es la razón por la que no está de acuerdo con el progreso y la modernización en la sociedad. El modernista busca otra manera de armonizar con el universo, y su identidad se va definiendo en esa búsqueda. Como manera de encontrar una forma de entender mejor el mundo, algunos modernistas experimentan con la exploración de aspectos culturales que no son relacionados con la cultura española:

While this cosmopolitanism has been identified with escapism, a rejection of the stifling restrictions of Spanish poetics and culture, and flight from the immediate Spanish American reality, it is actually a manifestation of a complex and profound search, a search that led modernista writers to embrace diverse aspects of high culture from all corners of the globe with a heady enthusiasm in the expectation of achieving—in apparent contradiction—a sense of identity that is clearly Spanish American. (13-14)

Enigmáticamente, los modernistas exploraron otras culturas para poder establecer una identidad hispanoamericana. El escapismo, para algunos modernistas, inspira a una especie de adopción de los aspectos más intrigantes de culturas extranjeras, y el resultado, como menciona Jrade, es una manera de ser peculiarmente hispanoamericana. Sin embargo, un aspecto llamativo del modernismo es la ansiedad que produce la sensación de fragmentación dentro del escritor modernista. Jrade compara la situación de los modernistas con la de los románticos alemanes y los simbolistas franceses, y dice que encuentra en su rumbo una conexión entre la ansiedad y la fragmentación:

Neither traditional religious beliefs, vitiated by liberal thought, nor the dry intellectualization of positivism provided satisfactory answers. They longed for a sense of wholeness, for innocence, for the paradise from which they had been exiled by the positivist and bourgeois emphasis on utility, materialism, and progress. The hope for amelioration resided in integration and the resolution of conflict. (19)

El resultado era una pérdida del sentido del “yo” y una falta de conexión con los otros seres humanos y una falta de conexión con la naturaleza.

Jrade destaca que la búsqueda del modernista se caracteriza por un deseo de sentirse completo, y que el modernismo se define con la actividad de la búsqueda verdadera. Es decir, un aspecto único el modernismo consiste en una serie de experimentos: dentro de la consciencia del autor, el modernismo se da cuenta que no está completo junto al deseo y la esperanza de sentirse completo.

Aníbal González, en su libro *A Companion to Spanish American Modernismo*, empieza su análisis con una mirada general a los géneros que florecieron entre los años 1880 a 1920 en Hispanoamérica. Dice que la poesía era el movimiento principal representante del período pero que otros géneros como el cuento y la crónica (subgénero basado en el periodismo) también tienen impacto durante la época literaria (González 1). González también destaca las características centrales del modernismo según su investigación. Nota que el modernismo tiene como componente central una adopción de la estética simbolista francesa en la literatura de lengua española, y además posee los componentes de “. . . a cultural cosmopolitanism, its philological concern with language, literary history and literary technique, and its journalistic penchant for novelty and fashion” (1). González, como Jade, reconoce que el cosmopolitismo en la literatura

modernista es una manifestación de rechazo de lo español y también es una adopción y luego una apropiación de otras culturas para finalmente sintetizar estos elementos en una literatura únicamente hispanoamericana.

Para compendiar las ideas principales de estos tres críticos sobre el modernismo se puede decir que Schulman, por medio de Rodó, destaca la manifestación literaria del movimiento, Jrade destaca la confrontación literaria y, finalmente, González basándose en una lectura de Octavio Paz, explica que el modernismo fue también un movimiento de fundación literaria:

Spanish American writers and intellectuals set out to deliberately create a literature that would be just as solid and aesthetically valuable as that of their European counterparts. The modernistas were well aware of the boldness of their move for it was bid by writers from nations that were still thriving towards modernity in other spheres, to achieve full literary modernity. (1-2)

González describe la intención clara de la producción literaria de los modernistas y explica que lo pausado de la literatura modernista viene de una consciencia de los sucesos y cambios mundiales, y los efectos de estos aspectos sociales en el desarrollo del ambiente hispanoamericano. Aunque el ambiente mundial estaba cambiando, y se supone que los cambios engendraron sentimientos negativos, González reconoce que en los modernistas se pueden destacar sensaciones de optimismo y de posibilidad, y para entender el movimiento del modernismo enteramente hay que tener eso en cuenta (3).

González discurre sobre las condiciones sociopolíticas y socioeconómicas que nutren el desarrollo del pensamiento y la producción modernista. El análisis de González apoya a la idea de la fundación literaria porque basándose en la evolución y el desarrollo

de la literatura hispanoamericana, llega a la conclusión que el modernismo no es tanto un principio sino una conclusión:

Instead of speaking about the need to be modern, the modernistas wrote literary works based on the presupposition that they were already modern. Modernity, at least for the early modernistas was irreversible and irrevocable: it was their destiny. (5)

González concluye que el modernismo probablemente es el último de los discursos producidos en el siglo XIX, y la etiqueta, modernismo, señala un cambio de rumbo en cuanto a contemplar el problema de la modernidad en Hispanoamérica. Sencillamente, el estudio de González parece implicar que el modernismo hispanoamericano era inevitable, y aunque la idea de la literatura modernista es crear un producto que se enfrenta intencionalmente al positivismo y al romanticismo, también sugiere que el modernismo tiene un componente de inevitabilidad y de inherencia, y parece alegar que el modernismo hubiera ocurrido a pesar de las actividades de los autores. Sin embargo, la investigación de González concuerda con las de Jade y de Schulman, y se puede resumir en que el modernismo se trata de la confrontación literaria, la manifestación literaria y la fundación literaria. Teniendo en cuenta estas consideraciones del modernismo, se puede ver cómo estas tres ideas se manifiestan en el lenguaje y en la identidad del movimiento.

La expresión literaria modernista es quizás el aspecto más llamativo, y Schulman analiza la semántica del lenguaje modernista y los escritores que formalizaron ese discurso. “Si tiene denominador común el modernismo [. . .] es el deseo de librarse de tradiciones literarias huera, y hallar su propia expresión artística. De ahí, que bajo el rótulo de modernismo quepan artistas tan disímiles” (Schulman 14). De acuerdo con el análisis de Schulman, aunque los dos primeros modernistas, Martí y Gutiérrez Nájera, se

conocieron, se acercaron al modernismo por dos vías distintas: Martí quiso expresar novedades literarias y poéticas tomando estilos clásicos como inspiración, y Gutiérrez Nájera utilizó la influencia francesa para nutrir su creación (26). Aunque usaron dos vías diferentes, “Ambos se dieron cuenta cabal del momento decisivo literario en que vivía la América hispana y de la imperante necesidad por introducir una literatura remozada” (26). Schulman enfoca su estudio en los autores y la actividad específica de ellos durante la época del modernismo. La mayoría de su investigación se dedica a los primeros dos escritores modernistas y las influencias que contribuyeron a su escritura. “Nájera y Martí lograron aplicar al lenguaje literario hispánico los procedimientos técnicos pertenecientes a otras disciplinas artísticas, a saber, la escultura, la pintura, y el aguafuerte. . . crearon páginas de estilo cromático utilizando la sinestesia, la catacrexis, la hipálage y la bisemia” (44-45). Schulman acentúa que los logros literarios de Manuel Gutiérrez Nájera y Martí establecen el modernismo como un verdadero y distinto movimiento literario, aunque en aquel entonces carecía el movimiento de etiqueta oficial. Schulman destaca que la técnica es central en el propósito del lenguaje modernista y en la expresión modernista. El aspecto más notable de la técnica es el cromatismo y el empleo de los colores en el lenguaje y la expresión. El azul, tanto adjetivo y como sustantivo, quizás es el color más representativo del modernismo y nace de la tendencia hacia la sinestesia y la analogía en el lenguaje modernista:

La policromática paleta martiana se reduce, en los años que nos ocupan, al amarillo, al azul, al celeste, al blanco, al negro y al oro; con estos colores crea Martí estructuras artísticas de subido valor. (45)

Schulman destaca que los colores y el cromatismo son aspectos claves de la escritura de José Martí. Schulman reconoce que el uso del cromatismo surge muy temprano en el modernismo porque se nota en la obra temprana de Martí:

Hemos descartado las ilustraciones cromáticas pertenecientes al período 1875-1877 en que el azul se usa en formulaciones puramente miméticas, incluyendo sólo las encarnaciones en que el color cerúleo indica un plano real de idealidad, de ensueño, perfección, belleza y excelsitud. . . (46)

Como la cita sugiere, el azul surge como color representativo por su calidad vasta mimética, es decir, es el color más versátil para representar de forma novedosa la impresión del escritor modernista. Sin embargo, Martí utilizaba otros colores en su escritura lo que apoyaba la noción de que el modernismo es una búsqueda por medio de experimentos:

La paleta martiana se enriquece con colores adicionales al correr de los años; su estilo se afina con una variedad de construcciones cromáticas – simbólicas, impresionistas, expresionistas, antitéticas. . . ambos artistas, Martí y Nájera, utilizaron colores y técnicas en común, aunque Martí, de mayor edad y madurez que Nájera, y por supuesto, más genial, se adelantó en el empleo de algunos matices como el amarillo y el oro, y en el uso consciente y artístico de la técnica impresionista, a partir de 1875. (54)

Los varios colores y el cromatismo, especialmente en la obra de Martí representan una labor continua de encontrar una nueva expresión literaria.

De toda la semántica del modernismo quizás el empleo del azul tanto como adjetivo y como sustantivo es el más impactante. Schulman, astutamente provee una

cronología de las posibles índoles de la utilización del color azul, y la empieza con la obra de Martí:

Martí principió a utilizar el azul simbólicamente a partir de 1875, y este hecho confirma la necesidad de concederle la prioridad de haber iniciado, junto con Manuel Gutiérrez Nájera--al menos en prosa--, formas modernistas que enriquecen los procedimientos estilísticos de las letras hispánicas. (116)

El azul, adjetivo y sustantivo, aparece en forma de “epíteto cromático” (118) que Schulman, junto con Carlos Buosoño, lo etiqueta de “símbolo bisémico” (118). Además, Schulman menciona que el azul también aparece en función con la catacresis (118). En cuanto a las formas retóricas Schulman nota en Martí que:

La mayoría de los textos martianos. . . se definen por el uso catacréstico del símbolo cromático. Igualmente, frecuente es la técnica bisémica que presta una dimensión simbólica al lenguaje discursivo. La bisemántica permite una descripción objetiva, que, a la vez, abarca actitudes e impresiones subjetivas del poeta, expresadas éstas en el plano figurado de la imagen. (125)

En el movimiento modernista la imagen y la analogía no se limitaban en el uso de colores, y se nota que la naturaleza como objeto adquiere un papel muy intrigante en este sistema. En el sentido del medioambiente como un conjunto, la naturaleza no aparece en la expresión modernista. Sin embargo, la naturaleza se manifiesta. Algunos aspectos que se pueden categorizar como relacionada a la naturaleza abarcan lo paradisiaco, lo fantástico y lo escapista. La naturaleza tiene función de imagen como herramienta de expresión, así que ella aparece como un experimento de expresión y del lenguaje. Jrade

astutamente explica cómo el modernismo, basándose en las imágenes, manipula aspectos de la naturaleza:

It is the imagery based on analogy that becomes the foundation of the modernista epistemology as well as its challenge to bourgeois values. The premise that nature holds a hidden system of correspondences that reveals a divine and harmonious order toward which man must be free to aspire becomes the modernista answer to the stultifying rules of Spanish poetics. More importantly, however, it supplies a satisfying response to the modern world—to facile assumptions about science, scientific knowledge, and the unexamined positivist pursuit of progress. (28)

La naturaleza no aparece como sujeto completo, sino que se presenta por partes y esas partes funcionan como imágenes que “revela la proyección del artista al mundo real” (Schulman 43). En general, Schulman reconoce que la naturaleza aparece en forma de imágenes naturales, como animales, flores o procesos ambientales que funcionan como símbolos y metáforas:

Las escenas de la naturaleza. . . en el período que estudiamos con frecuencia suscitan en Martí construcciones impresionistas, reflejo quizá del principio impresionista de pinta al aire libre sin las trabas impuestas por el arte académico y del salón. . . el prosista se encuentra frente a un paisaje que desfila ante sus ojos y capta sus formas y colores con frases ligeras y notas aisladas. (53)

Pero la naturaleza modernista carece de realismo y, como dice Schulman, es una expresión subjetiva, y se desarrolla bajo la impresión del autor. Es decir, la naturaleza modernista aparece bajo la discreción e impresión del escritor. El escritor modernista

toma el derecho de fijarse en solo una imagen de la naturaleza, como el cisne o un jardín, y como modo de expresión, la imagen sirve para comunicar lo que quiere expresar el autor. La naturaleza modernista es una manipulada por partes. No funciona en celebración de su forma natural, sino funciona como significado o representante de un concepto o estado más profundo. Sin embargo, no quiere decir que la naturaleza, especialmente la naturaleza única de las Américas no tenía papel en la literatura modernista. Geográficamente, la naturaleza era una manera de establecer el ambiente americano como distinto y aparte de lo relacionado con Europa. Schulman también nota que por lo menos Martí reconocía el poder de la naturaleza, específicamente el paisaje americano, por transformar:

Martí prefiere la riqueza natural que para él es una especie de bálsamo que cicatriza las heridas infligidas por la hipocresía y la maldad humanas; en la naturaleza se repone de las fatigas y los desengaños. Reduciendo a un esquema la visión martiana de los restantes versos pertinentes de *Versos sencillos*, veremos que el Maestro siempre elige lo que es natural y puro.

(186)

Es aparente que Martí aprecia y deifica la naturaleza americana y que atribuye a ella características mágicas y renovadoras. Es también notable que los otros modernistas dentro del canon no tratan la naturaleza como tema principal en su obra. Sin embargo, el tratamiento de la naturaleza en Martí, siendo uno de los fundadores del modernismo, abre paso a considerar el modo en que la naturaleza es tratada por otros modernistas menos conocidos.

En cuanto al lenguaje y la expresión modernista, Schulman prueba y demuestra que alrededor del 1882 el estilo modernista ya se había establecido en las obras de Martí

y Nájera, y sus obras incluyeron todos los aspectos conocidos del modernismo: el impresionismo; la celebración de la forma en el sentido de la literatura clásica; la influencia francés, más notable en la obra de Nájera (95); el parnasismo, más notable en la obra de Martí (54); el cromatismo y el uso de los colores en función hipalágica o catecréstica, y más específicamente el color de azul (45, 50); y la influencia de las técnicas plásticas (57); el empleo de tropos, y la “pluralidad tropológica” (93); la musicalidad (79). También reconoce que se puede ubicar la emergencia de este lenguaje en un momento específico porque dice, “Si desea fijarle una fecha determinada--o un año-- a la iniciación modernista, esa fecha es 1882, año en que el modernismo, como teoría y como expresión literaria aparece ya cuajado en la obra de Nájera y Martí” (64-65). Luego, Rubén Darío se establece como el que promueve, perfecciona y solidifica el movimiento. Jade explica que Darío “affirmed that what he and his fellow writers were attempting to do was to establish a mode of discourse commensurate to the new era that Spanish America had entered” (1). La índole de este discurso tendría la influencia de la tradición del Romanticismo, pero sería un lenguaje que confrontaría el positivismo y la modernización que estaba ocurriendo en la economía y en la sociedad hispanoamericana. El modo de discurso nuevo que Darío afirma también apoya la idea de una nueva fundación literaria y asimismo representa también una confrontación con las tradiciones anteriores. Jade además explica que el discurso modernista tenía que ser capaz y potente para poder elevar la expresión modernista hispanoamericana al nivel de la expresión literaria de los europeos. “In short, they sought to create a literary language with which to respond to their modern predicament, a language that, by being both spiritual and political, would make them equal to their European contemporaries” (Jade 4). Jade entiende que el modernismo establece un discurso nuevo en Hispanoamérica y que uno

de los propósitos de ese discurso era revelar realidades ocultas además de reconocer los asuntos que impactaron lo social y lo político.

El propósito del escritor/poeta modernista es crear un nuevo lenguaje apropiado para las nuevas circunstancias modernas y que este lenguaje tenga el poder de comentar de revelar y de contestar a los asuntos que surgen en el ambiente que se va modernizando. En resumen, el lenguaje nace de un deseo de usar la “literature to influence the development of modernity” (Jrade 4). Los que se encargan de este discurso, tan importante como potente, son los poetas y los escritores. Los modernistas fueron los que definieron al poeta como “. . . both visionary and outcast, at odds with the dominant social values while striving to reveal those aspects of reality hidden by habit and convention” (Jrade 5). Los modernistas se asignaron a sí mismos el papel y el poder de encargarse de expresar el lenguaje modernista y divulgar las realidades que revelaba dicho lenguaje. Sin embargo, la posición del escritor modernista en la sociedad, aunque fue una posición autoasignada y no impuesta, se planteó en oposición de todo lo que era la norma en la sociedad. Fue esta posición marginal y exclusiva (o excluida) del escritor modernista que le dio el poder de (o lo dejó) establecer un discurso que le hiciera frente a la modernización. Y también de la marginalidad surge una característica intrínseca del escritor modernista y la literatura que es confrontar a todos los sistemas que retaron a la expresión modernista.

Jrade destaca que parte de la confrontación modernista consiste en diseñar pausadamente un nivel de discurso capaz de definir y revelar las realidades ocultas por los sistemas de avances industriales y socioeconómicos: “The ideal language reveals truths that have the power to alter the ignorant assumptions of the uninitiated. The resulting knowledge provides the basis for artistic, spiritual, moral, and political

decisions” (8). La época de la industrialización resultó en la aparición de nuevas clases socioeconómicas y de igual manera el movimiento modernista también reposicionó al escritor en el puesto de poseedor y repartidor de las realidades más iluminantes. El escritor modernista tanto ocultó como reveló estos secretos y perspicacias de la realidad en su escritura por medio de un lenguaje manipulado especialmente para funcionar de esa manera. El lenguaje ideal del modernista, además de un modo nuevo de expresión, era el medio de entender el mundo y los sistemas desde un nivel aparte y, supuestamente más informado que el de los demás. La función del nuevo lenguaje establece una subcultura, o sea una casta, de individuos que se creían pertenecientes a una élite, pero esta casta existía en las márgenes y era una clase que las masas no comprendían y quizás no se dieron cuenta que existía.

En cuanto a los primeros pasos del modernismo, Jrade señala que el modernismo empieza a finales de la década de 1870, dura hasta el primer cuarto del siglo XX y los aspectos más llamativos del movimiento eran el lenguaje inventivo y la síntesis de diversos recursos y fuentes literarias, especialmente la influencia de la poesía francesa (12). Jrade sugiere que para la recepción del modernismo primero importaba el lenguaje y luego el autor. No significa que el autor no tenía poder, pero sí sugiere que el lector conocía al autor primero por medio del lenguaje que utilizaba (o manipulaba).

Al considerar los pasos principales de la fundación del modernismo entre todos los géneros, la poesía era la más impactante y francamente el género más representativo. Aunque González y Schulman explican que el modernismo existía en cuentos, novelas, ensayos y las crónicas, el poeta y el discurso sobre la poética era lo más notable cuando emerge el discurso de este grupo:

The poets sought to leave behind—either through their travels or their imagination— an anachronistic, local reality in order to establish for themselves a modern mode of discourse in which they could speak for the first time with their own voice and with an unclouded, critical vision of Spanish America. (Jrade 14)

Jrade explica que en la poesía modernista el uso de símbolos y metáforas predominan. El deseo de crear una expresión desnuda y crítica, sobre todo, era el propósito central del poeta modernista. La expresión modernista, por medio de la poesía, tiene naturaleza doble: por un lado, el lenguaje es manipulado y elevado, y como resultado es una expresión multifacética, llena de significación y meta-significación. Por otro lado, es un lenguaje que una vez descifrado, es revelador de secretos y críticas socioeconómicas y políticas. La expresión poética del modernista demuestra una dualidad de interpretaciones, a propósito, por eso la expresión poética del modernista necesitaba decodificación. Lo enigmático o, mejor dicho, la pluralidad de significados de la expresión sería un aspecto principal de esta poesía.

Oscar Rivera-Rodas, en su artículo “Función transformacional del significante en el discurso modernista”, desarrolla el concepto de la pluralidad:

La pluralidad referencial a que me refiero es una constelación de analogías, asociaciones y correspondencias; es decir- para emplear la definición del propio Jaimes Freyre- formas fugitivas y dispersas, apenas entrevistas a través de la bruma de su pensamiento poético. (233-234)

Sin embargo, parece que el nuevo lenguaje no era una llegada sino un viaje (o mejor dicho era una búsqueda) que empezó de nuevo en cada escritor que participó en el movimiento. Jrade describe que esta búsqueda era más bien una lucha en que el escritor

sigue bregando en establecer el discurso modernista, porque “Modernista writers also grappled with the various modes of discourse that were vying for dominance toward the end of the nineteenth century. They considered the poetic and prosaic, the religious and scientific, in their attempt to find their own voice” (15). Entonces, la expresión modernista se puede considerar como una serie de experimentos que empleaban los autores y la mayoría de los poetas. El propósito final era encontrar una manera de establecer su propia voz, pero el modo de llegar a esa expresión tan sencillamente personal, era considerar todas las influencias del medioambiente, de la historia literaria, y también de la reacción contra fuerzas socio-económicas y políticas que informaron y/o que influyeron al autor y “. . . the language with which they confront the limitations of modern rationalism is rooted in the ancient tradition of analogy, that vision of the universe as a system of correspondences in which language is the universe’s double” (Jrade 19).

El papel del modernista es vincular correspondencias por medio del lenguaje. El motivo general del modernista es reconocer los enlaces que la literatura tiene con el mundo y diseñar un discurso que se dirige a los dos campos a la vez. El discurso se basa en la analogía, en la metáfora y en el símil pero que es un vehículo para ir más allá del conocimiento superficial. Simplemente, el lenguaje modernista tendría que abarcar una calidad meta-literaria. Según Jrade, los símbolos, las metáforas y las analogías ayudan a establecer un lenguaje especial, y reconoce que el propósito de la poesía modernista era redescubrir una manera de comunicación para lograr una unidad de espíritu renovada:

Baudelaire encouraged the free use of words and images, which are to be employed not according to their logical usage but rather in accord with universal analogy, that is, emphasizing the “correspondences” between the

material world and spiritual realities as well as among the different human senses. This interrelationship among the senses. . . provides the theoretical support for synaesthesia. Synaesthesia is often identified as one of the most distinctive characteristics of both symbolist and modernista verse, helping to turn it into an “evocative magic.” (23-24)

Como Jrade menciona, la sinestesia surge como característica principal del modernismo. En ella se halla un reconocimiento del nuevo lenguaje que representa el conocimiento sensorial del autor y supuestamente inspira el mismo reconocimiento en el lector modernista. La sinestesia representa una expresión literaria en donde las palabras reflejan las realidades conocidas por medios sensoriales. La “evocative magic” (24) que surge, es una magia que se basa en la universalidad de la experiencia sensorial. Como sugiere Jrade la poesía era el modo principal para encargarse de este tipo de expresión. “This longing for an unfettered, fluid, musical language reflects a view of literature that. . . reaches beyond the aesthetic into the realm of the epistemological and the political. This view of literature becomes the foundation of the modernista project” (24).

La poesía resulta como el género principal y, en algunos casos, el único que se desarrolla en algunos países hispanoamericanos en el movimiento modernista. En el libro *Breve historia del modernismo*, Max Henríquez Ureña compila una historia literaria de todos los autores y todos los países en Hispanoamérica que contribuyeron al modernismo. En cuanto a los países pequeños como Panamá, un país que llega a la independencia y autonomía durante el modernismo dice que “Hay todavía más poetas, aunque de menor significación” (Henríquez 410). Lo notable es que la poesía era la frontera donde el modernismo se iba sembrando y creciendo en Hispanoamérica. Y al originarse el modernismo en la poesía influye en el desarrollo y la creación de su lenguaje. Jrade

explica que el modernismo es principalmente una búsqueda de un lenguaje que puede servir a las necesidades y los deseos de los escritores y pensadores que están luchando contra los preceptos de la clase dirigente; y además el nuevo lenguaje tiene que reflejar un espíritu nativo, y no de origen español (33).

La poesía sería dónde la confrontación contra las influencias y modalidades anteriores ocurriría. El lugar literario de la poesía se presta a la exploración y experimentación con rima, metros y el impresionismo musical. La poesía representaba el ambiente donde el escritor ocultaba o encontraba todos los secretos del pensamiento original y liberado. Sobre todo, el modernismo, por medio principalmente de la poesía encontraba las verdades de la vida. Jrade sintetiza el propósito de modernismo que es proveer una visión de verdades absolutas que se enfrentan con el positivismo, el materialismo, y el pragmatismo de la vida cotidiana. Además, Jrade reconoce que el modernismo intenta crear un lenguaje revitalizado que refleja específicamente la situación hispanoamericana, por medio de una síntesis pan-estética de los diferentes países y épocas. El resultado es una representación de la armonía que puede abarcar la existencia humana, y restablecer con la perfección del universo, y la elevación del autor a un lugar venerable en la sociedad (81). Jrade también afirma que el lenguaje nuevo que emerge en el modernismo tendría que mantener la analogía como aspecto principal, porque:

Modernismo's profound significance was and remains hidden from readers who fail to realize that modernista writings seek to penetrate—through the musicality and evocative power of its art— the eternal and harmonious order of existence that, in turn, is concealed by the chaos of everyday reality. Modernismo's lasting legacy is precisely the aspiration

to this “hidden meaning” and the hope that, through its revelation, art can have consequential repercussions. (96)

Se puede destacar que la sensación de la confrontación en la literaria modernista tendría como su eje la analogía. La analogía sugiere que hay más de una significación que se puede encontrar en una sola expresión. Específicamente en la analogía, dos conceptos se encuentran en un discurso y la confrontación surge entre dos niveles de conocimiento. Para la minoría de los seres que entienden más, la expresión da poder porque tienen más información. Para la mayoría, que pertenece a las masas que no entienden tanto, la expresión revela su impotencia porque no son capaces de capturar la significación entera de la expresión. Los que entienden todo lo que abarca el discurso llegan más cerca a lo que Jrade describe como la armonía de la existencia que solo se encuentra cuando se llega a entender el significado oculto (81).

El lenguaje modernista abarca la confrontación, por medio de la analogía, pero también produce una manifestación, que surge por medio de la imitación. González sugiere que el lenguaje modernista reconoce a los sistemas del progreso y positivismo que eran centrales en la sociedad, los apropia y los imita y, en esencia, los transforma en herramientas de expresión en contra de dichos sistemas. Es decir, imitaron los mismos sistemas y técnicas del positivismo para poder criticarlos:

The modernistas . . . were a sort of enterprising “literary bourgeoisie” who tried to enhance the status of Spanish American literature by imitating the mechanism of capitalist manufacturing . . . Modernismo is modern not only because it tries to imitate the social, political, and cultural institution of modernity, but also because it explicitly or implicitly critiques them, and even casts a self-critical eye upon its own modernity. (González 6)

La manifestación literaria se basa en la imitación y la imitación abre paso a la apropiación del poder por medio de la expresión literaria. Pero la manifestación también aparecía como un acto de subversión. González reconoce que, “. . . the modernistas learned. . . to subvert philology by using words with an awareness not only of their etymology but also of their musicality. Words were thus turned . . . into objects of pleasure, which could be collected and combined anachronistically” (González 9). La subversión se vincula muy bien con la idea de la fundación literaria, porque en el acto de subvertir lo ya establecido que viene de lo europeo y de lo español, el modernista también busca establecer su propia y única identidad.

La identidad es un aspecto que merece varias vías de exploración al considerar el modernismo. Por un lado, parece que el modernismo ayuda a destacar la identidad literaria para Hispanoamérica durante el período de transición entre el siglo XIX y el XX. González nota que el movimiento modernista dura casi cuarenta años (10) pero lo interesante es que los escritores modernistas surgen casi simultáneamente desde orígenes y circunstancias diversas y aun hispanoamericanas. También nota González que Martí fue exiliado de Cuba y escribió desde un punto de vista global y nómada, mientras Nájera, nunca se aventuró muy lejos de su ciudad natal de México (11). Destaca la diversidad de las vidas de estos dos autores para sugerir que la identidad en este ambiente de transición se desarrollaba por medio de una mentalidad y por la disponibilidad de recursos, información y conocimiento que no dependía del lugar geográfico, ni tampoco del estado socioeconómico. La identidad modernista viene de una índole intelectual y letrada. Con la proliferación del periodismo y los avances en la transportación, los escritores se conocieron y se leyeron, aunque venían de diferentes partes del mundo hispanoamericano (González 13). Es indudable que la interacción, tanto en persona como en la lectura de la

literatura, entre escritores modernistas contribuyó en la validación y la solidificación de la identidad modernista, especialmente en las etapas tempranas en el movimiento. Más tarde, Rubén Darío acuñaría el término modernismo en 1888, y así se encargaría de ahí en adelante, de ser el representante y la voz supuestamente oficial del movimiento.

La identidad también se desarrolla por medio de los motivos para escribir.

González nota que el modernismo se divide en dos partes, con el año 1898 siendo la línea de demarcación:

In one commonly held view, the writings of the modernistas before 1898 (with the notable exception of Martí) are considered more aestheticist, frivolous, and less overtly political than after the war, when there arose a renewed sense of nationalism and Pan-Hispanic solidarity with Spain against “the Colossus of the North” (the United States) (13).

Cuando el deseo de establecer un lenguaje particular a la expresión modernista considera el medioambiente geográfico y político de Hispanoamérica, es inevitable llegar a una idea de identidad original y única. Lo que surge en Hispanoamérica son varias versiones del nacionalismo. Son versiones diferentes porque pertenecen a diferentes países, pero a la vez son versiones del nacionalismo parecidas en el estilo y en la intensidad, lo que González nota como “the evolving sense of identity of a Spanish American society that was growing ever more diverse and complex” (14). Asimismo, la identidad de un pueblo o de una nación contribuye a la identidad del escritor (y viceversa, cuando el autor modernista participa en el periodismo y la producción de editoriales). El próximo paso es considerar qué influencia tiene la identidad tanto personal como nacional del escritor sobre su producción literaria. Un ejemplo de cómo la vida del poeta informaba su producción poética se ve en el caso de Darío:

The poems. . . although consonant with Darío's life experience, would also become something of a literary topic among the modernistas during the early years of the twentieth century: confession followed by conversion followed by peregrination. Introspection, self-analysis, a sense of doubt and existential anguish, and a search for certainty couched in religious terminology, are evidenced in much of Darío's later poetry and in that of many of his modernista contemporaries. (González 18)

De una forma u otra, cada modernista encontrará su identidad por medio del proceso de escribir. El escribir sería la manera en cómo el modernista encontraría su voz literaria y revelaría (u ocultaría) los secretos que entendía del universo.

El periodismo tendrá un papel en este movimiento porque no sólo determinará cómo el modernista define su identidad, sino que tendrá influencia sobre la idea de su papel en la sociedad¹. Como aluden los críticos, habrá una confrontación que abrirá paso a una manifestación y finalmente se convertiría en la fundación de una literatura modernista. Se puede considerar que el desdoblamiento de la identidad del autor modernista viene de la influencia del periodismo. González reconoce que la filología es una influencia penetrante durante el modernismo y la vincula con el periodismo:

Virtually all modernistas worked as journalists at some point in their careers, since the growth of the urban centers in Spanish America was paralleled by the rise of large mass-market newspapers . . . The lack of publishing houses in late-nineteenth century Spanish America made journalism the only regular outlet for literary production. Moreover, their work as journalists satisfied the modernistas' desire to become professional writers by allowing them to make a living from writing. (8)

El periodismo tendrá un papel integral en la evolución del modernismo. En primer lugar, los medios de comunicación como el periódico y las revistas eran las vías más importantes para informar al público. Junto a la modernización que ocurría en Hispanoamérica a finales del siglo XIX, el establecimiento de periódicos y revistas floreció. En el periodismo el escritor modernista encontró una manera de ganarse la vida y un medio para publicar su obra. Sin embargo, González reconoce que el escritor modernista tiene una relación ambigua con el periodismo, porque “journalism undermined the notion of the author's self as a source of authority, and it furthermore turned the literary text from an object of aesthetic contemplation into merchandise” (26). Es decir, el modernista, por medio del periodismo, se ve forzado a tratar la escritura como un producto de consumo. Pero el consumir de la escritura es precisamente la manera en que el escritor modernista puede sobrevivir en la sociedad. González destaca que el escritor modernista, por medio de la actividad periodística aprendió otras facetas de la influencia de la escritura:

Journalism, however, probably taught the modernistas far more than they would have wanted to know about writing. Like philology, journalism makes use of texts in its daily activity, and it also aspires to an empirical understanding of the world. Nevertheless, while philology regards texts as objects of knowledge, journalism considers them merchandise . . . In addition, journalism undermines the idea of “autor” . . . because what matters most in journalism is the information itself and not the individual who transmits it. (8)

Esta cita nos recuerda que la identidad, al igual que la expresión literaria modernista, era también una búsqueda y no un destino. Sin embargo, la búsqueda de la identidad de los

modernistas fue afectada por el nacionalismo americano y caracterizó la expresión modernista de índole indudablemente americana.

Los modernistas buscaban maneras para criticar tanto abierta como ocultamente los pasos del progreso y modernización a través de su búsqueda de un lenguaje nuevo y únicamente americano. Como he mencionado antes, la experiencia de los modernistas fue influida mayormente por el medioambiente social y su repuesta se ve primero como una confrontación, luego una manifestación en contra y finalmente en una fundación.

González, en su estudio, presenta la síntesis de la evolución de la expresión literaria de los modernistas:

Foucault's work reminds us that the experience of modernity was mediated by a series of discourses with which the modernistas came into direct contact--institutions that served as bridges between the more "concrete" socioeconomic realm and the "abstract" realm of literary production. Chief among these were philology, journalism and literature. Modernista writing can be productively visualized as existing within a triangular field whose boundaries are marked by these three discourses, which, as the nineteenth century wore on, became progressively more institutionalized, that is, embodied in universities, newspapers, and literary circles (often associated with literary journals), and in the practices fostered by these organizations. (6-7)

El modernismo y el lenguaje que surge del modernismo es el resultado de una serie de reacciones y respuestas; exposiciones y evoluciones con y dentro del mundo que se va desarrollando industrial y económicamente. Se puede calificar a todo el modernismo como un frenesí de contactos y contestaciones entre los escritores y su ambiente. No hay

sensación de reservación ni ponderación al considerar el lenguaje modernista, aunque había una tendencia a perfeccionar la forma y celebrar el arte por el arte. Según Henríquez Ureña, hay dos etapas en el modernismo. En la primera, la principal era enfocarse en el desarrollo y establecimiento de un lenguaje nuevo y una preocupación por el estilo y la forma. Los símbolos que predominan reviven las imágenes clásicas como las aves del cisne y el pavo real y las flores como el lis y la rosa. El cromatismo y la musicalidad tienen importancia también. La expresión elevada y lingüísticamente aristocrática son la prioridad. Pero, en la segunda etapa, parece que la introspección y el existencialismo son los temas principales. Específicamente, el “captar la vida y el ambiente de los pueblos en América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas. . .” (González 32) es como se puede caracterizar los momentos culminantes del modernismo. Durante el movimiento del modernismo, la expresión intentó responder a lo cotidiano que surgía en el mundo. Las dos etapas del modernismo sintetizan que el modernismo no estaba ciego a su alrededor, sino que dependía de lo que estaba sucediendo en el mundo. El modernismo se nutría de entender y luego reaccionar al progreso que notaba. Si el principio del modernismo se concierne con responder y reaccionar al romanticismo, pronto el modernismo se da cuenta que el nacionalismo y el establecimiento de una identidad propia eran los temas más importantes para el movimiento.

En esencia, el modernismo hispanoamericano es como una pregunta que busca una respuesta. La búsqueda de la respuesta es un motivo del modernismo. Aunque es más tradicional estudiar el modernismo primero mediante un análisis de los grandes escritores y luego destacar las características representativas, el propósito de los estudios modernistas merece un cambio, o sea un ajuste de la manera de investigar porque hay

escritores, hasta ahora desconocidos, que escribieron durante la misma época literaria, y merecen ser incluidos en el canon.

ⁱ Hernández es conocido primero como periodista en Panamá y establecieron el día del periodista, el 13 de noviembre, el día que se murió. Publicó mucha poesía en los periódicos y revistas en Panamá, incluyendo, *La Estrella de Panamá*, *Nuevos Ritos* y *Esto y Aquello*. También trabajó como editor de la revista *Esto y Aquello*. Según Concha Peña, en 1909, escribe el poema “Mármol sagrado” dedicado a su madre en el cuarto aniversario de muerte. En 1911, el 30 de noviembre, la revista *Nuevos Ritos* publica su poema “Chispeo”. En 1912, junio, la revista *Nuevos Ritos* publica los sonetos claustrales que son “Fray Benito” y “Un cartujo loco”. En 1914, empieza la revista *Esto y Aquello* con Enrique Geenzier. En 1916, empieza *La revista Nueva* en mayo 1916 y termina en febrero del 1919. También en 1916 nacen *Preludios* y *Menphis* (*¿Memphis?*) y publica “Fatum” en las primeras páginas de la publicación *La revista nueva* (número 1, mayo de 1916). En 1919, Empieza la revista *Cuasimodo* en junio del 1919.

CAPÍTULO DOS

El motivo de las flores y la redefinición de la experiencia

En la poesía de Gaspar Octavio Hernández la imagen de la flor es central, lo cual es evidente porque en la mayor parte de su obra conocida dicho tema se emplea prolíficamente. Al analizar su obra poética se revela que el poeta tiende a vincular la imagen de la flor con experiencias específicas de la vida humana y quizás de su vida personal. La flor no funciona simplemente como símbolo del modernismo, sino que está reconocida como parte intrínseca de la experiencia y la condición humana. Por medio de la poesía, Hernández ubica la flor en el continuo de la existencia humana y lo que resulta es la implicación de un tiempo cíclico y una interconexión entre la vida del poeta y elementos de la naturalezaⁱⁱ. Propongo que la imagen de la flor contribuye a “la poética de la experiencia” en la obra de Hernández. De esa interconexión se puede derivar que él busca “vencer a la muerte” y superar otros desafíos en la experiencia humana. Revela que la muerte es sólo un paso en la experiencia, y reta la idea que es el paso final de la vida.

En estos textos, la flor es un motivo que se manifiesta como un objeto que acompaña, adorna, embellece, y en unos casos notables, transforma. Lo evidente es que hay una cierta correlación entre la flor y los conceptos asociados con la muerte, como la ausencia, la enajenación y la melancolía. Además de la asociación con la muerte, la imagen de la flor parece rondar como un fantasma o un espíritu presente. En algunos momentos poéticos la flor es clara y tradicional, como un símbolo que representa los ideales modernistas. Pero en otros momentos, funciona como fuerza natural que es un potente catalizador. Lo constante de la imagen de la flor es que acompaña la experiencia humana y, por medio de la experiencia humana, el papel de las flores se desarrolla.

Es importante destacar que hay una dicotomía entre el uso del *símbolo* de la flor y el de la *imagen* de la flor en cuanto a la poesía modernista. En su artículo “Las flores en el modernismo hispanoamericano”, Lily Litvak categoriza en términos generales las tendencias modernistas en cuanto a las flores y su función en la poesía. Litvak explica que las flores en general tienen un rol doble en el modernismo porque funciona tanto literalmente como figurativamente, con muchas tendencias metafóricas. También vincula la idea de las artes gráficas que surgieron en el Renacimiento con la revalorización de lo renacentista en el modernismo (Litvak 135). La crítica asocia diferentes movimientos como el Prerrafaelismo, el Simbolismo, el Parnasianismo y el Decadentismo con la imagen de la flor. En cuanto al Simbolismo, Litvak dice: “El Simbolismo concebía la naturaleza como punto de partida para expresar una visión interior, un estado de alma o la revelación de la fuerza cósmica” (137). Esta definición es muy útil al considerar la dicotomía entre la imagen de la flor y el símbolo de la flor en la lírica de Hernández. El análisis de Litvak culmina en una exploración botánica de los varios tipos de flores utilizadas en la tradición modernista las cuales incluyen, entre otras, los crisantemos, los lirios, las azucenas y las rosas. Litvak reconoce el impacto central de la imagen de la flor para el movimiento y sus comentarios se puede aplicar también a la poesía: “La sucesión de flores en ciclos de la naturaleza refieren al transcurso de la vida humana” (144). Aunque se refiere a la manifestación gráfica de la flor, esta observación es muy válida y pertinente, como se verá, al considerar cómo la imagen de la flor es utilizada en la obra de Hernández.

Siguiendo con el tema del simbolismo en el modernismo Iván Schulman en su artículo “El simbolismo de José Martí: teorías y lenguaje” provee un análisis extenso sobre las funciones de las imágenes y los símbolos en la poesía de Martí. Schulman

reconoce que hay dos aspectos claves en cuanto al simbolismo en la obra de Martí y destaca que:

[las] dos caras de la teoría simbólica martiana--la subjetiva y la sociohistórica--corresponden a las conceptualizaciones más autorizadas sobre el proceso formulativo de las imágenes, en especial, el énfasis por un lado sobre los factores poéticos y por otro, sobre los intuitivo-emotivos en la producción de analogías o comparaciones que se funden para crear el símbolo. (7)

Por medio de su análisis de la poesía de Martí, uno de los padres del modernismo, Schulman destaca tendencias poéticas que serán empleadas por otros autores del movimiento. Primero, la cita identifica que el símbolo modernista, de acuerdo con la obra de Martí, es una elaboración compleja, que consta de diferentes elementos, tanto internos (como la subjetividad) como externos (como las influencias sociohistóricas). La imagen y su función dentro de la analogía y la comparación forman parte del símbolo martiano (modernista). Luego el símbolo, formado de la comparación o la analogía, mantiene la dualidad de sus componentes y abre paso a otras consideraciones:

[la] posición teórica de Martí oscila entre una preferencia por la encarnación intuitiva de la inspiración poética, de una parte, y de otra, la acentuación de valor intelectual, cognoscitivo, del símbolo. El dualismo que, reconciliado en el seno de la estructura compuesta, es característica de la orientación ideológica de Martí, como también de su expresión estilística y de su teoría estética. (8)

Lo notable de esta cita es que Schulman sugiere que se puede derivar la ideología, la estilística y la estética del autor por medio de un análisis del simbolismo utilizado en la

poesía. Y por ello sugiero que como Martí es uno de los precursores del modernismo, no sería equivocado estudiar como el modernismo se desarrolla en otras obras poéticas de la época. Es posible que otras obras también celebraran y quizás expandieran el concepto complejo del dualismo en el simbolismo que se encuentra inicialmente en la poesía de Martí. Más tarde, Schulman, explica el desarrollo y el impacto del dualismo de la simbología martiana:

Intuición y encarnación son procedimientos inseparables y simultáneos, en que el poeta reproduce una realidad cuasi sonámbula, cuyo reiterado tipo de imágenes adquiere valor simbólico. Cuando Martí afirma que al construir sus imágenes se ha limitado a copiar, no se refiere a una reproducción mimética de una realidad externa, sino la exteriorización de una realidad interna concebida sin elaboración mental. (8)

Opino que esta cita específica reconoce el proceso y la índole del simbolismo modernista porque enfatiza que hay una complejidad entre lo interno y lo externo, y la representación de una realidad multifacética.

Las observaciones y conclusiones de Schulman en cuanto al simbolismo martiano son muy útiles, pero no mencionan un aspecto que me parece muy importante: la intención del poeta. En su artículo “Función transformacional del significante en el discurso modernista”, Óscar Rivera-Rodas, por medio de su análisis de la obra de Ricardo Jaimes Freyre, reconoce que parte del proceso poético es reconocer que “una experiencia incierta--poéticamente incierta--es el origen de la poesía. [. . .] Lo incierto gana valor poético” (232). La cita implica que hay primero la identificación activa de algo incierto, y luego el intento premeditado de explicar lo incierto por medio del poema.

Luego Rivera-Rodas reconoce la esencia del trabajo del poeta:

Ardua es la tarea del poeta en pugna con su propio lenguaje, que acumula tensión y se muestra oscilante entre varios referentes en su afán de conseguir la designación cabal y plena. Su esfuerzo de lugar a otra característica modernista a la que podría denominar pluralidad referencial. (233)

En esta cita Rivera-Rodas parece ofrecer el próximo paso de cómo se desarrolla la “exteriorización de una realidad interna concebida” que menciona Schulman en el proceso poético. Rivera-Rodas sigue su análisis y reconoce que el lenguaje que utiliza símbolos está también lleno de simbolismo. Entonces si en la poesía de Martí el símbolo se construye de aspectos multifacéticos, en la poesía de Jaimes Freyre, el símbolo multifacético tiene que llevar significados múltiples. Rivera-Rodas explica lo que significa pluralidad referencial:

La pluralidad referencial a que me refiero es una constelación de analogías, asociaciones y correspondencias; es decir, [. . .] formas fugitivas y dispersas, apenas entrevistas a través de la bruma del pensamiento poético [. . .] se puede advertir un nivel de semántico profundo [. . .] la pluralidad referencial puede ser reducida a una sola palabra que represente al ser cuya denominación se hace compleja e imposible. (233-234)

Esta cita culmina, en esencia, el continuo que quiere destacar de la evolución de la imagen en el modernismo. Es decir, la imagen es solamente una dimensión de la expresión poética. Desde la imagen incipiente, el poeta le adjunta comparaciones y analogías, luego las reconoce y/o las contempla interiormente hasta exteriorizar sus

impresiones por medio de la poesía, pero, sin embargo, la palabra escrita y la intención de ella puede abarcar una complejidad profunda, y extensa.

Para sintetizar la crítica: Litvak explica que la relación entre la imagen y el símbolo es que la imagen forma parte del símbolo, y sugiere que la imagen es sencilla, y el símbolo es complejo. Luego, Schulman discurre sobre el proceso de llegar al símbolo y el rol de la imagen en ese proceso. Schulman reconoce en la literatura de Martí que el poeta concibe la imagen como un proceso interno, y que la exteriorización de la impresión de la imagen resulta en un símbolo. Agrega Schulman que el símbolo incluye imágenes, comparaciones y analogías. Es decir, Schulman explica que la imagen es materia prima y el símbolo es producto consumible. Finalmente, Rivera-Rodas propone que aunque el símbolo en su complejidad tiene la capacidad de abarcar varias formas complejas, también puede ser una sola imagen.

Estas tres críticas sintetizadas ofrecen una manera de acercarse a la función de la naturaleza en la poesía de Gaspar Octavio Hernández. Hay momentos poéticos en la obra de Hernández en los cuales la flor es una imagen y funciona para agregar adorno, color, y ambientar. Hernández principalmente utiliza la imagen de la rosa, pero hay otras variedades recurrentes de flores también como el lirio, la violeta, y el jazmín, cada una con sus cualidades sensoriales y visuales propias. La flor en forma de imagen indica que el poeta reconoce la estética modernista y celebra lo que Martí había establecido en su poesía anteriormente.

Por otro lado, es importante reconocer que en algunos poemas de Hernández la flor no es tanto una imagen adorno, sino que funciona como símbolo. En algunos poemas, el protagonista y la flor están vinculados y relacionados por medio de la voz poética. En ciertos textos el protagonista aparece en comparación con una flor, y en otros

hay una clara relación entre las mujeres y las flores. Las flores—predominantemente, las rosas—aparecen cuando la poesía contempla el concepto de la ausencia o de la muerte. En estos momentos poéticos la flor funciona como un símbolo porque la flor es lo que aparece en medio o al final del proceso de morir o durante la contemplación de la ausencia de un ser. Es decir, Hernández utiliza las flores para explorar el abandono, la ausencia. No se puede negar que hay una simbología compleja y profunda que está presente en el discurso poético y, como sugiere Schulman, puede ofrecer una vía de conocimiento en cuanto a la obra y el autor.

El poema “Resurrectio” es un soneto cuyo tema es la ausencia. Desde la primera estrofa del soneto, hay una reafirmación de la ausencia, que en este caso es la de la segunda persona poética. El diálogo que se presenta en el pretérito aparece en forma de monólogo interior y lo que está representado en el poema es una mezcla entre el pensamiento y el recuerdo. Como el tiempo verbal está en el pretérito, se puede suponer que es un cuento o un recuento. Luego, se aclara en la segunda estrofa, en los versos del 5 al 9, que la ausencia no es a causa de una muerte--no concuerda porque el verbo “caer” con el que empieza el poema sugiere que el movimiento es hacia abajo, es decir el inclinarse:

“¡No has muerto, no!” Cuando la angustia impía
de oscuras flores mi camino alfombra,
resplandeciendo con fulgor que asombra
surges del fondo de la estancia mía.

Surges del fondo de la estancia mía y. . . . (*Vida y obra* 45)

No es una muerte, literalmente, pero lo que está descrito es más bien una ausencia que se siente, y el ente presente es como un espíritu salvador y renovador. Las flores aparecen

como parte de la contemplación de la ausencia. Las flores forman parte de la visualización mental y este gesto es integral e impactante para la voz poética porque literalmente las flores acompañan el rumbo. Las flores funcionan como punto de referencia para considerar la ausencia. En este poema las flores son imágenes que aparecen como partes del medioambiente y ayudan al lector a visualizar un alrededor edénico. En este texto, las flores suavizan la consciencia de la muerte y la traducen en una ausencia, o una presencia metafísica. Es evidente que las flores son más que un adorno y que funcionan para que la voz poética pueda aceptar el nuevo estado de ausencia de la amada. Este proceso de revelación, por medio de las flores como elemento catalizador, es evidente entre los versos 5 al 9, porque las flores en el camino preceden la aparición de la amada. El poema reconoce la profundidad de la apariencia porque la misma línea se repite en los versos 8 y 9. La ubicación de los versos implican que los primeros están en el camino que vincula la vida con la muerte, y la aparición ocurre con el mismo poder y potencia con que una flor que surge de la tierra.

En “Guirnaldas para una muerta” (*Vida y obra* 51) el poema parece dramatizar el momento de la muerte de la madre. El texto, en tres partes, explora cómo el hijo experimenta los momentos que ocurren en la mañana de la muerte de su madre. El primer apartado representa la vida, pero el punto de la vida que viene antes de la muerte, cuando la primera persona poética percibe una interacción (repetida, diaria, constante) con ella, y se manifiesta en el uso de la anáfora “Yo la llamo”. La repetición implica también desesperación y una sensación de apuro. Se nota que la voz poética presiente que el tiempo es fugaz y momentáneo. El segundo apartado expande sobre el proceso de morir: la voz poetiza el momento de transición entre la vida y la muerte, y le atribuye un aspecto celestial con la mención de “ángel”, “arcángel” y “campanas”. La mención del “féretro

blanco” establece que el autor se enfoca en la ceremonia que gira alrededor de la muerte, el proceso de despedirse, y los sentimientos que experimenta en el momento. El tercer apartado marca el entierro y es el momento donde se encuentra la expresión más emocional de poema. La voz se está dando cuenta de la finalidad y entra de nuevo la sensación de la desesperación que se nota en la primera parte del poema. Igual que en la primera parte, la tercera parte tiene una anáfora, “Es un hueco,” y refuerza esa frase la implicación de un entierro, y también representa la ausencia que siente el yo poético por la muerte de la madre.

Este poema parece una evolución de su percepción de aquel momento traumático de su vida, y también refleja, por la carencia de referencias maternas, cierta universalidad. Las referencias a las flores aparecen en las tres partes del poema (en los versos 4, 20, 24, 26-27, y hay referencias en el tercer apartado, versos 30, 39, 43) y en cada momento funcionan para reforzar los pasos de la muerte. Pero lo más notable del poema aparece del verso 26 al 28:

Y yo, al ver el rocío palpitar en las flores
me decía: “Las rosas también lloran dolores
y han vertido más llanto que el espíritu mío”. (*Vida y obra* 52)

Vemos mucho en estos tres versos. Primeramente, en forma de monólogo interior, la voz poética expresa que las flores y la actividad de ellas están ayudándole a entender el impacto de la muerte. Se nota también que las rosas, personificadas, parecen llorar la muerte de manera igual que la voz poética. Pero lo más notable de estos versos es que la voz poética reconoce la actividad de las rosas, y lo expresa como revelación. Estos versos, revelan un secreto para la voz poética, y luego por medio del poema, la voz

comparte la revelación. Y el poema, es vehículo para comunicar lo que anteriormente se encontraba oculto.

En cambio, en “Floración Milagrosa” (*Vida y obra* 60), la flor es parte de la transformación (o la transmutación) de la voz poética: “Mi corazón se vuelve margaritas... /Mi corazón se vuelve margaritas” es un refrán repetido varias veces a lo largo del soneto. El poema exterioriza la concepción de lo que la voz poética parece experimentar, que es el proceso de reformar o reencarnar en forma de flores por causas externas. La referencia específica a margaritas al principio del poema puede indicar que el poeta considera esa flor como símbolo. En los versos 3 y 4 hay una correlación cromática y olfativa de la margarita con la segunda persona poética: “por ti, flagrante virgen, que perfumas/ mi vivir con perfumes de pureza”. Desde el título parece sugerirse que lo que está ocurriendo en el poema sucede en el presente. La descripción pinta una escena donde se hallan dos personas, primera y segunda, y hay un monólogo dirigido a la segunda persona en el presente. El poema se concentra en la reacción y la impresión que la primera persona tiene al contemplar el objeto. Por casi todo el poema, se puede suponer que la segunda persona está presente y está viva, pero al finalizar el poema, aparece una velada referencia a la posibilidad de que la segunda persona de hecho está muerta. Aunque el poema no expresa esto directamente, la referencia ocupa el final del poema, en los versos 18 al 23:

mi corazón se vuelve margaritas,
 por ti, la de los ojos extrahumanos;
 por ti, la de nevadas manecitas.
 Ojos que os apagasteis en la sombra
 con un doliente desmayar de cirios:

el alma gime cuando el labio os nombra.

La mención del adjetivo “extrahumanos” sugieren que la muerte o por lo menos un estado fuera de la humanidad de la segunda persona. Es más, el poema empieza con referencias a la segunda persona como un ser entero en los versos de 1 al 10, y termina al referirse a ella por partes, en los versos de 11 al 23. Las sinécdoques “manecitas” en los versos 11 y 20, “manos” en el verso 16, “rizos” en el verso 15, y “ojos” en los versos 19 y 21, deshacen la supuesta unidad de la segunda persona, y refuerzan la extrahumanidad de la muerte. Por lo menos, el poema termina con una sensación de la ausencia y se puede concebir que quizás la transición de la segunda persona inspira una transformación interior en la voz poética que culmina en una flor, la margarita. De esto se puede decir que las flores revelan otra representación de la primera persona, que solo se manifiesta en la muerte de la segunda persona. Implica que hay una interconexión entre las personas y las flores catalizadoras.

En el soneto “Dolorosa” (*Vida y obra* 223) encontramos una contemplación poética sobre la ausencia y la muerte. El poema revisa en el presente un amor del pasado. Los primeros cuatro versos están en el pasado y los siguientes están en el presente o el futuro. La transición de tiempo verbal parece reflejar la transición de la imagen de la segunda persona desde la memoria hasta manifestarse como ente transmutado en el presente. El simbolismo del verso 6 “te volverás claveles dentro del ataúd” hace claro que la voz poética vincula la muerte con las flores y sugiere que la muerte es el paso antes de transformarse en una flor. Luego en el verso 7, la voz poética correlaciona su alma con la voz que rezaga de la segunda persona ausente y vincula la memoria de la muerte de ella con el porvenir de sí mismo. Lo evidente es que la muerte es un tema amenazante a lo largo del soneto y esta idea está reforzada en los versos de 9 al 11 cuando expresa “Hay

cuando la amarilla Clorosis te consume, / y va desvaneciendo tu vida cual perfume/ que en intangibles ondas escapa del cristal”. Estos versos parecen implicar un proceso de morir, o posiblemente un proceso después de la muerte. El presente y el presente progresivo dan una sensación enigmática de lo inmediato y lo porvenir al relacionarse a la muerte, que en sí implica la renovación. Por lo menos, es un poema que reconoce la decadencia de la vida y llegada de la muerte. La decadencia abre paso a la muerte y el poema es el recuerdo de esa muerte. Se nota que el decaimiento es una experiencia parecida a convertirse en otra forma, como sucede con un proceso natural o científico. La visión final es la de la difunta por medio de la imagen mental de la voz poética. Las flores funcionan para ayudar a la voz poética a construir una visualización de la difunta después de la muerte, y simplemente se entiende que después de la muerte, hay flores.

En “La caja de las flores” (*Vida y obra* 75) hay una clara representación de la multiplicidad de la función de la imagen de la flor, y surge el tema de la transmutación y cómo se relaciona con la muerte del cuerpo de la mujer amada. El título sugiere que las flores son un tema central, pero el poema empieza con la descripción de una mujer. En los versos de 1 al 3, se describe una “mujer querida” que está en “un hospital de locas” y muy pronto se nota que desde el primer verso hasta el verso 12 hay una descripción de los últimos momentos de vida de la mujer. El proceso de morir es comunicado desde el punto de vista del narrador. El verso 13 reconoce su muerte y lo que indica entre los versos 12 y 13 debe haber sucedido una cantidad de tiempo no especificado en el pasado porque en el verso 13 aparece “Cuando era carne viva”; y el uso del imperfecto implica que la vida vibrante de la mujer no es algo reciente, y sugiere que su vida terminó mal. Pero los versos 16 y 17 empiezan la primera referencia a las flores, y es una descripción de la mujer muerta: “Fue hermana de los lirios que en la riba/ del arroyuelo de la

Primavera”. El poema pone a la mujer y las flores en un nivel familiar cuando “era carne viva” y sugiere que la relación entre la mujer y la flor es más que una comparación. El poema establece una correlación entre ellas, a nivel familiar, y a nivel fraternal. Más adelante en el verso 27 el lector se da cuenta que la mujer fue asesinada por un hombre, y otro hombre, su amante, la encontró y ahora la va a enterrar. Los versos de 28 al 31, describen una búsqueda de parte del amante para encontrar un lugar ideal para enterrar a la amada. La mención de “jardines de jazmín” y rosas de tres diferentes colores en el verso 29 refuerzan la idea de que la existencia de la flor es indicadora de refugio. El verso 29 menciona “jardines de jazmín” y los versos 30 y 31 mencionan rosas de tres colores en “la sombra de tupida arboleda”. El amante es el que vincula a la mujer con las flores de diferentes maneras. En el verso 34, la flor aparece como un adorno, porque el amante desea construir una mortaja de flores, y en el verso 35 cumple el deseo: “Y de flores orló el cuerpo marchito”. El verso 35 refuerza la idea de que las flores acompañan a la muerte, pero en los versos 36 al 42, la implicación es que las flores que adornan el cuerpo causan un proceso, o, mejor dicho, una experiencia sobrenatural (extrahumana), en que el cuerpo de la difunta ya no se marchita en el estado muerto, sino que empieza a renovarse y transformarse. Las flores aparecen primero como adornos, y luego como catalizadores de procesos sobrenaturales, que afectan tanto al amante como al cuerpo de la amada. En cuanto al amante, el efecto de la muerte sobre el amante está descrito en los versos 43 al 48 porque, según la voz poética, enloquece el amante de manera tan impactante que es capaz de manipular las flores y construir una mortaja y un ataúd hechos de flores para la amada. Por medio del amante enloquecido, las flores adquieren poder. Luego los versos 64 al 69 describen el efecto de las flores sobre el cuerpo de la difunta:

lirio y jazmín en los dormidos senos;

¡jazmín y rosa en los dormidos hombros!

Estaba íntegra, bella. [¡]Se diría

que hasta la misma muerte venerara

aquella carne indestructible y rara

que, en vez de deshacerse, florecía!

Las flores, después de un paso de tiempo no específico, transforman el cuerpo de la mujer; más específicamente, las flores están incorporadas en el cuerpo de la mujer, de tal manera que puede vencer la muerte y florecer. En este momento del poema, la mujer no está comparada con las flores, ni está relacionada a las flores, sino que las flores literalmente se incorporan en el cuerpo de la mujer y no hay manera de separar las dos. El poema refuerza también la idea del poder de las flores, porque en los versos 67 y 68 dice “que hasta la misma muerte venerara/ aquella carne indestructible y rara” y la implicación es que la “carne indestructible y rara” no es solo la carne de la mujer sino las flores incorporadas en el cuerpo (lo que constituye una nueva creación) y surgidas después de la muerte.

Aunque no es explícito, el tiempo y el paso de tiempo son motivos muy integrales en el poema especialmente en relación con la idea de que las flores tienen un papel en el proceso de la vida y de la muerte. El proceso de incorporar las flores en el cuerpo de la mujer no está descrito, pero hay una alusión a ello en el verso 57 donde sólo aparecen tres puntos suspensivos, y la sugerencia es que hay una ausencia de palabras, pero no de acontecimientos ni de procesos. Lo que aparece a partir del verso 57 apoya que algo no descrito que sucedió en el verso 57, porque desde el verso 58, lo que está descrito es el estado posterior del cuerpo de la mujer.

El simbolismo en el poema “La caja de las flores” empieza con el título porque inmediatamente la imagen que está presentada consiste en una caja de flores. Si consideramos la teoría de Rivera-Rodas según la cual, aunque el símbolo en su complejidad tiene la capacidad de abarcar varias formas complejas, también puede ser una sola imagen, se nota que al final del poema, el título es también un símbolo que lleva pluralidad referencial. Es decir, es solamente al llegar al final de poema cuando se nota que “la caja de flores” es, para usar la fórmula de Schulman, una imagen concebida por medio de un proceso interno, y que ha sometido el proceso de exteriorización a lo largo del poema, y lo que culmina, es que el poema es un símbolo de una imagen, como dice Rivera-Rodas. Pero en el estilo de Hernández sigue estableciéndose que las flores revelan que parte de la identidad de la mujer está vinculada con las flores, y el amante se percata de esto tanto que su objetivo es poner a la difunta en la caja de flores. Las flores siguen siendo catalizadores de transformación, pero el hombre ahora se transforma en ente que facilita el proceso de transformación. La mujer incorpora las flores, y el hombre se vuelve un ser con poderes extrahumanos por entender el poder de las flores.

En el estilo de romance, “Ojeras” (*Vida y obra* 64) narra la vida de la Reina Melancolía. El poema, aunque lleva los aspectos del romance, también parece una alegoría, por la personificación del estado mental de la melancolía. La descripción, en el verso 8, de esta emoción personificada se basa en la posesión de tres flores “dos violetas y una rosa”. El otro aspecto descriptivo, en el verso 3, es que se basa en la experiencia de haber sufrido una herida y luego la reacción es “vagar por el mundo”. En términos abstractos todo el poema se trata de la experiencia del dolor. La imagen principal de la experiencia de la melancolía es la flor. En este poema hay dos tipos de flores, las violetas y las rosas. Estas flores representan diferentes colores y agregan una dimensión cromática

al poema, aunque la mención del color de las flores no es explícita en el poema. Tomando en cuenta cómo funcionan las flores en el poema, ellas acompañan a la Reina Melancolía, y la Reina vaga por el mundo. El movimiento de la Reina sugiere la universalidad de la emoción, porque, aunque tiene origen, carece de un destino. La función de las flores es clave, porque son objetos tangibles que acompañan a la emoción, o sea, son imágenes que están por transformarse en símbolos. Según el poema, en los versos del 25 al 27, los pétalos tienen el poder de embellecer y luego, en los versos del 31 al 33, las violetas tienen el poder de tranquilizar. Sin embargo, hay mucho en el poema que queda inexplorado. Las flores acompañan la experiencia de la Reina Melancolía, pero queda un misterio en el verso 2: no se sabe cuál es el origen de la “herida de mal profundo” y esto inspira preguntas ¿qué causó el movimiento de la Reina y qué la inspiró andar con tres flores de dos colores diferentes? Quizás no sea tan importante el porqué de los catalizadores, sino entender que hay una experiencia que puede existir fuera del ser. Es decir, que la experiencia es ajena al humano y la única manera de percibirla es notar la presencia de las flores. Y en el acto de intercambiar las flores es cuando se interactúa con la experiencia. La segunda persona poética y la Reina tienen un sentimiento en común, la tristeza, pero la tristeza de la voz poética es tan notable que la Reina se da cuenta de su estado, y ofrece las flores a la segunda persona; específicamente, ofrece la rosa para embellecer, y las violetas para impedir el enojo. La profundidad de la tristeza a lo largo de poema es notable, y el uso del romance agrega una sensación de lo popular, como si todo lo que pasa es particular y universal a la vez. El narrador describe el encuentro como si todo lo que está pasando no es algo interior, sino algo externo, y observable. Asimismo, la imagen de la flor se convierte en símbolo por medio de los versos 24 y 25. Quizás sea eso lo más irónico del poema: se nota el intento de dramatizar y poetizar todos

los procesos privados, de manera externa y pública. El poema funciona como herramienta que universaliza las sensaciones más individuales e íntimas del ser. Las flores son tangibles y acompañan y representan lo imposible de traducir, las emociones. Quizás el momento más sintetizado del poema es cuando en el verso 23 aparecen solamente dos palabras “se adormía”. Como verbo, adormirse, no se encuentra en ningún diccionario. Específicamente, tampoco existe en el Diccionario de Panameñismos por Baltasar Isaza Calderón, pero al investigar las posibles raíces del término, se puede concluir que “adormirse” se deriva del sustantivo “adormidera” que es una flor de donde viene la droga opio. Si se toma esta teoría al considerar el poema, aclara mucho el mensaje del texto. Primero, empezando con el título, “Ojeras,” que son unas manchas alrededor de los ojos que tradicionalmente se asocian con una variedad de causas, incluyendo llorar mucho, la falta de sueño, el síndrome de abstinencia. Luego dice el poema en el verso 2 que una “herida de mal profundo” produce el viaje de la Reina Melancolía. La melancolía no sólo es una depresión profunda, sino también es una diagnosis médica, *melancholia*, que se asocia con el síndrome de abstinencia del opio. El viaje de la Reina Melancolía significa que es una experiencia universal, pero también implica que es una condición contagiosa como una enfermedad o una plaga. Cuando el poema llega al verso 23, en que aparece solamente “se adormía”, es como reconocer la causa y el efecto de toda la acción en el poema, y también cambia el foco de la rosa y las violetas a la adormidera, que en comparación es una flor de impacto mucho más profundo.

En este poema, entonces, las flores empiezan en el estado de imágenes, y luego se transforman en símbolos, pero no dejan de ser imágenes, y mantienen una pluralidad referencial. En el verso 23, quizás el simbolismo es más notable porque de manera muy sofisticada la flor aparece en forma de verbo, y demuestra una verdadera complejidad en

su simpleza. Es decir, la flor verbalizada sugiere una experiencia que culmina en una sola palabra, un símbolo que abarca una sola imagen. Entonces las flores tienen un papel central pero no potente en el poema “Ojeras”, sin embargo, es importante destacar que son tres flores que acompañan a un sentimiento incorpóreo, y diría que la melancolía que lleva tres flores es una cierta alusión a un estado extrahumano. No es la muerte, pero es ciertamente un estado que carece de humanidad corporal, y la Reina Melancolía parece más como un fantasma o un espíritu presente, con flores.

En octubre del 1914 Hernández escribe “Púrpura” (*Vida y obra* 65), un homenaje a su hermano Dimás Eugenio que se suicidó el 9 de octubre del 1914 (Peña 70). En el epígrafe del poema se lee “A la memoria de mi hermano Dimás”. Desde el principio, el lector entiende que la muerte va a ser el tema principal del poema. El primer verso empieza con el nombre de Juan, y es posible que sea un apodo de origen bíblico que significa “querido” y construyen una imagen de un ser noble, bello y bueno que fue víctima de la melancolía en su alma. En el verso 5 el poema empieza a recordar el momento en que se murió. Por medio de metáforas e imágenes el poema recuerda la experiencia traumática de encontrar al recién herido que pronto será difunto. El uso de las flores en el poema es clave para entender la percepción de la voz poética. La reacción del observante se desarrolla en los versos del 13 al 15 con el empleo de símiles que incluyen referencias a las flores: “Sangre fue el llanto de mi pupila/ cuando en la frente de triste vi/ manchas, violáceas como una lila”. La lila se relaciona con las manchas de sangre en la frente herida, y junto a las referencias cromáticas de “rubí” en los versos 16 y 26, y luego la imagen se cristaliza con la mención de “mora” en el verso 26. Estas tres referencias agregan una dimensión cromática al poema que se enfoca en las manchas de la sangre y el supuesto cardenal que se asociaría con una herida. El poema quiere reforzar la

profundidad de los colores de la herida, como se nota en los versos 24 al 26: “gotas de sangre, cuando le vi/ al triste manchas color de lila;/ color de mora, color rubí”. El verso 26 marca una transición en el poema, y cierra la escena de encontrar al recién herido, mientras el verso 27 abre el momento de ver el cadáver en el ataúd. Es en este momento poético cuando las referencias a las plantas tienen el impacto mayor en el poema. En la descripción del entierro en los versos de 29 al 30, las flores llevan la mayoría de la acción y movimiento del poema: “sobre el cadáver llovieron ramos, / ramos de helechos y de laurel”. En estos versos entra por lo menos otro color, el verde, por la mención de los helechos y el laurel. Estas dos plantas tienen la capacidad de llevar flores, y la idea de que llovieron ramos indica que la naturaleza está en un estado de movimiento, y que las plantas viven y actúan, aunque sean ajenas al dolor. En los versos 33 y 34, los ramos funcionan para adornar al féretro, y se nota irónicamente su abundancia: “toda la caja cubrió de ramos/ de margarita, mirto clavel”. La visión que pinta el poema es casi como la abundancia de un jardín. Los colores que predominan son verdes, blancos, amarillos y da una sensación primaveral y de juventud.

La presencia y la abundancia de estas plantas específicas parecen motivar una resurrección, como la presencia de la naturaleza puede inspirar la vida, o por lo menos parece cancelar o enfrentarse a la muerte. Pero en los versos 37 al 40, se nota que se asocia la rosa con la ausencia: “No hay una rosa; no hay una rosa, / ni vibra el vuelo de una oración/ de entristecida madre piadosa/ sobre la tumba de aquel garzón”. La rosa en particular, o, mejor dicho, la ausencia de la rosa es utilizada para describir la ausencia de la madre. La rosa parece representar lo verdadero y lo profundo en cuanto al estado de existencia. El final del poema juega con la idea de la rosa porque la rosa representa la ausencia y la presencia de la vida. La rosa es como un enigma porque en algunos poemas

de Hernández, como “Floración milagrosa” y “Fatum”, aparece como el resultado de la muerte, o sea las rosas se convierten en los versos de 44 al 50 en el paso después de la muerte: “-como en florida tierra de Sión para/ él ya crece fragante rosa, / floral emblema de mi pasión, / que ha de ostentarse por siempre hermosa/ roja como una roja ilusión,/ porque alimentan a aquella rosa/ lágrimas rojas del corazón”.

En estos versos se nota que la rosa es el producto de la muerte, la tristeza alimenta la rosa y ella crece con las lágrimas, pero más específicamente la rosa crece por las “lágrimas rojas del corazón”. La rosa está vinculada con la parte del cuerpo que se asocia con la vida y con la muerte. El simbolismo de la rosa en “Púrpura” es el aspecto más interesante del poema, porque la imagen marca la ausencia. Es decir, la carencia de la rosa marca la ausencia de la madre, y también marca la ausencia del hermano. La rosa también marca la evidencia de la transición, porque en los versos 44 y 45, cuando dice “para/ él ya crece fragante rosa”, se está diciendo que, en otro espacio, y no en el presente espacio poético, es donde crece la rosa. La rosa es el símbolo que representa la transformación que fue canalizada por la tristeza y por la muerte (la ausencia). La rosa, de cierta manera representa varias facetas de la muerte en este poema.

Es evidente que en momentos poéticos Hernández utiliza la flor, y más específicamente la rosa, como símbolo. Sin embargo, en el poema “Fatum” (*Vida y obra* 215) la rosa y el simbolismo de la rosa se expanden y profundizan de tal manera que el símbolo se transforma en protagonista. El poema “Fatum” se trata del abandono que experimenta el huérfano. El prólogo está en forma de recuerdo por el uso del pretérito. En él, habla del nacimiento, pero el nacimiento aparece como un acontecimiento que ocurre en el vacío porque la lírica evita mencionar la madre y la conexión a una familia. Las primeras tres frases resumen el tema de ser huérfano: “Nació débil. Vivió enferma y

solitaria. Murió solitaria”. Para empezar, el sujeto del poema es una mujer y la imagen de ella está generalizada hasta la segunda línea cuando se menciona la edad. Luego las estrofas cuatro y cinco describen un mal nacimiento de un vientre malo. La metonimia en estas estrofas ayuda a desarrollar el estado de la huérfana. La madre de la huérfana está reducida a solamente el vientre y el estado de ese vientre es decadente. Por nacer de un vientre ajeno, lo que produce en la huérfana es una vida maldita desde la cuna. Estos versos sugieren que el nacimiento es el camino hacia la muerte en vez de ser un camino hacia la vida.

En la sexta estrofa regresa la anáfora: “Huérfana virgen” y con esa repetición refuerza la sensación de la fatalidad. En estos versos ahora están introducidas las pausas en forma de puntos suspensivos y sugieren que hay espacios poéticos donde la expresión no es verbal. Se puede suponer que en ellos cabe el sufrimiento que no se expresa con palabras. Irónicamente, en la composición de los versos 61 y 62, las exclamaciones aparecen antes de lo inexpresable de los puntos suspensivos. Esta yuxtaposición de expresiones demuestran también un tipo de fricción entre dos puntos que existen en el poema, para reforzar la contradicción: es una virgen en el hospicio de ramera en el verso 65.

Quizás sea la huérfana hija de una ramera, pero eso también está puntualizado con la exclamación seguida por lo inexpresable. Lo cierto es que lo que describe es antitético a la familia. Es una huérfana: es una mujer sola, débil, y maldita porque nació de un vientre maldito. Sin embargo, la huérfana mantiene un rasgo de importancia porque la voz poética la escogió como objeto para el poema, y también comparte el espacio poético con la voz poética, entonces por los menos para el poeta, y se supone que, para el lector, la huérfana tiene mucha importancia. Lo que está claro en el poema es que el objeto es

una figura femenina de 20 años y queda ambiguo si hay alguna importancia relacionada a esa edad o el número veinte. Sin embargo, las palabras “huérfana virgen” forman una anáfora y la estrofa parece un recuerdo en forma de relato sobre la existencia triste de la huérfana enfermiza.

Los versos del poema no solo describen la situación de ella, sino que también hacen que el sufrimiento de la huérfana sea palpable para el lector. Las instituciones en el verso 19 (“de asilos y de hospitales”) no están presentadas como lugares de salud sino parecen más bien cárceles, donde la huérfana está “presa”. Es evidente que uno de los motivos del poema es cultivar la empatía en el lector en cuanto a la vida de la huérfana.

Se nota también la técnica y la musicalidad de los versos. Hay una concentración en los sonidos que representan y celebran una sensación botánica, jardinera, floral; también hay referencias a la vegetación acuática, mezcladas con las referencias a la huérfana bella, y la repetición de palabras que empiezan con la h como “hermosa,” “se hunde”, y “helada” sugiere una sensación “boquiabierta”. Las palabras mismas acompañan la reacción al sufrimiento, y al llanto. Además, el sonido de la “a” representa la expresión producida de la agonía y el sufrimiento prolongado, como el del parto y el nacimiento. El tema está recordando a la huérfana, y la técnica poética concuerda y complementa el mensaje del poema.

Por el lado temático reconocemos que el nacimiento en el poema es el acontecimiento principal y está presentado no tanto como algo natural y violento, sino que está descrito como el paso antes de la muerte, por las circunstancias tristes que acompañan el parto. El poema implica en el prólogo que va contra las expectativas tradicionales. De hecho, la vida de la huérfana, por las circunstancias trágicas de su nacimiento, conduce hacia la muerte. En cuanto a la voz poética, se nota en los versos 10

y 11, que parece sugerir que la muerte es más fuerte que la huérfana, que para ella no hay posibilidad de resurgimiento, y luego en los versos 12 y 13, se explica que solo “resurgen los ninfeas sobre la superficie de dulces tranquilos”. Aunque la sensación es muy resuelta, también el poema ofrece sentido de añoranza, porque como lectores, la idea de que la huérfana es olvidada y no apreciada está negado por la existencia del poema, el cual reconoce el impacto e importancia de su existencia.

En medio de la primera estrofa es cuando entra la voz de una primera persona y la presencia de ella en el poema es una manera de (re)construir una conexión personal con la poética. El efecto de la voz de la primera persona apoya la sensación que, por lo menos, alguien es testigo de la experiencia de esta chica que en cualquier otra situación sería olvidada. Otro aspecto es que este es un poema de amor, pero es un amor torcido, imperfecto, y masoquista por las palabras, y como el verso 21 menciona “enamorado de tu tristeza”. En la segunda estrofa, se nota que la voz es el sujeto en el poema y la huérfana es el objeto, que es observado por la voz poética. Eso agrega otra dimensión al tipo del amor que existe en el texto.

La interacción entre la huérfana y la voz poética está desdoblada porque la huérfana enfermiza parece ser oyente dentro del espacio poético, pero también ella comparte la misma memoria de la voz poética. Es como si hubieran tenido la misma experiencia juntas y la voz poética quiere hacerle recordar. La descripción en el poema se enfoca en la huérfana y su estado de enferma. Pero la expresión y la intención de los poemas están ancladas en el desequilibrio, la posibilidad, el sueño postergado y lo inalcanzable. Lo que sucede entre la descripción y la expresión es el surgimiento de una fricción y esa fricción se manifiesta en la vida para la enferma, porque no muere, sino vive sufriendo.

En los versos 66 al 81 vemos un cambio de rumbo y aparecen referencias al sufrimiento. La carencia de dolientes en el momento de su muerte refuerza la sensación de la ausencia y el abandono. La ironía de los versos 72 al 75, es que el poema relata que la muerte de la huérfana no ha sido nada importante para nadie, pero a la vez al expresarlo demuestra que sí era importante para la voz poética. Y en los versos de 76 al 81 sutilmente eleva a la huérfana al nivel apreciado por la voz poética.

Termina la primera parte del poema con la muerte, pero como la expresión está en el pretérito, la muerte aparece más como un recuerdo y tiene una sensación sentimental. Además, el uso del pretérito junto con los detalles específicos, como la mención de la edad de la huérfana, y la información sobre su nacimiento, sugieren que el poema se refiere a una persona verdadera. Aunque no hay mención explícita de flores, la primera parte del poema establece la complejidad y belleza de la expresión, y esos dos componentes mantienen la potencia del discurso poético hasta el final del poema.

La segunda parte del poema describe el efecto de la muerte que experimenta la voz poética y se nota su propio dolor. Es interesante que el tema de la ausencia aparece en el texto, pero se nota que la voz poética es la que lamenta la ausencia de la huérfana. Es decir, la huérfana engendra el “estado de huérfano” en la voz poética, porque se siente abandonado por ella. Lo que queda es el recuerdo de su voz, y la energía de ella, pero también su voz era incapaz de expresar la hondura de su sufrimiento. La voz poética ofrece las impresiones que ella dejó en él y por medio de la metonimia la describe por partes: la carne, la frente, el cuello, el seno, la boca. De hecho, la descripción manifiesta algo similar a lo que describió a la madre de la huérfana. Asimismo, la metonimia funciona para representar el estado del huérfano, o mejor dicho el efecto de la causa del estado de huérfano. Es evidente que ya no tiene forma completa de humano según el

punto de vista de la voz poética. El poema refuerza que la huérfana ha perdido su totalidad humana y solo aparece por partes y su estado actual es dividido y desconectado. Irónicamente, la segunda parte también marca que la huérfana se ha transformado por medio de su estado de difunta porque es como si la muerte la hubiera renovado de forma vibrante y celestial. La vida que condujo a la muerte es trágica pero la voz poética concibe en la muerte la forma más bella de la huérfana.

En la segunda parte es cierto que la muerte representa una transición, pero en la concepción de la voz poética, la muerte es mejor estado que la vida para la huérfana. La falta de conocimiento de la muerte produce la ingenuidad en la expresión de la voz poética y en su percepción la huérfana se va renovando. Esta renovación empieza en los versos 86 y 87 cuando empieza a describir lo que recuerda de ella por medio de sus aspectos físicos: la voz se transforma en eco; y luego en los versos de 90 al 93 la vida se transforma en música; y, luego en los versos de 94 al 101, su cuerpo se transforma en jardín de frutas y flores. Las flores y las frutas que son productos de las flores son el destino de la huérfana, según la voz poética. Pero también la voz poética re-concibe el origen de la huérfana por medio de las imágenes de flores en los versos 116 y 117 cuando dice “nació leve, pura, y triste, / -flor de un árbol de dolor”. Entonces, el poema utiliza la naturaleza y las flores para revisar la historia de la huérfana, y en el proceso, embellece sus orígenes. En los versos 102 al 119 la voz poética empieza a describir la muerte por fases que también describe por partes: la boca, el labio, y la pupila. El verso 102 empieza con la anáfora “¡Pobre niña!” y la voz vincula el sufrimiento que produjo el nacimiento con el de su muerte. Luego, en los versos del 102 al 123, habla de la fugacidad de su vida, en perspectiva con el universo: “Su vivir, fue una jornada/ del sofá al lecho mortal;/ su vivir fue como rayo/ de crepúsculo invernal”. Pero el tono no es fatalista como el que

está expresado en la primera parte. El uso del pretérito refuerza que está relatando hechos verdaderos. Son acontecimientos cumplidos en el pasado y hay rasgos de esperanza y por lo menos, evidencia de la ingenuidad en el discurso. La huérfana se vuelve más idealizada a lo largo de los versos y aunque termina con la anáfora “¡Pobre niña!” que es una exclamación seguida por lo inexpresable de los puntos suspensivos, parecen abarcar más que el sufrimiento, y abre paso a la posibilidad de que algo idealizado y positivo exista en ese espacio que carece de expresión verbal. Desde este momento en el poema parece que el motivo de la segunda parte es vincular a la huérfana con la naturaleza o con procesos naturales como el paso de tiempo. Notablemente, el poeta juega con la idea de la ausencia como un catalizador porque en los versos 124 al 129 dice que, al morir, nadie dejó “Ni una rama del prolifero rosal” en la frente de la difunta, pero luego en los versos 130 al 138, describe que en el momento de morir la huérfana causó que las ramas produjeran más rosas y la sugerencia es que la muerte de la huérfana tuvo un impacto sobrenatural. Se nota, en los versos 133 al 138, que hay una conexión entre la muerte de la huérfana y la naturaleza porque dice: “cuando la niña doliente/ en el desolado hospital/ que era como enorme féretro, / se durmió con ese sueño que no se vuelve más, / cada rama del rosal tuvo más rosas/ que hay luceros en el éter y gotitas en el mar”. El poema indica que la muerte de la niña funciona como catalizador de la renovación, o más bien la reproducción en la naturaleza tan fuerte que producen más rosas los rosales.

Luego la anáfora que aparece en los versos 139, 145 y 149 reitera la sensación de ausencia en tres dimensiones: la ausencia de las rosas, la ausencia de ella (porque se la llevaron), y la muerte. Sin embargo, se nota que no está ella sola porque el poema describe que seres anónimos participan en entierro y hay música. Hay una exclamación parentética en los versos 136 al 138 y representa, igual que en los versos 89 al 89, que

ahora la huérfana existe en la forma incompleta, tan incompleta que el poema se refiere a ella con metonimia por partes corporales. Además, en los versos del 149 al 154, el poema describe el efecto profundo que tiene la muerte de la huérfana sobre las rosas y los rosales en el patio familiar. La referencia sugiere que la muerte puede causar la muerte, lo que contrasta con lo que aparece en los versos 133 al 138. En este momento del poema, se describen las rosas muertas como “cadáveres” y curiosamente la etiqueta no se refiere a la difunta. El término es quizás tan llamativo porque la voz poética conoce mejor su propio dolor y puede describir la tragedia usando lenguaje que representa mejor su tristeza.

Empieza la tercera parte con una aparición de la difunta en forma de una voz musical. El cambio de rumbo en el poema está marcado con el verso 155: el momento poético es el anochecer y la falta de luz introduce una sensación sobrenatural. Los versos 155 al 158 representan un tipo de renacimiento que resulta en un reencuentro entre la voz amada y la voz poética. La “voz amada” es tan potente que despierta a la voz poética. En este poema, la sentimentalidad es evidente porque la voz poética repasa lo triste de la vida de ella, se concentra en el momento que conduce hacia su muerte, pero al final del poema, se dedica a describir la interacción, o sea la relación que comparten los dos, la difunta y el vivo.

Es hacia el final de poema cuando la voz poética está recordando lo que vivió y mientras tanto va idealizando a la huérfana en su estado de difunta. La tercera parte indica que se ha transformado de nuevo en Artemisa: diosa de la naturaleza, de la virginidad y del parto. Pero la referencia también lleva otra definición más tangible, porque una artemisa también es una planta que produce flores blancas. El término, que aparece en el verso 164 es “deshojaba”, y este verbo hace eco de cómo el poema utiliza la

metonimia y está reflejado en los versos 170 al 171 con la repetición casi paralela de tres palabras: “era rosa blanca / era blanca rosa”. Como la planta artemisa produce flores blancas sería fácil conectar la idea de rosas blancas.

Sigue el final del poema, en los versos 183 al 190, con una pregunta retórica y una respuesta conjeturada. Lo notable en estos versos es que aparece la palabra “lágrimas” y el verbo “lloré” que está conjugado en forma del pretérito sugiere que es un estado verdadero que experimentó la voz poética, y asimismo el verbo que sigue cada instancia es “pensé”, como si el acto de llorar engendrara el acto de pensar. La sintaxis de estas dos palabras refleja la causa y efecto que sugieren los versos de 133 al 138. Y la forma de la primera persona en los verbos de los versos 195 y 199, refuerza la conexión personal que tiene la voz poética con la difunta y cómo el acto de llorar está vinculado con el acto de pensar en ella, de ahí se puede interpretar que estos versos refuerzan la fraternidad, y asimismo refuerzan la identidad.

La contemplación que está expresada en los siguientes versos abre paso a una conclusión, y la voz poética se da cuenta de su propia mortalidad. Es evidente, por el uso del futuro, que lo que aparece en estos versos es una conjetura, pero también es otra manera de compartir una experiencia con la difunta, porque se imagina a sí mismo en la misma situación. El hecho de su propia muerte futura le hace pensar en su familia. La subjetividad en estos versos es un poco desequilibrada, porque el pensamiento evangélico sugiere que en la muerte uno se reúne con los seres queridos que ya habían muerto. Pero la sensación en los versos 208 al 211 sugiere que en la muerte estará aún más alejada de sus seres queridos vivos, y no hay mención de la muerta, o sea no considera que estaría cerca de la difunta, sólo piensa que estará lejos de los otros. De esa manera se nota que la

conexión con la huérfana se ha quebrado, y que según la voz poética la muerte es un estado solitario, aunque es una ocurrencia común.

El poema termina con exclamaciones de conjetura que dan la sensación de finalidad y los versos 223 al 225 implican un tipo de reunión entre dos tipos de rosales. Entonces el poema termina con una reformación y una renovación y no creo que sea casualidad que las plantas mencionadas son rosales porque es una manera de establecer una conexión familiar en un lugar familiar de (re)nacimiento.

Es en este poema, “Fatum”, donde encontramos un ejemplo de lo que etiqueto, “la poética de la experiencia” tan prevalente en la poesía de Hernández. Aunque el poema se trata de un sujeto, la huérfana, el poema gira alrededor de la experiencia que tiene la voz poética al contemplar el sujeto. Este poema en particular afirma la experiencia porque al final el poema se enfoca en la voz poética, y se concentra en cómo asimila lo que ha observado con la huérfana a su propia experiencia. De hecho, con este poema y con los otros poemas tratados en este estudio, la “poética de la experiencia” está anclada en el símbolo/imagen de la flor. La flor es la herramienta que el poema usa para traducir la experiencia poética. Es el símbolo/imagen fija, conocida, e indudablemente modernista al que la voz poética y el lector se agarra para mantener un acercamiento a la acción en el poema. Si en “Fatum” hay algo que parece demasiado particular a la situación aparece una flor, o se menciona una rosa, que universaliza la concepción de lo que está comunicando que es invariablemente, la muerte.

Para Hernández “la poética de la experiencia” es una ideología que ubica el camino de la vida hacia la muerte en forma de poesía y utiliza el modo poético basándose en un concepto/imágenes de la naturaleza para revelar lo desconocido, lo secreto y lo inexplicable según el poeta. En Hernández, se nota el patrón de considerar la vida y la

muerte como pasos en un continuo en la naturaleza, y reta la idea de que la vida es un camino linear que tiene punto final. De la misma manera, Hernández usa la flor, imagen tradicional del modernismo, y la transmuta en imagen que tanto representa el Modernismo como representa un aspecto clave de su propia “poética de la experiencia”. Es decir, la flor como imagen modernista tiene el papel de apelar a tres sentidos, el tacto, la visión y el olfato. Sobre todo, la flor, y casi toda la naturaleza en el modernismo es pasiva, ornamental, y ocupa solo una dimensión. Pero en la obra hernandeña, la flor mantiene su importancia sensible; Hernández le otorga cierto poder transformador, y la trata como ente influyente y activo, aunque no pierden su relevancia modernista. Y como la flor es activa, el papel es mostrar el misterio de la muerte para luego revelar que, de la vida hacia la muerte, no es una línea y la flor es la representación física de un paso efectivamente metafísico.

Hay un juego entre el suponer y el adivinar en la poesía de Hernández. Por medio de imágenes y símbolos, la voz poética verbaliza una expresión conjeturada. El trabajo para el lector es detectar cuáles son las imágenes y cuáles son los símbolos. Y luego, entre los símbolos, existe la posibilidad de abarcar conceptos complejos y sencillos. El poeta no deja explicación, sino que escribe versos que representan el proceso de reconocer los hechos de la vida, para que luego se pueda concebir el impacto natural y sobrenatural de la muerte. Es cierto que Hernández confiere un poder a la ausencia, y el estilo de Hernández siempre regresa a la naturaleza y específicamente a la flor es sus varias formas para tratar los temas de la ausencia y de la muerte.

ⁱⁱ Hernández escribe una colección de ensayos en su publicación *Iconografías* que reconocen el ambiente nacionalista en Panamá. Se pueden vincular estos acontecimientos con ocurrencias en su vida personal. En “Cromos de la vida”, Hernández escribe:

Y como el Istmo no podía vivir en la ignominia, porque de España aprendió a ser altivo, abandonó la casa de la hermana; volvió a su propia casa, risueño, aunque fatigado. Allí está. (*Iconografías* 9)

Entonces la conciencia del nacionalismo nace de una mentalidad de “formar nueva familia” al dejar la casa de la hermana. Y también en otra parte del ensayo escribe:

Desarrollando con interés nuestras facultades psíquicas; practicando una ética sana; esforzándonos por mantener la integridad de todas las instituciones que constituye nuestra personalidad como nación, jamás podremos olvidar el concepto de patria; nos sentiremos siempre con vigor para defender los intereses del terruño amenazados.

Haremos el patriotismo una religión. (*Iconografías* 10)

En esta cita comenta Hernández sobre la idea de la nación la necesidad de ser consciente de ser panameños. La poesía de Hernández no se enfoca tanto en la situación nacional y social de ese momento en Panamá, pero su actividad como periodista y ensayista prueba que a Hernández le importaban estos temas.

CAPÍTULO TRES

La naturaleza istmeña y el bosquejo de la identidad

El país de Panamá es conocido por su situación geográfica. La etiqueta “istmeño” reconoce que la ubicación geográfica cuenta en la identificación del individuo. Es un término que no reconoce una conexión a la nación, lo cual es algo artificialmente creado, sino a un aspecto de la naturaleza, una formación geográfica. También el término “istmeño” implica que hay algo particular en cuanto al ser que ha nacido y vivido entre dos aguas, más específicamente, entre dos mares. Desde este punto se puede analizar la identidad de los que nacen y viven en el istmo, y preguntarse cuánto la geografía de Panamá contribuye al concepto de la identidad de los panameños. Gaspar Octavio Hernández “es hijo de Panamá” y por ello la naturaleza istmeña de Panamá está presente como elemento principal de su discurso poético. Es tan predominante lo natural geográfico de Panamá en su poesía que se manifiesta en forma de imágenes particularmente panameñas. Esto es evidente en el poema “Ego sum”ⁱⁱⁱ (*Vida y obra* 212) en el cual Hernández ofrece una manera de destacar su identidad usando puntos geográficos particularmente únicos al Istmo de Panamá: el agua del Océano Pacífico y la tierra del Cerro Ancón. Sutilmente, el poema sobrepone la identidad de la voz poética en el istmo, usando los elementos de la naturaleza para reforzar la expresión. Hernández, por medio de su obra, basa el discurso poético de su identidad en los elementos particulares de la naturaleza istmeña, lo que resulta es un bosquejo de la identidad. En la poesía de Hernández, su identidad poética se define principalmente por medio del simbolismo y las imágenes de la naturaleza istmeña que recurren en la poesía, especialmente los árboles, las referencias a los cuerpos acuáticos, el cerro/el monte, y los acontecimientos

atmosféricos como el viento y la lluvia.

Antes de analizar cómo Hernández vincula los rasgos de la identidad que trabaja en su obra con la naturaleza istmeña, quiero explorar el significado de la identidad en su literatura. Por un lado, se puede suponer que la identidad se refiere a la persona poética, el poeta-personaje que se encarga de la voz poética de la primera persona y/o la narración. Si consideramos la influencia autobiográfica en la poesía de Hernández, se pueden destacar conexiones entre la naturaleza istmeña y la identidad personal del autor. Su padre abandonó a la familia cuando era muy joven, su madre se murió en el 1905, y se suicidaron los dos hermanos de Hernández en 1914, de modo que es muy probable que estos sucesos influyeron en su creación artística. Por lo menos hay tres poemas “Mármol Sagrado”, “Púrpura” y “Prayer” que son dedicados a su madre, su hermano Dimas Eugenio, y Esmeralda, respectivamente. La carrera de Hernández duró apenas diez años, aproximadamente entre los años de 1908 a 1918 y, durante ese tiempo, Hernández se transformó en poeta, periodista y editor. Con 25 años y apenas 10 años de una carrera, acepto que Hernández sólo pudo establecer un “bosquejo de una identidad” personal en su poesía, sin embargo, la lectura de la obra de Hernández prueba que hay influencias y elementos biográficos en sus textos literarios obra y que la identidad personal es un tema predominante en ellos.

Por otro lado, es ventajoso analizar su obra en el contexto del modernismo, para destacar cómo la misma funciona dentro del canon literario. Es decir, el reverso de la identidad personal es la identidad universal. Si en muchos poemas de Hernández la mención de datos biográficos coincide con detalles de la naturaleza, en otros poemas hay una expresión poética tan universal que lo único que puede definirla es que aparecen en la época del modernismo. El poema más representativo del uso de la naturaleza istmeña

para explorar la identidad universal es “Lluvia” (*Vida y obra* 103). Allí Hernández utiliza la lluvia, una ocurrencia casi diaria en Panamá, para expresar un sentimiento común y universal. Es decir, la lluvia y sus efectos catalizadores están presentados por medio de sensaciones, sentimientos y experiencias que son universales. Aunque una persona solo conoce su propia experiencia y sensaciones en la lluvia, también se puede entender la sensación de otro que está experimentando la lluvia a su lado. Entonces, Hernández reconoce que la naturaleza istmeña y las experiencias en ella son compartidas, y simultáneamente la experiencia personal es también universal. El bosquejo de la identidad que compone Hernández en su poesía utiliza los detalles particulares de su medioambiente istmeño para destacar la identidad personal y universal. En comparación a otros modernistas de la misma época, sólo hay evidencia que Hernández viajó por Panamá, y no hay mención explícita de que vivió o viajó a ningún otro país; aunque publicó “Melodías funerales” en *Páginas Ilustradas* No. 304 en Costa Rica, el 8 de octubre de 1911, de acuerdo con la biografía de Peña, no hay ninguna evidencia que Hernández conoció a otro país. Suponiendo esto, propongo que la evidencia de la identidad personal y la identidad universal que aparece en la poesía de Hernández tiene que ver específicamente con Panamá, y porque hay una abundancia de referencias de la naturaleza, sugiero que las experiencias en la naturaleza que están expresadas en los poemas son clave para entender las facetas del bosquejo de la identidad personal y la identidad universal.

Ahora bien, en cuanto a la poesía de Hernández he identificado que las referencias de la naturaleza son a la naturaleza istmeña; las referencias a la identidad son a la identidad personal y la identidad universal. Entonces sería ventajoso establecer cuáles son los elementos de la experiencia que vinculan la naturaleza istmeña con la identidad

personal y la identidad universal. En los estudios de Ángel Rama encontré una crítica compatible y complementaria. En su artículo, “Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de Versos sencillos)” y en su libro *Rubén Darío y el modernismo*, Rama discurre sobre tres aspectos que ayudan a entender motivos en la obra de Hernández: estos son la naturaleza, la subjetivación y la transmutación.

En cuanto a la subjetivación Rama menciona que históricamente la subjetivación es una “ubicación histórica que permite al objeto absorber la vida cotidiana del poeta” (*Rubén Darío*116). En su libro ofrece la siguiente definición del término:

Su rasgo clave es la “subjetivación” ascendida a valor único, [. . .] Eso significa imponer [. . .] una fractura entre el mundo y el hombre, que [. . .] remite drásticamente la existencia del universo al padecimiento y a la gloria de una consciencia que se aísla y se le opone. (*Rubén Darío*12-13)

En la poesía de Hernández la subjetivación se caracteriza generalmente cuando el individuo poético (el “yo” poético, la voz poética, el protagonista poético o el sujeto poético) reconoce la experiencia con la naturaleza. Encontramos un buen ejemplo en el poema en prosa “Lluvia”, cuando el individuo poético abarca la voz poética y el poema gira alrededor del reconocimiento de la experiencia en la lluvia. Rama contrasta dos actitudes hacia el “yo” poético, la de Darío que bien coloca al “yo” poético al centro de su obra, y Martí que quiere excluir posiciones egoístas. Pero al considerar Hernández, hay rasgos de los dos acercamientos en su poesía y a veces hay una transición de concentración en el sujeto, para terminar el poema desde un punto de vista egoísta, dentro del mismo poema, como lo que vemos en “Fatum,” y “Canción de árboles”.

En cuanto a la transmutación, Rama la relaciona intrínsecamente con los procesos naturales y ofrece una definición para considerar el término:

La pérdida de la consciencia individual, del “yo” transmuta austeramente los elementos naturales en juego, situándolos por de fuera de los sistemas valorativos culturales, haciendo de ellos simples objetos de la realidad [. . .] Esta afirmación acarrea la evicción del “yo”, [. . .] el hombre pasa a ser, también objeto natural. (“Indagación” 368)

En la obra de Hernández la transmutación es el proceso que conecta al individuo con el reconocimiento de la experiencia en la naturaleza y se sintetiza cuando el individuo produce el arte. El arte como producto de la expresión artística y estética del individuo evidencia la experiencia del individuo en la naturaleza. El arte es externo, disponible y consumible, y el consumo del arte traduce la experiencia del individuo en una experiencia de la colectiva. La traducción, producida por medio del consumo del producto artístico funciona como catalizador del desarrollo de la ideología de la identidad colectiva. La ideología de la identidad colectiva se basa en la experiencia colectiva de la naturaleza.

La naturaleza istmeña es central en la construcción del bosquejo de la identidad personal y la universal. El enlace entre la naturaleza istmeña, y la identidad personal y la universal es la experiencia de procesos que abarca dos pasos, la subjetivación y la transmutación. En la subjetivación, el individuo percibe la naturaleza, el individuo reconoce que es objeto pasivo que experimenta los procesos en la naturaleza; también reconoce que el individuo no existe aislado sino es parte de un conjunto de objetos pasivos que experimentan los procesos en la naturaleza. En la transmutación, el individuo realiza la experiencia en la naturaleza por medio de la expresión artística y estética (poesía y prosa), la forma escrita del poema representa la experiencia del individuo, y también la forma escrita se convierte en consumible universal, convirtiendo

la experiencia personal en una experiencia exponencialmente universal; es este proceso el que constituye la identidad universal. El proceso se manifiesta como un eco que se traza desde y hacia la identidad del individuo.

En general, la naturaleza istmeña tiende a las siguientes figuras en la poesía de Hernández: el monte (el cerro) y el valle; el agua y las formas acuáticas; el árbol; el clima, y las fuerzas atmosféricas; y el jardín y el medioambiente como conjunto. Otras poesías sintetizan la experiencia colectiva en la naturaleza. Hernández tiene gran variedad de referencias acuáticas en su poesía y las más prominentes son las que hace al mar y el río. Hay en su poesía una contemplación de los cuerpos de agua, las orillas y las costas, y cómo afectan e influyen al observador y también al medioambiente.

Aunque el título sugiere lo contrario, al leer “Músicas” (*Vida y obra* 45) se nota que el poema vincula la musicalidad con las fuerzas naturales y acuáticas. La transmutación de la voz poética se evidencia en el primer verso, con una alusión a la universalidad: “Todo vibra con músicas: el río”. La palabra “todo” puede abarcar cualquier concepto y la idea abstracta puede controlar el soneto, pero la voz poética se concentra en una parte específica: el río. El río funciona como una idea de la totalidad del poema. En el poema que reconoce la interpretación que el paso del agua produce la música es evidencia del proceso de experimentar la naturaleza istmeña con el río. Estos son los pasos que ocurren antes de la subjetivación. Y luego, el poema en forma escrita es la evidencia de la transmutación, para que esta experiencia que al principio fue personal ahora se pueda consumir como algo universal.

En cambio, en “Violeta” (*Vida y obra* 60), se nota que el poema empieza con el punto de vista universal, o por lo menos una experiencia compartida. La referencia al mar que aparece al principio del poema funciona como un espejo. El agua aparece en forma

de una fuente y está relacionada con el espíritu del individuo. Aunque todo el poema se enfoca en la segunda persona, es importante notar que en la primera persona coincide con la mención del agua. Es decir, que hay un viaje entre lo personal y lo universal dentro del poema. El poema empieza en el verso 1, con las palabras “Volvíamos del mar” que incluye la primera persona singular, y significa que esta experiencia de la naturaleza istmeña es tanto personal como universal.

El poema “Ego Sum” (*Vida y obra* 212) es quizás el más representativo del bosquejo de la identidad en la poesía de Hernández. Empezando con el título, el soneto funciona como una representación de la identidad. Por la forma breve y la expresión concisa, este poema es producto de mucha contemplación y diría que funciona bien como autorretrato poético. En el primer cuarteto, el soneto empieza con una negación:

Ni tez de nácar, ni cabellos de oro
 veréis ornar de galas mi figura;
 ni la luz del zafir, celeste y pura,
 veréis que en mis pupilas atesoro.

La voz poética se contempla a sí misma por medio de expresiones negativas. Hay imágenes de belleza, pero la sensación es enigmática porque están yuxtapuestas de una manera en que sugieren que la belleza es anatema a cómo se ve a sí mismo. Predominan los colores blanco, dorado y azul y también hay referencias a las partes del cuerpo que tradicionalmente indican la raza: tez, cabellos, pupilas. En el segundo cuarteto la voz poética se refiere a sí mismo de manera más directa:

Con piel tostada de atezado moro;
 con ojos negros de fatal negrura
 del Ancón a la falda verde oscura

nací frente al Pacífico sonoro.

Al referirse a sí mismo, usa el término “moro” que, por un lado, podría ser una manera de añorar el origen africano y la piel oscura. Pero, por otro lado, podría ser una manera de relacionarse con un legado peninsular, que es también otra situación geográfica única y rara. Sin embargo, el poema vincula el color y el ser negro con la fatalidad. Esa vinculación es una consideración históricamente tradicional que está confundida con trazos velados de autoodio y autoorgullo.

En el primer terceto, culmina la evolución de la expresión en una declaración de identidad:

Soy un hijo del mar. . . Porque en mi alma
 hay--como sobre el mar--noches de calma,
 indefinibles cóleras sin nombre.

Con esa declaración la voz poética empieza a explicar la naturaleza de su identidad. Si consideramos el segundo cuarteto y el primer terceto del poema entendemos que menciona dos marcos geográficos, la colina Ancón y el mar Pacífico, y acentúa un aspecto femenino con las palabras “la falda verde oscura” usadas para describir la colina Ancón. La geografía sirve para marcar la índole de su nacimiento, como si quisiera borrar el elemento humano de su nacimiento para luego reemplazarlo con la naturaleza y la geografía de Panamá.

Al finalizar el poema, en el segundo terceto, la voz poética enigmáticamente rechaza ser descendiente de humanos, al describir su condición humana: “¡pienso que soy un mar trocado en hombre!” En las estrofas finales del soneto, la voz poética sugiere un nacimiento completamente orgánico, como si el “yo” poético fuera cultivado en la tierra, en vez de haber nacido de una mujer. Se reconoce a sí mismo en forma humana con el

término “hijo”, pero se identifica más con el mar, y sugiere que su alma, aspecto clave para la humanidad, está conectada a la relación entre el mar y la noche. La última línea del poema reafirma este pensamiento. “Ego Sum” representa el renacimiento del “yo” poético; por medio del poema, el autor contesta la pregunta de identidad que él mismo ha hecho, y establece su legado a través de la palabra y el agua.

La naturaleza es, sin embargo, una experiencia que no se puede esquivar. La única variación es si la experiencia es consciente o inconsciente. En el poema “Canción de árboles” (*Vida y obra* 222) se nota que la consciencia de la experiencia de la naturaleza contribuye a la labor de establecer la identidad. Es evidente porque en los versos del 1 al 4 el narrador se identifica directamente con los árboles:

Árboles enflorecidos
 en el sendero lejano;
 soy de vosotros hermano,
 frescos árboles floridos.

El poema empieza con una referencia a la naturaleza, en el verso 1 junto con una clara declaración de la subjetivación, en el verso 3. De hecho, la primera estrofa entera representa la transmutación. La naturaleza es presentada por medio de una construcción cultural que es la unidad familiar, y reconoce la identificación con la naturaleza por medio del concepto de la fraternidad entre los árboles. El mundo en este poema es definido por medio de la presencia de los árboles. El diálogo que elabora el narrador empieza con un refrán de cuatro versos que establece varias verdades: primero, que hay una cultura de comunicación--y quizás de comunicaciones por decir--que existe entre el narrador y la naturaleza. Segundo, la declaración en el verso 3 parece anunciar una relación que siempre ha existido entre el protagonista y los árboles. Tercero, la relación

percibida entre el protagonista y la naturaleza no carece de definición porque, desde el punto de vista del protagonista, es una relación familiar de hermandad. Quizás el hecho de usar el término “hermano” señala sencillamente una celebración de la conexión biológica y natural, y no es una transposición de la concepción de la unidad familiar sobre la naturaleza. Lo que sigue en el poema son dos correlaciones, la primera en los versos 5 al 11, se concentra en el narrador y cómo son los procesos naturales que ocurren en sí:

Como en vosotros, se aferra
 en mi ser el sacro anhelo
 de ir
 -rasgando
 aéreo velo-
 con la frente al ras del cielo,
 con el pie al ras de la tierra.

Esta primera correlación poética es un anhelo que parece ser proceso orgánico que no se puede evitar y lo que se describe es más bien una reflexión de una acción que se nota claramente en la naturaleza. El protagonista reconoce que tiende a imitar el movimiento de los árboles. La imitación, resulta en una celebración de la forma y el movimiento del árbol en el medioambiente de la naturaleza. El acto de reconocer la imitación tiene como resultado elevar la situación natural del árbol a un estado que merece ser anhelado por parte del narrador. La palabra “sacro” y el uso de referencias a la personificación funcionan para poder explicar la situación tanto del protagonista como de los árboles.

La segunda correlación, en los versos del 12 al 15, usa el mismo componente breve de “vosotros” que aparece en el verso 5, pero, en cambio, lo que sigue es una

descripción de las acciones intencionales que el narrador quiere imitar de la naturaleza:

Y lo mismo que vosotros,
 en fraternales amores
 dejo que caigan en otros
 seres hermanos mis flores.

El protagonista se cree equipado con un poder parecido al de los árboles. Se puede adivinar que la referencia “mis flores,” en el verso 15 sugiere que el poema es como una flor o las flores son los versos del poema. El poeta se siente capaz de crear y luego dejar flores para los “otros seres humanos”. La palabra “otros” es llamativa porque indica una consciencia de su estado y su forma humana, pero el narrador está dialogando con la naturaleza, y los que no son mencionados son los “otros humanos” y la cultura. En este poema el “otro” es la humanidad y la naturaleza es el sujeto principal. Asimismo, se nota que la transmutación, o el reconocimiento de la transmutación ocurre en el verso 15, porque el protagonista reconoce que puede producir un producto para dejar a otros, y las flores son para los seres humanos.

En los versos 16 al 19 repite el refrán establecido en el verso 1 y de igual manera continúa el diálogo con los árboles y reconoce que una de las funciones de los árboles es ser el refugio de flores:

Árboles enflorecidos
 que sois en la azul pradera
 nidos de flores, tejidos
 por el hada Primavera.

En el verso 14 las flores aparecen como regalos creados y dejados para la humanidad, pero en el verso 19 las flores constituyen una creación de la Primavera. La Primavera

aparece como un proceso fantástico, o sea el cambio de la estación está considerado tanto un proceso natural como un proceso fantástico y mítico. Luego, en los versos 20 al 23 el narrador elabora otra correlación que lo sitúa a él en un lado y la naturaleza en el otro. Lo que sucede es una correlación entre el movimiento de los pájaros en las ramas de los árboles y el movimiento de los pensamientos en su consciencia:

En vuestros ramajes vi
retozar los ruiseñores,
como retozan en mí
los pensamientos de amores.

La conexión entre lo visual de la naturaleza con lo sensual del narrador hace que el lector entienda al narrador mejor por medio del conocimiento de un proceso en la naturaleza.

La tercera repetición del tema, en los versos 24 al 31, reafirma el paralelismo entre el narrador y la naturaleza establecido en los primeros tres versos:

Árboles enflorecidos
en el sendero lejano;
frescos árboles floridos:
soy de vosotros hermano;
y cual regáis a los vientos
vuestras flores, vuestras hojas,
al viento doy pensamientos
y recuerdos y congojas.

Se repite la confirmación que aparece en el verso 3, y equivale al acontecimiento repentino de deshojar y desflorar de los árboles por el movimiento del viento, es el efecto del viento sobre las emociones del narrador. Las hojas y las flores son aspectos

principales e identificadores de los árboles, pero con el viento se desprenden y se pierden. El narrador pone sus pensamientos y congojas al mismo nivel que las hojas del árbol y sugiere que el vivir es un ciclo de transición y transformación por fuerzas exteriores, y naturales.

Quizás el momento más intrigante en el poema ocurre entre los versos 32 al 48 porque en vez de reforzar la identidad que tiene el poeta con los árboles, el narrador empieza a describir su origen:

Vengo de abajo, de abajo,
de lo oscuro donde empieza
toda montaña. No traje
mi alma la triste grandeza
del ser que nace en la cumbre
y olvidado de sí mismo,
se pierde en la muchedumbre
como el río en el abismo.

El tono testimonial de estos versos refuerza que su identidad con los árboles es más bien un producto de una transición, y se supone que el catalizador es el hecho de reconocer el árbol y de admirar cómo funciona en el medioambiente. Curiosamente, el narrador ubica su origen “abajo” y usa el marco geográfico de “donde empieza / toda montaña” para describirlo. Sin embargo, reconoce que, aunque su origen es “de abajo, / de lo oscuro”, no tiene el aspecto negativo en su alma que está en el “ser que nace en la cumbre”. El valor cinemático de los versos 32 al 39 es evidente porque hay cierto movimiento se enfoca en el protagonista, el cual sugiere que está realizando un proceso interior a la vez que está moviéndose dentro de un ambiente de la naturaleza. Sin embargo, al reconocer su propio

origen humilde se está revelando una yuxtaposición entre él y la soberbia que viene de los que nacen en la cumbre. Luego en los versos 37 al 39 describe “la triste grandeza” como un estado del olvido y del sentirse perdido. Estos versos sutilmente sugieren que el protagonista reconoce su origen en algo parecido las raíces ondas, clavadas en el terreno. Al describir que los que nacen en la cumbre tienen “triste grandeza” sugiere que el protagonista tiene un nivel de sinceridad y autenticidad que los otros no tendrán porque no tienen el mismo origen. De hecho, aunque no menciona directamente la vida social y lo cultural, la rima que producen “cumbre” y “muchedumbre” inspira una correlación entre los seres que nacen culturalmente en la cumbre de la sociedad, y cómo al valorar ellos esa posición, su destino es perderse entre otros seres que tienen la misma inclinación. Aunque viene de “abajo”, según verso 32, hace hincapié en que su alma no se formó como los otros seres y sugiere que el proceso natural de su alma era no traer la tristeza de la humanidad. La implicación es que el narrador es un ser singular y único por la inclinación hacia la naturaleza que tiene en su alma.

En los versos de 40 al 48, aparece la idea de un conocimiento innato del protagonista que le dio la capacidad de reconocer los grados de grandeza entre diferentes aspectos de la naturaleza:

Vengo de abajo. Mas hube
 de comprender que es mejor
 el árbol que hacia la nube
 levanta su rama en flor;
 es mejor que el arroyuelo
 que nacido en el glaciár
 -cerca,

muy cerca del cielo viene
a morir en el mar.

El mensaje de estos versos se manifiesta como la proclamación de un individuo que se cree sabio e informado. El protagonista reafirma su estado fidedigno al reiterar “Vengo de abajo”, y luego concluye, casi orgullosamente, que el movimiento vertical del árbol, que “hacia la nube / levanta su rama en flor”; o el movimiento horizontal, del arroyuelo “que nacido en el glaciar /-cerca, / muy cerca del cielo viene /a morir en el mar” es simplemente “mejor”. El poema sugiere que la humanidad que no reconoce sus raíces en la naturaleza queda excluida. El no mencionar el otro lado de la comparación implica su superioridad con relación al lado contrario. La importancia de estos versos radica en la posición alta, alabada e importante de la naturaleza.

El poema termina, en los versos de 53 al 56, con un el mismo refrán que el comienzo del poema. Los tres versos finales refuerzan la identificación del narrador con los árboles y termina con un momento de transmutación:

¡Ah! Yo seré vuestro hermano,
hasta la noche gloriosa
en que del hosco gusano
nazca la azul mariposa.

Es interesante que el poema sitúa el estado supuestamente estático de la hermandad en comparación con el proceso cíclico de la transmutación del gusano en mariposa. Implica que el estado de fraternidad es un ciclo de experiencia, realización y transmutación. Y de acuerdo con esta idea de un proceso, el poema termina como empieza, con una identificación segura con la naturaleza. Se puede suponer que la cultura, aunque no fue mencionada, es un aspecto presente, por lo menos en la consciencia del narrador. Lo

cierto es que el “otro” que se contrasta con los árboles es otro aspecto de la naturaleza (las montañas) y las pocas referencias a la cultura son términos como familia y muchedumbre. Es justo suponer que este poema refleja la solidaridad que siente el narrador con la naturaleza, y su discurso y su conocimiento son pruebas que la cultura o ya no cuenta o nunca contaba en la evolución de la descripción de la identidad del narrador.

En “Canción de árboles” vemos como la experiencia de la naturaleza contribuye a la labor de establecer la identidad. No es claro cuál es el catalizador que inspira al narrador a identificarse tan directamente con la naturaleza y no se nota que esté huyendo de la cultura. Pero en este poema la naturaleza no aparece como refugio, sino como un hogar o más bien como una familia. La naturaleza está presentada por medio de una construcción cultural, que es la unidad familiar. El poeta se identifica con los árboles, pero no hay momento de destacar lo distinto entre lo cultural y lo natural, y sutilmente ubica la naturaleza como lugar central y la cultura está en situación de otredad.

El mundo en “Canción de árboles” es definido por medio de la vista y presencia de los árboles. El diálogo que elabora el narrador en los primeros versos empieza con un refrán de cuatro versos que establece varias verdades: que hay una cultura de comunicación, (y quizás comunicaciones por decirlo así) que existe entre el narrador y la naturaleza; que el reconocimiento es una realización repentina, que quizás indique un cambio para el narrador o podría ser más bien una declaración pública, que anuncia una relación que siempre existía. La relación no carece de definición, es una relación familiar (hermano) y quizás el hecho de usar el término “hermano” puede ser tanto una correlación biológica y natural como una transposición de una construcción cultural que es la concepción de la unidad familiar.

El texto “Lluvia” (*Vida y obra* 103), una obra de prosa poética está relatada en la primera persona, y describe un momento en un lugar supuestamente urbano e ideal en Panamá. La descripción empieza como una obra naturalista pero la narración se revela como una reflexión personal e íntima como si el lector fuera invitado a experimentar el momento personal que el narrador decidió inmortalizar por medio de la palabra escrita. La sencillez del título “Lluvia” está situada enigmáticamente contra la complejidad que el texto está por revelar. El título sucinto no ayuda al lector a concebir el posible camino por el que va el discurso, pero por lo menos el lector puede considerar el efecto tanto dañino como beneficioso que la caída de la lluvia puede abarcar. La prosa poética empieza con la mención de la lluvia que cae con el ritmo musical, pero la voz narrativa atribuye aspectos negativos al movimiento de la lluvia: “Con música dolorosa y monótona, que semeja una interminable lamentación, cae la lluvia” (*Vida y obra* 103). El texto relata la experiencia personal en el momento de llover:

A través de una de las grandes ventanas de mi aposento de enfermo, yo la miro descender y, pienso que para mí nada hay tan inexplicablemente consolador como escuchar desde mi tibio lecho ese cántico intenso--lento y desconsolador como la última oración de un reo--que la lluvia murmura, ya en el techo de zinc de mi casa; ya en el patio concreto de la mansión contigua a la mía; ora en la tierra negra, sembrada de rosales, del bello jardín que frente a mi habitación se extiende con la seductora policromía de sus flores; ya en los tersos ladrillos que cubren de inmensa capa rojiza la sinuosa extensión de la calle.

La primera frase establece el ambiente lírico para el texto y luego todo el discurso en el primer párrafo gira alrededor de los efectos reales de la lluvia. De hecho, la primera frase

revela un tipo de rima asonante interior y da una sensación de un suspiro cargado de emoción. La frase en sí funciona como una lamentación y la asonancia de la vocal “a” poéticamente imita la expresión física de una boca abierta. La primera frase también establece el presente poético y el uso del presente indicativo tanto refuerza la sensación del presente como implica una rutina. La rutina, más específicamente, se referiría al proceso natural y cíclico de la lluvia, así como la repetición de las gotas de la lluvia. La lluvia, como el título implica y como la primera frase del texto refuerza, surge como protagonista en el texto. La lluvia está reconocida como un proceso potente con la capacidad de producir música. Es decir, la lluvia existe al mismo nivel que el compositor o el músico o los instrumentos, según el narrador. La música, que es una referencia cultural, ahora existe en este texto como un sonido de índole completamente natural. Además, la narración parece reconocer que la lluvia, como proceso, no es dolorosa, pero tiene el poder de crear el dolor. La comparación entre la caída de lluvia y la lamentación refuerza dos niveles del presente poético: el primero es el nivel de lo cotidiano y del medioambiente; y el segundo es el nivel de lo nostálgico y lo emocional.

Desde la primera frase de la obra, se nota que toda la acción del texto se basa en la lluvia, reconociéndola como el protagonista de la narración, a lo cual contribuye al poder de la segunda frase, que en esta obra tiene dos funciones. Primero esta frase introduce la voz narrativa y, segundo da forma al resto del párrafo. En este párrafo la lluvia está en la posición de un objeto observado, admirado y potente. El proceso de la lluvia adquiere calidad eterna porque la descripción en el presente indicativo indica la rutina, lo repetitivo y lo cíclico. La experiencia descrita se revela de manera cinemática y el lector ve un suceso desde dos puntos: la lluvia afuera y la vista de ella desde la ventana de un cuarto interior de una casa. Los dos puntos están vinculados por medio de la

observación del narrador. En esta situación, la lluvia es el catalizador y el narrador observa/contempla (la experiencia en la naturaleza) y luego entiende/interpreta (la subjetivación). El resultado es el texto (la transmutación). El poder de la lluvia no se basa solamente en su capacidad para producir música, sino en que también se la considera consoladora, espiritual y es, sobre todo, omnipresente. De manera meta-literaria, la segunda frase del texto parece emular y celebrar exactamente lo que el narrador nota de la lluvia y cómo interacciona con el medioambiente. Aunque es un momento cotidiano, hay una sensación atemporal porque el movimiento y el sonido de la lluvia indican que no se detiene. La sintaxis del párrafo representa adecuadamente la experiencia del narrador. Además, la segunda frase revela la aparente universalidad de la experiencia del narrador. Es decir, se enfoca no tanto en el medioambiente sino en la caída de la lluvia y el proceso mental que genera.

En el primer plano, la lluvia se asocia con acciones sencillas. Pero, aunque la narración está en primera persona, el discurso se enfoca en la acción de la caída de la lluvia y es evidente que para la voz narrativa la lluvia tiene impacto diverso. El primer párrafo refleja el impresionismo del narrador: la lluvia es musical, dolorosa y parece un lamento. La lluvia es también potentemente consoladora y es un poco hechicera por la mención de su “murmuro”. De hecho, la lluvia es casi omnipresente porque el impacto es universal (las ventanas, el techo, el patio, el jardín, etc.). Hay que considerar que la lluvia es la forma del agua que viene del cielo y cuando cae no discrimina, sino que es igualitaria; es una experiencia común y a todos y por eso, universal. Al final del primer párrafo se nota que el papel del narrador se transforma. En vez de ser sujeto, el narrador se convierte en objeto que está incluido también en el conjunto de los objetos mencionados.

El segundo párrafo del texto revela el rasgo de la subjetivación porque el narrador se ha dado cuenta de algunas impresiones por su experiencia de la lluvia:

Vosotros [. . .] ¿no veis cómo en las noches de lluvia [. . .] os miran con más pasión los ojos de la mujer idolatrada, como si ella presumiendo que estáis friolentos, quisiera daros calor con ellos? (*Vida y obra* 103)

La idea de la universalidad está reforzada al considerar la cita anterior. En el primer párrafo la lluvia parece un protagonista que engendra una experiencia en el narrador y, hasta tal momento en el texto, sólo hay una interacción entre estos dos elementos. Pero en el segundo párrafo otro elemento es introducido, el vosotros, y éste agrega otra dimensión al espacio que ocupa el narrador. Dentro de tal espacio, la voz narrativa se dirige familiarmente a un grupo designado y el grupo recibe una ubicación desde el punto de vista del narrador. Esta conexión implica que hay una comunidad que el narrador percibe. Además, el grupo está designado por medio de la experiencia personal del matrimonio, es decir, “los que no sois solteros ni viudos”.

Curiosamente, esta designación, aunque es aparentemente exclusiva, también se puede considerar otro paso hacia universalizar la experiencia particular que está descrita en el primer párrafo. Es decir, en el primer párrafo la experiencia es compartida por el narrador y la lluvia, pero, en el segundo, el narrador invita a un grupo familiar a entender la experiencia inicialmente presentada desde el punto de vista del individuo. La invitación del narrador se hace más fuerte por medio del uso del apóstrofe, y parece invitar una respuesta. Si fuera solamente una frase, el narrador no invitaría y no habría oportunidad de participar. Porque los dos apóstrofes en el segundo párrafo son preguntas, evitan la certeza de la expresión individual que está presentada en el primer párrafo y, a la vez, agrega más individuos al discurso.

Al añadir al sujeto del vosotros, la observación de la caída de la lluvia no es la experiencia de un individuo sino de varios. No es el individuo el que puede tener la experiencia de la lluvia sino también lo son las parejas. Como resultado, la interacción entre la pareja está al mismo nivel que la experiencia que otro(s) tiene(n) con la lluvia. Además, el segundo párrafo idealiza la lluvia como fuerza poderosa, capaz de inspirar interacciones y experiencias entre los individuos. La experiencia que empieza por la lluvia oscila entre lo corriente (lo cotidiano) y lo nostálgico. Hay también una relación entre todos los elementos que va desdoblándose al leer la prosa poética. Primero, la relación binaria en la interacción entre la lluvia y el narrador (en el presente); luego, en la experiencia del narrador junto al vosotros y la lluvia (en el presente); y luego lo que experimentan las parejas por la lluvia (en el pasado nostálgico).

Al considerar los apóstrofes del segundo párrafo, en el primero, la música de la caída de la lluvia junto con la música del cierzo inspira la comunicación sin palabras, en forma de una mirada entre amantes. En el segundo, la interacción implicada es desarrollada y traza una cadena que empieza con la caída de la lluvia: la música de la lluvia hace que se reconozca la música del cierzo y el ruido en las puertas, luego abre paso a la mirada compartida entre amantes, y finalmente la mujer busca la conexión física con el hombre y se acomoda en los hombros del esposo, en una noche de lluvia.

Desde el segundo párrafo, y luego a continuación en el tercero, se nota que el narrador no se siente solo en su impresión, por eso reconoce a los otros que comparten experiencias parecidas. Sigue dirigiéndose al grupo de vosotros y advierte la importancia y la potencia de la lluvia en la relación con lo sentimental amoroso. La experiencia universal de la caída de la lluvia se amplifica con la introducción de una nueva e incipiente ideología que asimismo fue catalizada por la caída de la lluvia:

Observad que durante la lluvia es cuando mejor se recuerda: los goces, las congojas, los ensueños y las desesperaciones pasadas, sacuden nuestra memoria con inquietud agradable entonces, como si todas las películas de nuestra vida pretérita se reflejasen, de súbito y en bien ordenada sucesión, en la tela de recuerdo. Surge--como en la magia de un encanto--de entre la niebla de la memoria, la mujer sincera y angélica que amamos en nuestras mocedades. Con una sonrisa mitad pesar, mitad contenta, parece reprochar nuestra ingratitud, nuestro olvido . . . Pasa. (*Vida y obra* 103)

A primera vista, la cita del tercer párrafo parece ser el recuerdo universal de los hombres que se han enamorado en la juventud. La voz narrativa parece destacar una memoria que tiene el narrador e intenta ubicarla en una tradición cotidiana, común y universal. Pero la cita también revela los temas de dualidad, de lo binario, de lo contiguo y de lo contingente que surgen en la obra Hernández, con el catalizador común de la naturaleza. Es decir, la lluvia funciona como el puente entre la realidad y la memoria, y la memoria es el puente entre el hombre y la mujer del pasado. Porque la narración se dirige a un colectivo de la segunda persona y la observación que comparte con sus interlocutores está en un presente poético establece lo que Ángel Rama identifica como una “Ubicación histórica que permite al objeto absorber la vida cotidiana del poeta” (*Rubén Darío* 116). Aunque en esta cita el objeto no es humano, creo que el pensamiento de Rama tiene relevancia. Sugiero que, parecido al citado objeto de Rama, el narrador y el vosotros en una fraternidad se convierten en objeto y colectivamente forman el objeto de la narración.

En breve, los dos primeros párrafos presentan la sugerencia que hay una fraternidad que se establece por medio de experimentar la caída de la lluvia. Si se considera el hecho de que de la misma manera que los hermanos nacen de la misma agua

materna, la lluvia, porque es una forma de agua, parece sugerir que es tan potente que puede (re)construir un tipo de fraternidad, y así establece una vía para buscar una identidad. Por otro lado, la caída de la lluvia inspira la sentimentalidad amorosa del narrador y pone de relieve la relación entre el hombre y la mujer idolatrada y recordada. Sugiere que la fraternidad establecida por medio de la lluvia no es la única manera de (re)construir una fraternidad, sino también la experiencia amorosa tiene la misma capacidad. En total se nota que la humanidad está situada como objeto de la acción de la lluvia (la experiencia en la naturaleza): la lluvia inspira la memoria, individual y colectiva, de la pasión amorosa (la subjetivación); la lluvia inspira el recuerdo y es la lluvia que establece una vía de identidad por medio de la experiencia universal (la transmutación).

En el tercer párrafo el narrador ofrece otra manifestación del poder de la lluvia. La lluvia cataliza una reacción sentimental e íntima dentro del narrador, pero el narrador todavía se dirige al vosotros, entonces la idea es que la experiencia la lluvia es sentida simultáneamente por varios individuos. El tercer párrafo sugiere que la experiencia con la lluvia es personal, del individuo; luego, que es una experiencia interpersonal, entre amantes; y finalmente es una experiencia comunal y que, aunque es particular y personal, es también universal. Y para reforzar la idea de lo comunal y universal, el narrador enumera las emociones plausibles: “los goces, las congojas, los ensueños y las desesperaciones pasadas” (*Vida y obra* 103). La memoria del individuo es otra frontera del contacto con la lluvia. Y en vez de la narración en primera persona singular, surge un juego entre el vosotros y el nosotros.

Es en este párrafo que se notan tres palabras que marcan un proceso nostálgico: “observar”, “surgir” y “pasar”. Estas tres palabras hacen eco a los párrafos anteriores y

más bien revelan la manera en que la experiencia de la lluvia se desarrolla desde el punto de vista del narrador. La observación de algo externo inspira el surgimiento de memorias, un proceso interior, y luego, de manera repentina, pasa al olvido. El mandato, “observad” seguido por los verbos en el presente indicativo (“surge” y “pasa”) representan una situación de causa y efecto: el mandato es el catalizador que contribuye al proceso del surgimiento de la memoria; y luego, los otros verbos de “surge” y “pasa” que aparecen en el presente implican la inevitabilidad de la repetición, igual que los procesos naturales.

El cuarto párrafo apoya al tercero y lo más importante, vincula el proceso sentimental con el proceso natural de la lluvia ayudándose de la descripción de otro proceso natural, el florecer de una rosa al salir el sol. Específicamente, el cuarto párrafo refuerza la idea de lo repetitivo natural, porque “al rumor de la lluvia recordamos”. Es decir, el texto mismo implica el ciclo y reconoce la lluvia como catalizador.

Los párrafos anteriores abren paso al establecimiento de la ideología del narrador que se basa claramente en lo climático:

Todo convida a pesar de que, en los días de invierno, el ruido que produce el agua del cielo al caer sobre las cosas bajas del mundo; la inquietud que adormece el espíritu y la humedad de la temperatura excitan la sensibilidad, debilitan la intensidad de las pasiones de los humanos, y les predisponen a la recordación del pasado. (*Vida y obra* 103)

Esta cita del quinto párrafo reconoce la lluvia como catalizador y pone a los humanos al mismo nivel que todas las “cosas” del mundo. Se ven los inicios de la transición del hombre (de la humanidad) en objeto, entre varios del mundo, que recibe el efecto de la caída de la lluvia. Pero a continuación el texto va más allá y presenta una justificación, o más bien una explicación y manipula cómo la caída del agua, la lluvia, inspira la

memoria:

Luego, la fantasía reproduce contristadoras escenas en las cuales sólo actúan seres más o menos desconocidos para nosotros [. . .] los niños huérfanos [. . .] en esos pobrezuelos, Con el viejo [. . .] esos desgraciados [. . .] esos miserables [. . .] la inexperta doncella, ¡infeliz paloma! (*Vida y obra* 104)

Los tres párrafos finales de la obra se enfocan completamente en el resultado de la acción de la lluvia, incluyendo una transformación en la percepción de la lluvia misma. El narrador la llama “el agua del cielo” y reconoce otra manera de considerar la interacción con la lluvia. La frase “el ruido que produce el agua del cielo al caer con las cosas bajas del mundo” explica que hay una jerarquía entre la lluvia y el mundo. La lluvia es del cielo y el mundo y todo que contiene el mundo está debajo. Le concede una consideración vertical al texto y desde este punto, parece como si la lluvia fuera una fuerza divina. Parece que la humedad que produce la lluvia excita, debilita y facilita el acto interior de recordar.

En el sexto párrafo, explora algunos recuerdos específicos pero universales. Como el texto menciona la fantasía junto a la memoria, creo que la memoria pertenece al narrador, y la fantasía es la invitación a que el lector participe de la memoria personal del narrador. Es también en el sexto párrafo donde el espacio del narrador agrega otros individuos. Tales individuos no pertenecen ni al “vosotros” ni al “nosotros”, sino que el texto los llama “seres más o menos desconocidos”. El resto de la prosa poética se dedica a conjeturar sobre los tipos de seres desconocidos, y sus posibles situaciones tristes, y la concepción de una idea de totalidad en el mundo:

En los afligidos enfermos, pálidos de anemia y febriles de impaciencia; en

esos desventurados que, olvidados de los dioses del bien, se retuercen ora mudos, ya quejosos, creyendo que la lluvia que vendrá con el día venturo, les encontrará ya exánimes y ocultos en el negro seno de la gran madre Tierra. (*Vida y obra* 104)

El párrafo final se dirige a un “nosotros” entonces el apóstrofe se convierte en pregunta retórica, o más bien se convierte en una auto-reflexión. El párrafo final contempla sobre la identidad y las situaciones particulares a los desconocidos en comparación de los conocidos del mencionado nosotros. En algunas frases, el narrador reconoce que la lluvia provoca la transmutación de la memoria del hombre. La memoria del narrador se transforma en la memoria colectiva y, porque es la memoria de un grupo, puede abarcar “seres desconocidos” personalmente, pero conocidos por su triste circunstancia universal. Los seres desconocidos ocupan una lista igual a las otras cosas del mundo y todos padecen bajo el mismo efecto de la lluvia. El texto termina en la transmutación más profunda que se puede concebir que es la incorporación entera en la tierra, o sea la muerte. Se nota que el camino de la transmutación no es un continuo, sino que es un ciclo. Empieza con la realización existencial de la lluvia, el reconocimiento de la caída de la lluvia, el relato presencial del narrador, y finalmente el reconocimiento de que, por una experiencia en común, puede también haber una memoria en común. A base de esa exploración de la identidad por medio de lo contiguo en la experiencia de la lluvia, nace otra dimensión de la identidad.

Se nota que los conceptos de la subjetivación y de la transmutación ocurren en la obra de “Lluvia” cuyo rasgo principal es la predominancia de la experiencia en la naturaleza, en este caso la lluvia, en el discurso. Al reconocer el efecto de la lluvia y la subjetivación en la experiencia, la ideología de la identidad empieza a revelarse. Se da

cuenta que la lluvia no es solamente una ocurrencia temporal sino es un catalizador para poder ubicarse en el dolor de la memoria. Como resultado, la obra de Hernández mantiene un discurso que se enfoca en la búsqueda de la identidad que supone que el hombre es sólo un objeto en el conjunto de la naturaleza. La cita de Rama (“Indagación” 368) junto al reconocimiento de la importancia de la naturaleza en el modernismo panameño en este trabajo, trabajan para sintetizar los tres motivos del texto de “Lluvia”: primero, presentar la naturaleza en forma de lluvia, que es acontecimiento climático; segundo, presentar la subjetivación del narrador y el impresionismo de cómo experimenta la lluvia; y finalmente, la transmutación catalizada por la caída de la lluvia, cuyo resultado es una ideología que establece al hombre como objeto dentro de la naturaleza. La implicación al final del ensayo es que la naturaleza es integral en la ideología de la identidad.

La naturaleza en sí indica tanto la armonía como el azar y hay una cierta tensión que implica lo cíclico y el equilibrio que ocurre en la naturaleza. De manera real, la naturaleza está presente y es principal en la obra Hernández. Además, de manera surreal, el proceso y la evolución de la poesía de Hernández refleja características de la naturaleza. Se puede suponer que algunas poesías de Hernández son el resultado de la experiencia el poeta al intentar resolver la cuestión de la identidad. En estas poesías analizadas, la naturaleza es el punto principal en la búsqueda de la identidad y desde aquel punto se encuentra lo inevitable, lo enigmático, y lo desordenado que existe tanto en la naturaleza como en la experiencia de la naturaleza. Como aspecto clave en el discurso, el poeta utiliza la naturaleza como punto de partida y la establece como concepto principal en la jerarquía de expresión poética. El poeta lucha por traducir su expresión poética al labrar versos que reconocen la naturaleza y el resultado es una

expresión artística que está de acuerdo con los procesos naturales.

Dos componentes de la estética modernista destacados ya por Rama, la subjetivación (*Rubén Darío* 12-13) y la transmutación (“Indagación” 368), se pueden notar aquí vinculados con la naturaleza. Y como no hay manera de vivir sin la naturaleza hay que aceptar que el individuo siempre experimenta la naturaleza. La pasividad del individuo en la naturaleza lo conecta a los procesos naturales, pero el reconocimiento subjetivo del estado pasivo desarrolla el espacio de la experiencia desde el punto inicial, que es inconsciente y privado, hasta que llega a la transmutación, que es intencional y pública.

Al considerar los tres conceptos de la naturaleza, la subjetivación y la transmutación se nota que cada una tiene relación con los procesos: la naturaleza es un proceso hecho de procesos; la subjetivación se relaciona con el proceso de producir poesía porque en el acto de componer versos se afirma que el poeta tiene consciencia única y se reconoce que el poeta existe dentro del universo. Aunque la consciencia poética tiende a aislarse, como sugiere Rama, el reconocimiento que el individuo existe dentro del universo es inevitable (“Indagación” 368). La transmutación que es un concepto que Rama juzga está inevitablemente relacionado con la naturaleza, tiene dos niveles: el primer nivel es que la transmutación representa en sí un proceso; luego el segundo nivel, que de acuerdo al crítico uruguayo es un proceso específicamente basado en la pérdida del “yo”. Entonces, la subjetivación, que simplemente es el proceso de reconocimiento existencial, y la transmutación, que es el proceso de equilibrarse y asimilarse dentro del universo, se vinculan porque tienen en común la naturaleza y los procesos naturales. Asimismo, se pueden considerar los tres pasos desde un punto de vista abstracto, porque la experiencia, el reconocimiento/la realización y la traducción

forman un proceso renovador, sin considerar las circunstancias fijas de la naturaleza y el contenido de ella. Al estudiar la poesía de Hernández se nota que la naturaleza y los procesos naturales (la lluvia, el florecer, el nacimiento, la muerte, etc.) se anclan firmemente en el paso de la experiencia, y se revelan como sujetos principales en el proceso de reconocimiento, y luego se realizan y ofrecen un punto de conexión entre la subjetivación y la transmutación, que es en esencia el traducir y el transferir. La naturaleza, la subjetivación y la transmutación, cada una representa un proceso diferente, pero a la vez las tres forman un proceso único. La poesía es la reacción del individuo hacia una experiencia común. La reacción produce el arte, pero el arte refleja la experiencia en la naturaleza. Los tres componentes, funcionan tanto separados como juntos para definir el bosquejo de la identidad que pertenece particularmente a la obra de Gaspar Octavio Hernández.

Cuando Hernández trata de elementos de la identidad siempre acompañan las imágenes de la naturaleza, principalmente, los elementos de la naturaleza que están relacionados con el agua, y los árboles. La naturaleza yuxtapuesta contra esos conceptos mencionados anteriormente alimenta el aspecto enigmático de la poesía y se nota en la manera en que los textos literarios representan la naturaleza. En la poesía de Hernández la naturaleza es un constante universal y esa universalidad no necesita la explicación, sólo requiere experimentar la naturaleza. Al leer su obra se nota que lo único imprescindible es dejar que los sentidos experimenten y traigan la experiencia a la consciencia para que el lector se dé cuenta de lo que está experimentado viene de un conocimiento universal de la naturaleza. El poeta utiliza la poesía para demostrar el esfuerzo de explicar, de relacionar su experiencia con la naturaleza por medio de palabras y versos. Se puede suponer que el poeta cree que la poesía es la mejor forma de comunicar cualquier

experiencia en la naturaleza. La palabra, que es una totalidad, intenta describir la naturaleza, que es otra totalidad, para llegar a un acuerdo de la identidad.

En la poesía de Hernández, lo principal en la expresión poética es la relación que la voz tiene con la naturaleza. El modo poético es utilizar la visión, actual, memorial o mental, para recrear la experiencia de la naturaleza en forma de poesía. En la poesía de los principales escritores modernistas la naturaleza no tiene un papel ni central ni principal, o la naturaleza es sólo mencionada por medio de la metonimia o por partes y aspectos. Con la excepción de José Martí, la poesía modernista no se centra en la naturaleza. Sin embargo, la poesía de Gaspar Octavio Hernández se distingue de lo modernista por cómo funciona la naturaleza en su obra. En algunas poesías la naturaleza es el eje de la acción, en otras obras la naturaleza funciona como protagonista, figura central e importante en cuanto a la voz poética. Es evidente que Hernández trata la naturaleza de manera única en comparación con la mayoría de los autores modernistas.

ⁱⁱⁱ En su libro *The Black Image in Latin American Literature*, Richard L. Jackson dice del poeta Hernández que, durante la época modernista, cuando un escritor afrolatino se pone a escribir de manera inadvertida describe la experiencia negra de América Latina, “even when, or especially when, that experience is rarely mentioned” (Jackson, *Image* 94). Luego, Jackson reconoce que, como otros autores de ascendencia africana, Gaspar Octavio Hernández “was obsessed with whiteness” (Jackson, *Image* 94). Es evidente en el poema *Ego Sum* que al mencionar el color de la piel Hernández intentó describirse como miembro de la nación panameña; es evidente en su poesía que, para poder demostrar verdadero nacionalismo, tenía que despreciar el color de la piel. Si él lo denuncia, al igual que los supuestamente blancos panameños lo hacían, significaría solidaridad nacional. Jackson nota que Candelario Obeso “was courting white affection and finally committing suicide when it--some say--was denied him” (Jackson, *Image* 94); es evidente que Hernández en el poema *Ego Sum* quizás tuvo el mismo motivo que Obeso. Hernández demuestra una consciencia y desprecio de su color desde los primeros dos versos; la palabra “negro” no aparece en el poema como referencia a la piel sino aparece más tarde como referencia al color de ojos, aspecto universal entre blancos y negros. El negro de piel existe como un “no blanco” en el poema, y luego usa el paisaje de Panamá (La colina Ancón, el mar Pacífico) para (re)establecer y reforzar él que pertenece a la nación panameña, y es panameño, al igual que otros de piel blanca. El nacionalismo en la poesía de Hernández es evidente; pero es en su poesía que encontramos un cambio temático en cuanto a la consciencia afropanameña, y está demostrado por una substitución del orgullo racial por el orgullo nacional.

Sin embargo, Jackson reconoce algo importante en cuanto a los poetas afrolatinos de la época de Hernández:

If we look closely enough we can discover that, despite their best literary efforts, black consciousness did find its way into their literary expression inadvertently in some cases, with reckless abandon in others: José Manuel Valdés was aware of his color and made some allusion to it in his poetry; José Vasconcelos recognized his color and often defended his blackness and that of others in his popular verse; [. . .] Candelario Obeso [. . .] in his *Cantos populares de mi tierra (1880)*, expressed a natural but quiet black dignity [...] And finally, though the modernist verse of Gaspar Octavio Hernández is obsessed with whiteness and tinged with the melancholic depression of a black who yearns to be white, this strongly patriotic poet, in whose verse any references to blackness are virtually nonexistent, did defend his race with laudatory prose for blacks who, in his estimation, deserved it. (Jackson 95)

Con Gaspar Octavio Hernández vemos que el orgullo del ser afropanameño se diluye y aparece más bien como una “consciencia negra.” Esa “consciencia negra” es más neutral que orgullo porque incluye tanto el aprecio como el desprecio de la raza negra en ambientes americanos. Demetrio Herrera Sevillano es autor afropanameño y Miró lo reconoce como vanguardista y lo describe como “oscuro muchacho” (Miró, *Itinerario* 32). La literatura vanguardista florece a la sombra de la construcción del Canal; la zona canalera cambia la sociedad de Panamá irrevocablemente. En un momento cuando los marcos geográficos de Panamá constaban de ciudades y la colina Ancón, el establecimiento del Canal inyecta un sistema claramente estadounidense al medioambiente panameño. En el libro *The People of Panama*, John and Mavis Biesanz, discurren sobre el balance delicado entre raza, nación e identidad en cuanto a la población de piel oscura:

We cannot weigh the importance of race in Panamanian society today without taking into account the influence of two racially different groups, which have come to Isthmus in large numbers since 1903. Each brought an attitude toward race quite different from that of the native Panamanian. The American came with his belief in Negro inferiority [. . .] He imposed this definition on the social system of the Zone [. . .] The West Indian brought the notion that shadings of color matter tremendously, and that education, manners, and a respectable occupation enable a man to rub elbows with anybody. (Biesanz 222)

Es cierto que en Panamá el intento de resolver la crisis de identidad racial y nacional resultó en tiempos políticos y sociales muy turbulentos. En algún momento, la idea de ser negro en Panamá solo significó la carencia de tener sangre española, pero con el proyecto del Canal, la idea de ser negro también pasó a incluir ser antillano y los panameños de piel oscura rechazaron la comparación. Los Biesanz comentan:

The most virulent attacks and stringent measures against the “Antillean menace” have coincided with or followed close upon periods of depression and unemployment. Demonstrations urging the repatriation of West Indians occurred during the prolonged depression of the thirties. Simmering resentments crystallized in laws prohibiting further immigration of English-speaking Negroes [. . .] The constitution of 1941, which took citizenship away from their children, was also designed to put them at an economic disadvantage. (Biesanz 223)

El idioma español surgió como el marco de distinción entre el afropanameño y el afroantillano, y en medio de esta situación volátilmente racial hallamos el poema de Demetrio Herrera Sevillano, *Negro Mustio (1949)*:

Por ti ha pasado el tiempo igual que por un tallo, la inclemencia
del huracán furioso.
¿Y la opresión del pobre y de la raza?...

Consumido carbón,
ya no enrojeces.
Negro distante,
Solitario rincón
donde es noche
día y noche.
Sigue bajo la ruda y soporífera,
carga de tus noventa calendarios.
¡Yo soy ahora tu grito!

El tono deprimente predomina en el poema y reconoce que el estado está relacionado con el color negro; el color negro tiene doble sentido porque representa la piel (la raza) y también la opresión. Reconoce que la vida del negro es difícil, oscura, distante. En su “solitario rincón” vive el negro en Panamá en un estado perpetuamente oscuro. Es evidente que la situación es miserable, pero el poema termina con una exclamación llena de esperanza, rebeldía y otra vez, orgullo. Veo el vanguardismo en la forma y la estructura del poema, y en el contenido será un poco surrealista: no hay más que una exclamación al final del poema, aspecto que es idealista, pero se enfrenta con todo lo antedicho, y para vencer toda la situación miserable tendrá que ser la voz poética una de un ser fuera de la realidad. Es decir, la voz que grita tendrá que pertenecer alguien que no está en el “solitario rincón”, ya que ese lugar es la realidad y el contrario se convierte en la “surrealidad”. Es más, quizás la exclamación es homenaje a los héroes afropanameños históricos: “El rey Bayano in Panama [. . .] and Felipillo in Panama epitomized the true black hero in the New World because they established their own *raison d'être*: they were not interested in satisfying white society” (Jackson, *Humanism* 39). Y si la exclamación viene de una voz del pasado y no del futuro, el surrealismo del poema es aún más evidente. No es evidente el marco temporal del *yo* poético, pero lo que sí se nota es que esta voz tiene quizás poder omnisciente para poder observar y saber del “rincón solitario” y luego proclamarse como portavoz de los que están en ese rincón. Se puede ver el poema y también el poeta como un marcapaso en la tradición literaria afropanameña, la exclamación al final del poema anhela una transición.

Desde los primeros años coloniales la significancia de Panamá era como puerto al pasar entre de y a Sudamérica. Se puede inferir mucho de esta lista de hechos históricos muy breve. Lo que me parece muy llamativo es que la población negra no solo contaba en la mayoría, pero también ejerció un grado fuerte de autodeterminación, autoactualización y también disfrutaba de poder tanto social como político, desde hace el principio de la historia panameña. A primera vista, parece que Hernández nació dentro de una comunidad negra bien empoderada, o por lo menos no desconocía la atribución de poder. A pesar de que la pobreza era siempre una condición para toda la población negra en Panamá, especialmente en cuanto a la vida de Hernández, no era desafío. Se puede inferir que porque esta comunidad afropanameña, como un grupo de personas que tenía el mismo color de la piel, no fue socializada en automenospreciar, como fue el tipo de socialización que sucedió en los Estados Unidos. Es decir, el sistema de esclavitud en el sur de los Estados Unidos se basaba en cadena psicológicas. Entonces, al lograr la emancipación los esclavos estadounidenses, los negros alzados luchaba y el concepto de su autoexpresión tendía a expresarse para establecer su humanidad y proveer que merecen derechos como los otros ciudadanos. En cambio, en Panamá no había ese tipo de socialización en la comunidad negra, entonces, la autoexpresión tendía a apoyar la identidad nacional. Por ejemplo, la “Tajada de Sandía” es conocido primero como un incidente entre panameños y estadounidenses, pero la verdad es que fue un encuentro entre y viajero de tren estadounidense, Jack Oliver, negó pagar por una tajada de sandía que vendía un vendedor José Manuel Luna, que era afropanameño. Es muy probable que Oliver vio a Luna con desdén porque era negro, pero el motín que causó fue entre estadounidenses y panameños. Adivino que en Panamá los negros no sintieron la necesidad de proveer su estado como humano con derechos (algo que se enfrenta con el Three Fifths

Compromise del 1781 en los Estados Unidos), y contó a los esclavos como no más de tres quintos de una persona, para poder ejercer más poder del voto para los negreros), así que los afropanameños, presentados con la oportunidad de escribir estaban dispuestos a contemplar otras crisis de identidad en su literatura.

CAPÍTULO CUATRO

Las contemplaciones y las ausencias de la figura femenina

En la obra de Hernández, la figura femenina está presente, pero es muy difícil de encasillar. La mayoría de las referencias de la figura femenina son secundarias, pero reaparecen constantemente en la obra. Al leer su poesía, se puede concluir que la figura femenina (menos menciones específicas de su madre y su hermana) está basada en una imagen intocable la cual, por la mayor parte, reside en la memoria, la imaginación y el pasado de la voz poética. También es una figura que no es perfecta, y en algunos casos sus imperfecciones son celebradas en el texto. Sobre todo, es una figura ambigua, idealizada, pero plausiblemente prosaica.

La figura femenina en la obra de Hernández se destaca por medio de la relación que tiene con el poeta y hay tres situaciones en que la encontramos. Primero, la figura femenina está al mismo nivel que la voz poética y el poema refuerza su existencia como individuo o figura verosímil. Segundo, es inferior porque su existencia está dominada por medio de la observación y la imaginación del poeta. Tercero, es una aproximación por medio de la impresión del poeta y solo se puede inferir su existencia debido a la alusión, la metonimia y los apóstrofes en el poema.

Para empezar, el poema autobiográfico “Ego Sum” (*Vida y obra* 212) es un buen ejemplo del uso de la figura femenina como alusión. En los versos 8 y 9, el poema habla de cuerpos de agua, menciona nacimiento y el hecho de ser hijo. Si consideramos estos tres elementos (agua, nacimiento y ser hijo), ellos aluden a la presencia de una madre, pero no hay mención de una madre. Sin embargo, reconociendo la biografía del autor, lógicamente se puede entender por qué no hay mención específica de una madre en “Ego

Sum” pero también se entiende la imposibilidad de su nacimiento sin el cuerpo femenino. Entonces, la figura femenina es una alusión profunda porque no se menciona y tampoco se puede ignorar su relevancia.

Aunque no hay una referencia explícita de una figura femenina, en los versos 7 y 8, el soneto menciona el mar Pacífico y hay una designación de femineidad con las palabras “falda verde oscura” al referirse a la Colina Ancón. La geografía sirve para marcar la índole de su nacimiento, como si quisiera borrar la conexión a la humanidad de ese suceso para reemplazarla con la naturaleza y la geografía de Panamá. En las estrofas finales del soneto, la voz poética implica un nacimiento completamente orgánico, como si el “yo” poético surgiera de la naturaleza, en vez de haber nacido de una mujer. En efecto la figura femenina en “Ego Sum” está suplantada por la geografía y la naturaleza. En el verso 9 el poeta expresa “soy hijo del mar” y al final del poema reafirma “¡pienso que soy un mar trocado en hombre!” Es interesante que el autor utiliza el estado de su alma, aspecto clave para la humanidad, para explicar por qué se identifica tanto con la naturaleza. En efecto, el soneto “Ego Sum” representa el renacimiento del poeta y la ausencia de la madre en ese proceso es palpable.

El poema “Músicas” (*Vida y obra* 45) es otro poema que alude a la figura femenina. Usa la música para explicar la naturaleza y utiliza el amor para expresar su experiencia personal con la misma. En los dos primeros cuartetos de este soneto todo lo natural en el poema está filtrado por medio de una traducción cultural y construida. Si es el río, vibra como música. Si hay rocío, es porque fue producto de un beso de una Aurora personificada. Si suenan orillas en el mar, están ofreciendo un cantar. El poema se concentra en establecer un equilibrio entre la naturaleza y la cultura para abrir paso a un diálogo entre el narrador y su amada. En este caso, el narrador coincide con la cultura y la

amada se funde con la naturaleza. La naturaleza es la presencia/experiencia que apoya el poema, empieza con la música del río y termina con la muerte.

La figura femenina no tiene referencia específica en el texto excepto la mención de la palabra “amada” y el uso de la segunda persona. El poema también sugiere que la amada está ausente por el tono y la admisión en el verso 11 que el efecto “de no verte” es la enfermedad de los ojos. La conexión entre la música y la ausencia de la amada es el motivo más emocionante en el poema. La ausencia de la amada parece inspirar al poeta a buscar refugio y consuelo en la naturaleza porque está sufriendo emocionalmente. Los dos sentidos centrales en el poema son la vista y el oído, y ambos trabajan para consolar a la voz poética. Asimismo, la ausencia de la amada inspira la experiencia musical en el poema que el poeta y el lector disfrutan. La ausencia de la vista de la mujer inspira una experiencia sonora y sugiere que la presencia de la amada consumiría todo el espacio que ocupa la naturaleza y la música que produce. De esta manera la impresión es que la amada tiene un poder tan potente y extenso que, como sugiere el poema, puede detener la muerte y puede compararse a la grandeza de la naturaleza que aparece en los dos primeros cuartetos. La amada se encuentra idealizada, y ausente, y supuestamente es poderosa. Sobre todo, es amada, y por ese intercambio de emoción su figura tiene tanto impacto en el soneto.

Otro poema en el que se ve la figura femenina ausente es “Resurrectio” (*Vida y obra* 24). Como alude el título, hay un tipo de resurrección artística que ocurre por medio de la memoria de la voz poética. Aunque no se menciona específicamente que el apóstrofe está dirigido a una mujer, el recuerdo en el poema se basa en interacciones íntimas entre dos seres y se puede suponer que la que está ausente es la mujer. En la resurrección que describe el poema, la voz poética le otorga poderes sobrenaturales a la

mujer ausente: tiene la capacidad de verter luz en la oscuridad de la noche y tiene el poder de llamarle a él con sonidos de armonía y música. La interacción parece tan verdadera que la voz poética empieza la segunda estrofa con otra exclamación que reconoce la muerte de la ausente, por un lado, y revela la incapacidad de parte del poeta de aceptar que su amada está muerta por el otro. Por medio del poema, el poeta hace que la muerta renazca en un ambiente de la naturaleza, y su nuevo ser es parte de la naturaleza, pero notablemente parecido a su forma humana. La voz poética atribuye su experiencia a la naturaleza por la interacción que tiene con la ausente, y vincula esos procesos naturales con ella.

El poema empieza con una exclamación “¡Caíste!”, y no parece un diálogo en el presente sino un recuerdo, o más bien un recuento de una ocurrencia pasada. El uso de la segunda persona refuerza que intenta dialogar con otro. La primera estrofa del soneto reafirma la ausencia, o mejor dicho la falta de presencia, del “tú” poético. El diálogo en realidad aparece en forma de monólogo interior. Es una mezcla entre el pensamiento y el recuerdo; es más bien un cuento o un recuento. A primera vista se puede aceptar que la amada no está muerta, si consideramos los versos del primer cuarteto, literalmente. Pero me atrevo a considerar que la exclamación es más bien un rechazo de la realidad por la implicación del verbo “caer”. Aclara en la segunda estrofa en los versos 5 al 8 que la ausencia no es a causa de una muerte--no concuerda porque el verbo “caer” al principio del poema sugiere un movimiento hacia abajo, es decir el inclinarse:

¡No has muerto, no! Cuando la angustia impía
de oscuras flores mi camino alfombra,
resplandeciendo con fulgor que asombra
surges del fondo de la estancia mía.

Lo que describen los versos anteriores, no es una muerte, sino una ausencia del presente. Aparece el recuerdo del “tú” en los momentos más desesperados de la vida del poeta como un espíritu salvador y renovador. Luego el poeta se da cuenta que se nota que hay vestigios de la amada en la naturaleza y la figura femenina aparece interpuesta en la naturaleza.

En las dos últimas estrofas de versos 9 al 14, empieza la descripción del acompañamiento:

Surges de fondo de mi estancia y,
 luego me arrebatas con ósculos de fuego
 que derriten la nieve de mi hastío,
 y posando en mi sien tus manecitas,
 con voz que himno de pasión, musitas:
 “Amémonos por siempre, dueño mío”.

Es al final del soneto cuando se nota que la segunda persona está presente porque la voz que musita es la que describe el acompañamiento. Empieza y termina el soneto con dos momentos inesperados. El primero parece violento y de repente; y el final es más bien inesperado. Por la potencia de la voz poética el lector no espera notar la voz de la segunda al final del soneto. Es curioso que para ser acompañado por el recuerdo de la amada, la voz poética se convierte en “dueño” y la segunda persona es supuestamente “esclava”-- pero la realidad es que el amado se convierte en esclavo por el recuerdo de la amada que se murió. La “resurrección” ocurre en la mente y en el recuerdo, y por ser una “creación” de la voz poética, él ahora se convierte en “dueño” que cuida la memoria y maneja el recuerdo.

Como en varios poemas de Hernández, hay un discurso entre un “yo” y un “tú”, y la índole de la relación entre ambos queda ambigua. Si considero este poema como parte de un conjunto poético, diría que hace eco al poema “Melodías del pasado” (*Vida y obra* 46) cuando es evidente que se refiere a la madre ausente, y la voz poética es la del huérfano, que está añorando, recordando e idealizando a la madre, por medio de la memoria.

En “Melodías del pasado” encontramos un poema autobiográfico, por el uso de la primera persona singular “apenas recuerdo...”. Los temas predominantes son la muerte, la música y la memoria. Se convierte la memoria del pasado en melodía y el uso de la palabra “solemnemente” establece el ritmo y el tono triste del poema. En los primeros versos de poemas, la voz poética no es la de un huérfano, pero se nota que hay una soledad y es expresada en el ambiente familiar. La primera estrofa, que se basa en la memoria cruda de la infancia. La variedad de las líneas y el desequilibrio de la estrofa representa cómo era la vida, es decir, y cómo el poeta lo ve a través de la memoria de niño. De los pocos recuerdos que tiene, la voz teje una estrofa en los versos 7 al 9 “...como sonidos/ estremecidos/ en el cordaje de argétea lira”. El poema representa que desde la infancia mantiene el recuerdo de las canciones de cuna. Es un recuerdo, pero es escaso con el uso de la palabra “apenas”; y aparecen las palabras “lamento” y “murmullo”. La mención de “las ondas de la laguna” es decir la mención del cuerpo de agua refuerza que es un ambiente familiar y también refuerza la sensación autobiográfica.

La segunda estrofa en los versos 10 al 13 se basa en la niñez y menciona un sentimiento específico de amargura y lo existencial parece un proceso de envenenar al

niño. La vida cotidiana parece como un estado de enfermedad causado al darse cuenta de que de su propia existencia:

De mi niñez amarga recuerdo, apenas,
que fui meditabundo como un anciano;
que sentí emponzoñarse todas mis venas,
precozmente, del virus del tedio humano.

La autoconciencia es evidente en el poema, pero confiamos en que la voz poética dice que entendió lo que estaba viviendo en el momento. Lo que sugiere es que él rechaza la vida cotidiana, entonces y ahora. Lo cierto es que ve el proceso de la vida como veneno. De la misma manera, en la tercera estrofa hay una referencia a la madre porque menciona la canción triste que “vertió en mi oído”. Caracteriza la música como trágica, sin cariño y llena de dolor y angustia. La vida es una pena y es un sufrimiento. Pero también la canción perdura y según la voz poética la canción es “inolvidable”. Sigue la cuarta estrofa hablando de cómo el recuerdo de la música lo amenaza en forma de recuerdo; es evidente que quiere olvidarlo, pero es “aquel inolvidable canto materno.” Y como un eco, se repite esta estrofa en la estrofa antepenúltima.

En la quinta estrofa hay un encuentro entre la memoria y el porvenir en la consciencia de la voz poética. La sensación negativa es aparente en el discurso, de los versos 25 y 26: “aunque inocente y limpio, mi pensamiento/se nublaba de obscuro presentimiento”; es decir, el pasado tiene calidad de inocencia y de pulcritud, pero el futuro es oscuro y opaco. La quinta estrofa junto con la última son las más largas del poema y en éstas parecen que la contemplación, en forma de un discurso interior, es consumidora.

Por medio de su recuerdo y pensamiento, se identifica a sí mismo como un niño que posee el poder de adivinar, o sea que atribuye la calidad de profeta a sí mismo cuando era niño, y reconoce que en aquel entonces presentía la melancolía que está experimentando ahora. Identifica la melancolía con el “pájaro errante” y el “nido” con su alma. Enigmáticamente, vincula la languidez con el canto pasado, pero ese canto, en forma de murmullo, es capaz de ser también un canto inolvidable y perdurable. La canción es blanda y quizás suave, porque es del pasado, pero el recuerdo del canto persiste, y el canto blando también es un canto inolvidable. El final de poema marca un encuentro que el yo poético tiene con el recuerdo de su niñez. En vez de recordar un canto en forma de memoria ahora, la voz poética se transforma en testigo visual. Describe lo que había visto y como manera de explicar el por qué de su presente y la muerte de su madre.

Todo el poema funciona como manera de explicar/explorar la identidad por medio de la memoria. Lo impresionante del poema es que la figura femenina no es aparente. Opino que la mención de “La voz materna sólo vertió en mi oído” en el verso 15 es una manera indirecta de tocar el tema de la ausencia de la madre y el estado de ser huérfano. El huérfano (hijo abandonado) entiende que su estado es la culminación de un proceso: en un momento tiene madre, y el otro momento no tiene madre. Cada huérfano experimenta la ausencia de la madre, pero algunos tienen memoria del abandono y otros no. Es este poema el poeta decide compartir, explorar, y tocar el momento en que perdió a su madre, que es una pieza en el mosaico de (re)construir su identidad. Lo interesante es que evitó usar la referencia específica de “madre”, y optó por tratar el tema de la ausencia de la madre con la metonimia de “la voz materna” o solamente “la voz”. Sin embargo, es una manera de incorporar la distancia por el uso del recuerdo y diría que al final del

poema no parece como recuerdo distante sino una experiencia tan realista que hay una sensación que no está recordando el momento, sino reviviéndolo.

El poema “Guirnaldas para una muerta” (*Vida y obra* 51) dramatiza el momento de la muerte de la madre. En cuanto a la forma, es importante notar que hay tres apartados en el poema, y cada uno es de 14 versos. Al notar la rima consonante y la versificación se nota que el poema consiste en dos sonetos, y un poema de 15 versos, que parece un soneto a primera vista. El primer apartado tiene la rima ABAB CDCD EFG EFG; el segundo ABAB CDCD EEF GGF; y el tercer, ABAB CDCCD* EFE, GFG. Técnicamente, el otorgar la forma del soneto es muy curioso, porque uno podrá derivar una corriente amorosa en el poema, pero el tema trata también de la muerte de la madre. Como los sonetos de Garcilaso, (ejemplo del renacimiento, se tratan de amor y como los sonetos de Quevedo, (ejemplo del barroco), se tratan de la muerte y la fugacidad de la vida, el poema de Hernández parece celebrar las intenciones anteriores a la forma poética pero presentado de una manera modernista.

El poema entero describe cómo el hijo experimenta los momentos que ocurren en la mañana de la muerte de su madre. El primer apartado, los versos de 1 a 14, representa la vida, en el punto que viene antes de la muerte, cuando el “yo” poético percibe una interacción (repetida, diaria, constante) con ella, y esta parte se destaca por el uso de la anáfora “Yo la llamo:”

Yo la llamo en mis horas de silencio y de pena,
cuando en mí resucitan dolorosos rencores
al pensar que por dulce, por tranquila y por buena
la postraron los dioses en un lecho de flores.
Yo la llamo en mis horas de silencio y de hastío,

cuando al golpe del duelo se desmaya mi orgullo;
 cuando brilla en las nieblas del espíritu mío
 la alba luz de un recuerdo del espíritu suyo.
 Yo la llamo con voces en que vibra el gemido
 más doliente y más hondo, más sincero y más triste
 que del pecho cuitado jamás había nacido.
 Y al llamarla y no oírle su voz grata, he creído
 que aún me aguarda; que aún tiembla de pasión; que aún existe,
 pero oculta y callada para ver si la olvido.

(Vida y obra 51)

La anáfora, se está repetido tres veces en el primer apartado, implica la desesperación y el apuro que siente la voz poética. Pero la rima consonante que se repite en un patrón parece apoyar la sensación de estabilidad en que confía el niño con la presencia de la madre. El primer apartado también sigue el patrón de un soneto de Garcilaso, y es un patrón estable, esperado y probado. Sin embargo, la anáfora “Yo la llamo” en los versos 1, 5, y 9 indica que la voz poética presiente que el tiempo esperado con la madre ahora es fugaz y momentáneo.

El segundo apartado de versos 15 al 28 explora el proceso de morir:

Todo fue llanto y quejas en aquella mañana...
 ¡Cierzos! ¡Lluvia gimiendo! Y a su vez respondía
 con monótonos dobles de dolor la campana,
 la campana que gime dentro el ánima mía.
 En el féretro blanco, blanco féretro leve
 que con lirio y camelia fabricárale un ángel,

la vi. ¡Nunca he mirado cuerpecito tan breve
 como el suyo, ni encanto cual su encanto de arcángel!
 Musitando oraciones, doncellitas hermosas
 le ciñeron la frente con guirnaldas de rosas
 donde aún nítidas perlas prodigaba el rocío.
 Y yo, al ver el rocío palpitar en las flores
 me decía: “Las rosas también lloran dolores
 y han vertido más llanto que el espíritu mío”.

La voz poetiza el momento de transición entre la vida y la muerte y atribuye a la madre un aspecto celestial con la mención de “ángel”, “arcángel” y “campanas”. La muerte es un aspecto central y la mención del “féretro blanco” establece que el texto está concentrando en la ceremonia que gira alrededor de la muerte, el proceso de despedirse, y los sentimientos que se experimentan uno en ese momento. La variedad del patrón de rima en los dos tercetos parece reflejar estilísticamente la transición de vida a la muerte, y posiblemente en ese instante la voz se está dando cuenta de la finalidad de la muerte, y su manera de asimilar la realización es enfocar en su percepción de la naturaleza.

El tercer apartado de verso 29 a 43 marca el entierro y es el momento en el poema donde hay la expresión más emocional:

¡Luego, el fúnebre instante! La forzosa partida
 al jardín donde suelen florecer nomeolvides
 en el sitio en que ocultan a quien rince la vida
 como débil guerrero, del destino en las lides.
 En un hueco sombrío del jardín se quedaron
 esas grandes pupilas; esos labios de seda;

esas grandes pupilas que, al brillar, asombraron...
 esos labios de seda, do los besos cantaron
 como cantan las aves en la fresca arboleda.
 Es un hueco sombrío del jardín ¡ay! caíste
 yerta y bella, ceñidas de albas rosas las sienes...
 Y en lo más escondido de mi alma persiste
 la ilusión de que a veces aquel hueco abandonas.
 y que a mí te encaminas sin temores; que vienes
 a ceñir a mi frente tus floridas coronas.

La voz se está dando cuenta de la finalidad y aparece de nuevo la desesperación que existía en la primera parte. También, como en la primera parte, la tercera parte tiene una anáfora “Es un hueco” y la frase refuerza la implicación de un entierro, y también representa la ausencia que siente la primera persona por la muerte de la difunta. En comparación con los otros apartados, éste tiene una ruptura del patrón de rima porque hay un verso adicional en el soneto. Los dos sonetos que componen los primeros dos apartados tienen patrones similares de rima consonante y los tres primeros cuartetos de cada apartado tienen la rima (ABAB). Pues, el tercer apartado tiene la apariencia de imitar un soneto, pero donde uno esperaría un segundo cuarteto, aparece un quinteto, y el verso adicional comparte la rima entre los versos 33, 35, y 36. El verso adicional de “esas grandes pupilas que, al brillar, asombraron...” coincide temáticamente con la memoria del parecer físico de la madre. Irónicamente, las presencias de un verso adicional en el tercer apartado, refuerza la ausencia y la memoria de la madre. También el verso adicional termina con tres puntos suspensivos, que es un espacio indefinido del poema, y abre paso

la evolución de la percepción de aquel momento (traumático) de su vida y también refleja, por la carencia de referencias maternas, universalidad.

Es muy difícil detectar una expresión poética de Hernández que no mantenga tanto una distancia periodística como una expresión indudablemente personal. Toda expresión personal tiene un aspecto editorial en el sentido que cuando está presentando un punto de vista subjetivo, la voz poética también intenta universalizar la expresión. Por ejemplo, en el soneto “A media voz” (*Vida y obra* 224) la madre y el hijo son las figuras centrales pero el soneto está presentado por medio de una voz en primera persona. La subjetividad en el poema es evidente en el primer cuarteto y se nota que, según la voz poética, el hijo es más importante que la madre: “No roguéis por la madre dolorida/ que doblégose ante el furor del Hado/ y dejó tierno infante abandonado/ como una flor tallo desprendida” (*Vida y obra* 224). Estos versos primeros demuestran que dos temas principales de los poemas son el rechazo, y el abandono. Más específicamente los primeros cuatro versos revelan una cadena entre el rechazo y el abandono: en los versos 1 y 2, la voz poética no quiere que nadie ruegue por la madre, y luego en los versos 3 y 4 la madre muere y en efecto abandona al niño. Sin embargo, es evidente que la voz poética opina que la madre ha rechazado a su niño por haber muerto. En la visión de la voz poética es permisible pedir que nadie ruegue por la madre y el resultado es que tanto la madre como el niño son rechazados y adquieren el mismo valor poético. Sin embargo, la visión de la voz poética no está de acuerdo con la realidad: la madre no rechazó al hijo, sino que se murió.

En el segundo cuarteto en los versos de 5 al 8, se nota que hay un cambio de tono, y parece que la voz ha madurado, porque apropiadamente asigna la culpa a la muerte:

Cayó...Mas su caída no es caída,

sino ascensión al éter azulado,
 donde- sol, de otros soles adorado-
 será estrella, de estrellas circuida.”

Esta estrofa, de manera objetiva, revela que la madre ya no es la que ha abandonado al niño, sino reaparece, y su presencia se manifiesta en forma de estrella, ente celestial. La transformación hace que la madre no sea un ente que merece o necesita ruegos. En cambio, el poema se enfoca en el niño abandonado en los versos de 9 al 11, que ahora es huérfano: “Rogad por el infante, por el niño/ en cuya boca humedecida y pura/ cual rojo lirio abierto a la mañana.”

La visión del niño huérfano es enigmática: por un lado, es niño, pequeño, joven e inocente, pero por otro lado es un infante, lo que tiene dos significados, el del bebé, y el de hijo legítimo del rey que no tiene la condición de heredero a la corona. Al considerar el contraste que plantea estos dos términos, niño e infante, por un lado, si es niño, la etiqueta indica que tiene relación con la madre difunta y, por otro lado, si es infante, significa que ahora su identidad se define por medio de un rey (en este caso, un rey no mencionado), pero a la vez no tiene herencia, solo tiene posición real.

Luego al final del soneto, la relación con la madre ya no es relevante y su estado como huérfano hace que el hijo necesite ruegos y el poema explica por qué, al describir la ausencia de la madre, en los versos 12 al 14: “Ya no caerán las mieles del cariño, / ni el néctar celestial de la ternura, / sino la hiel de la traición humana”. La última estrofa es una resolución y expresa finalidad por el uso del adverbio “ya”, pero también hay la sensación del sueño postergado con el uso del verbo en el tiempo futuro “caerán”. Por un lado, se eleva a la madre y los beneficios de su presencia, “mieles de cariño, / ni el néctar celestial de la ternura,”; pero la impresión al final es de enajenación por la traición que

experimenta el niño al volverse huérfano. Es cierto que hay una sensación agrídulce al final del soneto porque la voz menciona la “traición humana” y la ambigüedad de la expresión implica la posibilidad de culpabilidad de parte de la madre. La “traición humana” también puede ser una traición que los humanos exclusivamente experimentan. La ambigüedad predomina en este soneto. El impacto al final es que lo emocional sólo se pone de relieve dentro del diálogo interior y la expresión de asuntos existenciales.

En la primera frase del poema “Evocación sentimental” (*Vida y obra* 54) hay una escena que está concebida en la imaginación de la voz poética en los versos 1 al 6:

Se descorre el aéreo cortinaje;
 aguarda el piano tu venida; es hora
 de que vengas, flexible y triunfadora
 con tu ligero faldellín de encaje,
 como destello de rosada aurora
 transparentado por sutil celaje.

La acción del poema es dramática por la descripción del movimiento del “cortinaje”. El cortinaje da una sensación real y dramática, y luego, de manera cinemática, la voz describe al sujeto del poema, el “tú” que está representado en las palabras “tu venida” y anuncia la llegada de la segunda persona como un acontecimiento de importancia. La implicación que es la segunda persona singular en una figura femenina, por la mención del “tu faldellín de encaje” que es como la interacción celestial entre el “destello de rosada aurora” y el “sutil celaje”. Aunque hay una sensación etérea conectada con la segunda persona, en la segunda estrofa, en los versos del 7 al 10 hay una transición que menciona el agua y parece que la mujer de la falda celestial está al mismo nivel de lo que pasa en el vaso de agua:

Lucen, cautivos en chinesco vaso,
 que agua fragante y cristalina hospeda,
 margaritas de pétalos de raso;
 azahares de pétalos de seda.

Es la situación de las flores en un vaso de agua que corresponde a la llegada de la mujer de la falda celestial. Dos tipos de flores blancas corresponden poéticamente a la mujer de la falda. Luego, el poema introduce la idea de la oscuridad en la noche porque la luna se esconde tras el monte. La oscuridad natural está conectada con la ausencia de la amada, o sea el no poder ver a la amada porque o no está o no puede verla. La emoción expresada es pura tristeza. Hasta los cuerpos celestiales practican reverencia hacia la mujer y parecen decorar el aposento que anticipa la llegada de la mujer. El sentido de la vista adquiere un lugar principal y la voz poética describe una mezcla de blanco y dorado con el trasfondo de la noche azul oscura. La “virgen” tiene calidad celestial y pura como un ángel. La idea de la virgen también implica una mujer que no está casada, una persona que no ha experimentado el pecado de la carne. Asimismo, su estado puro, según la voz poética, tiene poder y potencia natural.

La voz poética continúa con la descripción de la segunda persona poética, y observa cómo la noche reconoce a la virgen poderosa. El color negro está en el poema en correlación a tres puntos de diferentes dimensiones: la negrura de la noche, la negrura de la cabellera oliente y la negrura de “mis rencores”. Lo interesante de esta estrofa es que el color negro es neutral: las tres referencias hacen que el color no sea ni enteramente negativo ni positivo. Asimismo, el color negro incorpora su lugar como color neutro. Merece destacar que entre los tres puntos mencionados en la estrofa la voz poética se encarga del negro negativo, y atribuye el negro positivo a la cabellera y el negro neutro al

cielo. Sin embargo, al considerar la estrofa entera no hay ni predominancia de lo negativo ni positivo, es neutro.

La próxima estrofa revela un refrán dentro del poema: “Todo es digno de ti...” en los versos 21, 27 y 31. Con este refrán un elemento musical es introducido en el poema; la repetición también alude a la memoria y la imaginación. En esta estrofa hay nuevos elementos como la metonimia con la referencia al frente a la virgen y también introduce el color azul y el color metálico (plateado y dorado). También hay una mención del agua, pero en vez de aparecer como un líquido, es lluvia en forma de luz.

Sigue la próxima estrofa con el mismo refrán que los anteriores, y también anuncia otra revelación de la segunda persona. Este tercer refrán anuncia la voz de la virgen y la estrofa contempla el poder que tiene su voz sobre las fuerzas naturales. La voz de la virgen es tan encantadora que las brisas se callan para poder oír su risa, y para escuchar el sonido de su paso al andar, que es musical.

La estrofa final del primer apartado parece cerrar un círculo de la descripción porque repite la misma mención del cortinaje que aparece en la primera estrofa. De hecho, esta estrofa final parece una versión de la primera estrofa, con algunas diferencias semánticas como si la descripción de la virgen ha evolucionado a lo largo de ocho estrofas.

El segundo apartado solo tiene dos estrofas y la gran diferencia entre éste y el primero es el cambio temporal: va de presente al pretérito. Este movimiento hace que la escena sea menos acerca de la imaginación y más sobre la memoria, y el cambio a lo más concreto, el pasado, o sea el pasado específico y cumplido, en los versos 41 al 48:

Lentamente expiró la melodía
con que, al fugaz empuje de tu mano,

cual virgen flébil el marfil gemía...
 Y yo pensaba: el corazón del piano
 gime a veces con más melancolía
 que el doloroso corazón humano...
 Y te atraje hacia mí... ¡Cómo se oía
 latir, gemir tu corazón hermano!

En esta estrofa hay una correlación directa entre el piano y la mano de la virgen, que produce la música a través del piano. La voz poética conecta el corazón del instrumento musical con el ser humano. La voz sugiere que el objeto experimenta o emite más melancolía que el corazón humano. Por lo menos, poner los dos corazones al mismo nivel sugiere que el del piano es más atractivo.

La segunda estrofa del segundo apartado refuerza la memoria al describir una escena. La voz poética platica sobre la relación que tiene la mujer con los aspectos naturales y sobrenaturales del ambiente. Explica que en su interacción con los rayos de la luna son los rayos las que la adoran como cuerpo celestial, como una relación familiar. El rayo de la luna y la mujer están tan íntimamente ligados que el rayo puede besar el cuello de la mujer y dormir a su lado. La expresión de la voz poética refleja los celos, y ese sentimiento está reforzado por el paso de tiempo y por la rutina de verla en esa situación. El uso del presente del indicativo implica rutina y repetición, pero el uso del pretérito al final de esta estrofa indica resolución y la memoria de una ocurrencia verdadera, según la observación de la voz poética.

El tercer y final apartado empieza con una estrofa parentética, en los versos 59 al 72:

(Eras radiante y grácil. Parecías

lágrima desprendida de una estrella,
 cuando en noches de calma sonreías
 serenamente dolorosa y bella,
 aunque en secreto mal te consumías.
 Música fuiste en mi silencio. Fuiste
 --al recorrer mi lóbrego camino--
 siempre sentimental y siempre triste
 cual si compadecieras mi destino.
 Sor Piedad te llamé porque encendida
 de compasión, vertiste el unguento
 de tu cariño en mi ánimo abatida,
 --donde todo puñal abrió una herida,
 donde todo pesar dejó un acento--.)

Esta estrofa, en forma de apóstrofe lírico, por el uso del imperfecto parece compartir una memoria familiar en la que la voz poética recuenta cómo era “ella”, la persona a quien se dirige el discurso. El paréntesis parece representar un susurro en forma lingüística. Pero es también una manera de reiterarle a ella (ausente o presente) lo importante que es, según él, y cuánto la aprecia por haberle sanado con su piedad y su cariño, en los versos 73 al 76:

¡Vuelve al piano!... Al sentir las armonías,
 siento que en un rincón de mi memoria
 resuenan otra vez las alegrías
 que llenaron de música mi historia.

Cambia el sentido del poema y la voz se enfoca en sí mismo y su memoria e historia. La música que toca la amada en el piano llena los espacios mentales y personales. Parece trascender tanto espacio como el tiempo, la habilidad de viajar entre pasado hacia el presente, en los versos 77 al 80:

Esa voz que se aleja del teclado
 --como de herido corazón lamento--
 háblame de un pasado, de un pasado,
 presente en mi ardoroso pensamiento.

El movimiento en esta estrofa es muy complicado: la voz del piano se aleja del teclado, luego, le habla a la voz poética de un pasado (pero puede ser desde un pasado), el tema “pasado” está presente en el pensamiento, o sea es un pasado que continuamente está presente para él. La música del piano tiene tanto poder que puede llegar al pasado, que es el presente de la voz poética; o la música del piano conoce y comparte el mismo pasado con la voz poética, tanto como ocurrió en la estrofa parentética, que puede “susurrar” por medio de la música un recuerdo que tiene en común, y el diálogo hace que el pasado esté presente en su memoria, al igual la memoria de la música, en los versos 81 al 89:

¡Vuelve al teclado! Las congojas mías;
 mis acentos de súplica; mis quejas,
 vibran en esas blandas melodías
 que abandonadas en el aire dejas
 como palomas huérfanas de nido
 que buscan nido, y de dolor se hieren
 al no hallar el albergue apetecido
 y al no encontrar el nido presentido,

con inefable pesadumbre mueren.

Vincula a la mujer ausente con el agua, pero la voz poética se relaciona con el abandono y el huérfano en la naturaleza. Este poema es obviamente amoroso, pero no es erótico; las imágenes y las referencias a la mujer de la falda de destellos es más bien como la mujer como deidad, por lo menos es la mujer idealizada por medio de la memoria y el pensamiento y quizás por medio de la conjetura y/o la ilusión y/o el ensueño. Según el poema de la ausencia de la madre, nace el huérfano.

La tercera parte del poema empieza a concluir con una expresión de decadencia, en los versos 94 al 96:

Torna, ¡oh, pálida! ¡Oh, dulce! Te lo implora
mi juventud, que mustia y dolorida,
de su ilusión frente a las ruinas ora.

Después de dos exclamaciones la voz poética, por medio de hipébaton, confiesa que está sufriendo y la implicación es que ha sufrido desde la juventud; su juventud ya se ha vuelto mustia (decadente) y la expresión poética es fruto de una voz hecha ruinas.

La voz poética sigue la elaboración (la explicación) de su estado a contemplar (imaginar) la virgen ausente y en los versos 97 al 106 hay una culminación de referencias acuáticas. Primero hay una referencia al sentido de la vista, con la mención de la “mirada” y “miro” que preceden una cadena de referencias acuáticas: “llorar”, “los mares” y “ribera”. Estas tres formas de agua varían en tamaño, pero son parecidas en cuanto a su potencia. El llorar es evidencia de reacción emocional, los mares son simbólicamente las masas de agua más fuertes del mundo, y la ribera es un cuerpo de agua que interrumpe la tierra; todas esas formas de aguas son fuerzas naturales cada una a

su manera, pero los más importante estas formas de agua lamentan la ausencia de la amada.

La cuarta parte del poema expresa la resolución de parte de la voz poética, en los versos 111 al 117:

Pero todo es en vano. De la oscura
 región en que tu espíritu se esconde,
 cuando te llamo, inquieto de amargura,
 sólo un doble lejano me responde
 con vibración de lánguida ternura
 que hace que entre mi espíritu se ahonde
 el recuerdo inmortal de tu dulzura.

Ahora la voz poética se dirige directamente al “tú” ausente, y la comunicación es en vano porque ella no responde. Surge de nuevo el concepto de la dualidad, porque dice “sólo un doble me responde” en el verso 114, que es una manera de expresar que lo que expresa la voz poética se desdobra y la pregunta se transforma en respuesta. Es decir, la voz poética es el origen de la pregunta y la respuesta; la ausencia del “tú” o la segunda persona singular produce una pregunta huérfana, digamos, y la pregunta sin respuesta, se transforma en respuesta incompleta, porque la respuesta es todavía una pregunta. La ausencia es quizás más evidente en estos versos y el poema destaca que ya no hay interacción entre la voz poética y la segunda persona singular, también representa un tipo de abandono, y ahora la voz poética está solo, sin manera de recuperar la relación con el “tú.”

Los versos finales terminan con un cambio de tiempo verbal hacia el futuro, en los versos 118 al 121:

No volverás a distraer mi calma;
 las teclas del piano están ya rotas;
 pero en lo más oculto de mi alma
 lanzan perenne vibración tus notas.

La voz se dirige al “tú” ausente, con el uso del futuro y, con ese tiempo verbal se sugiere la conjetura, el deseo y la añoranza, y asimismo agrega una dimensión de emoción. El tiempo verbal del futuro también puede señalar que en la voz poética queda rasgos de la ingenuidad que tienen los niños, especialmente la de los niños abandonados (huérfanos) que tratan de resolver o razonar su situación trágica por medio de mecanismos que les ayudan enfrentarse a ellas.

En “Venus del trópico” (*Vida y obra* 223) el soneto pinta una escena indudablemente americana, que ubica la figura femenina por medio de los marcos geográficos más significantes de Panamá. En los primeros cuartetos aparecen las referencias a masas de agua como, “catarata”, “Pacífico Mar”, “ribera”, y “onda traicionera”. Al final del soneto es cuando aparece la figura de la mujer desnuda. Hay una interdependencia entre la figura de la mujer y las formas acuáticas que identifican el paisaje panameño. Como el soneto empieza con referencia al agua, y luego aparece la figura de una mujer desnuda, hay también una alusión sutil al proceso natural de nacimiento: el agua en el primer cuarteto, luego el movimiento de inquietud en el segundo cuarteto y luego la mujer desnuda en el segundo terceto. Al final del soneto no se nota si la mujer desnuda acaba de nacer o si acaba de dar a luz, pero por medio del soneto es evidente que hay una transformación que ha ocurrido y la figura femenina es central y clave en esa transformación.

El poema “Visión Nupcial” (*Vida y obra* 227) es también un soneto que se expresa por medio de un recuerdo. El tema es la boda, y la visión de la novia en el recuerdo del novio. El color blanco funciona más como un marco que conecta con el título “nupcial”. El vestido de la novia es blanco, un detalle universal, pero en este caso personal también. El poema tiene lugar en un recuerdo, en el presente poético. Tiene valor cinematográfico, como si estuviera reviviendo el poeta el episodio al recordarlo. La tradición de intercambiar regalos entre novios está descrita como una acción inútil e impotente porque son “las muertas flores” que está regalando. Al final hay una salida: “Y te vas raudamente . . . como en vuelo/ hacia el azul, cual si del tenue vuelo/ de virgen novia te nacieran alas” (*Vida y obra* 227). El poema vincula la boda con la muerte; en la salida o la desaparición de la novia al final, aparecen alas y vuela hacia el azul. La muerte no se menciona específicamente, ni tampoco hay una mención de una boda, a excepción del título.

El poema “Afrodita” (*Vida y obra* 239) es un soneto amoroso y erótico y lo llamativo del poema es que el encuentro amoroso tiene lugar en un ambiente cerca de cuerpos de agua: “¡Sí! Me odiaba . . . me odiaba . . . Más un día/ yo vi arqueara en las marinas ondas/ sus caderas marmóreas y redondas/ que el sol poniente en púrpura encendía”. Algo aún más llamativo es que la última estrofa indica una transformación que ocurre por medio del agua: “Y ella, al surgir del mar ensangrentando, / era a fe el cielo arrebolado/ Venus surgiendo de entre el mar sonoro!” (*Vida y obra* 239)

Opino que estos tres poemas reflejan ejercicios en la poética del modernismo para Hernández. Y son comparables por las menciones clásicas y también el empleo del soneto. La imagen femenina en cada soneto representa su figura verdadera y a la vez es una representación de la trayectoria temporal de la vida. En “Venus del trópico” es la

vida (la mujer y su conexión con procesos naturales y el nacimiento), en “Vida nupcial” es la muerte (la mujer, la boda, y su relación con la muerte), y en “Afrodita” es el amor (la mujer y relaciones con lo erótico y lo amoroso). Esto tres sonetos refuerzan la idea que para Hernández la mujer no es una figura que aparece en el vacío, sino que siempre tendrá que vincularla o relacionarla con procesos más universales e impactantes. La tendencia de vincular a la figura de la mujer con procesos naturales es una manera de universalizar la figura femenina de manera más verosímil y plausible. Hernández ve a la mujer en la vida, en la muerte y en el amor, pero no se acerca al tema de una manera que subvierte la poética tradicional modernista, sino que empieza con una experiencia personal y particular para vincularla con procesos y estados universales.

El Poema “Mármol sagrado” (*Vida y obra* 258) es el único poema claramente dedicado a su madre y lo publicó en el cuarto aniversario de su muerte. Será útil considerar que los temas como distancia, memoria y recuerdo también funcionan de manera principal en este poema. Los dos primeros versos empiezan con una apelación a lo visual y lo temporal, en los versos 1 y 2: “De una vetusta mesa por sobre la negrura/ levántese una estatua pequeña de blancura”. La referencia pasiva de “levántese” sugiere que el pequeño monumento se erigió por su propia voluntad, y se relaciona a la distancia y quizás la impotencia que siente la voz poética ante la estatua. Asimismo, en el verso 3, la voz poética le otorga propiedades sobrenaturales a la estatua inanimada y reconoce que es “Hiperboreal testigo de mis melancolías”. Con este tercer verso la voz poética establece que la estatua no es solamente una imagen para contemplar, sino también un protagonista en el poema, y narra la historia de ella como si fuera una tercera persona, en los versos del 4 al 8:

ella ha visto la angustia de mis amargos días.

Ella ha visto en mis horas de horrible padecer,
 sobre mi rostro enjuto mis lágrimas correr.
 Y cuando me estremece la desesperación
 he estrechado esa estatua contra mi corazón.

La estatua le acompaña a la voz poética en el presente y la voz la valoriza y la eleva por medio del discurso poético. También se nota que la estatua puede tener varios significados: la carencia de vida, el estado inanimado, la obra de arte. Pero como está utilizada en el poema es fácil pensar que la estatua también es el cuerpo de la difunta que el yo poético memorialista e idealiza en forma de obra de arte. De la misma manera la estatua y su función en el poema representa una manera de presenciar lo ausente. La estatua en el estado presente mantiene la memoria y el recuerdo de la madre ausente. Se encarga de mantener la memoria de la madre, la tristeza del hijo huérfano, y todas las emociones que está por experimentar el hijo en el futuro, en los versos 9 al 12:

Esa imagen de mármol la memoria eterniza
 de mi adorada madre que es hoy polvo y ceniza
 bajo la cripta llena de mórbidos gusanos,
 mansión donde se extinguen los orgullos humanos.

El juego entre la estatua y el cuerpo de la madre muerta: la fuerza del mármol que se encarga de la memoria de la madre se enfrenta con la fragilidad del cuerpo descompuesto en polvo que está en la tierra. El mármol mantiene su forma prístina y limpia, fuerte, firme y resuelto para recibir toda la tristeza del huérfano. El cuerpo en la cripta, aunque se ha vuelto en polvo y ceniza, ahora está en la naturaleza, medioambiente vivo, pero transformado y sin relación a una forma humana. El conflicto entre la estatua de mármol y el cuerpo de la difunta representan dos memorias paralelas en la mente del huérfano: el

mármol de la memoria que tiene el huérfano de su madre, y la cripta, la evidencia de la existencia de la madre que se va transformando.

En el poema parece que la voz poética intenta relacionar o reconciliar el estado corriente del cuerpo de su madre con la estatua que le recuerda a su memoria. Lo cierto es que lamenta los dos estados conflictivos porque a la vez, la madre es memoria y polvo y los dos son referencias atemporales. Sin embargo, se nota que la reconciliación se alcanza en el poema porque hacia el final del poema la voz poética solo menciona la estatua, pero también se dirige el discurso a la estatua, por medio del uso de la segunda persona. Al final del poema, como referencia culminante, transforma la referencia “estatua” en “imagen de mi madre”, y termina el poema personificando la estatua de mármol que le recuerda a su madre. El poema termina con dos apóstrofes, dirigidos a la estatua y a la imagen de la madre--las dos referencias separan la imagen de la estatua- dando a la “madre” una cualidad multidimensional.

Se supone que este poema revela la hondura de la tristeza y ausencia que siente Gaspar Octavio al recordar a su madre. Es todavía un joven, huérfano en un ambiente transitivo e inestable. El joven está tratando de encontrar un norte y, para escaparse, se hunde en los estudios y la lectura. Este poema refleja el fruto de una mente angustiada y prodigiosa. Este poema también refleja que, en cuanto a la figura femenina, no hay el elemento universal que aparece en otros poemas. Este poema mantiene una cualidad personal, íntima y misteriosa que hace difícil categorizarlo en otra agrupación de poesía hernandeña. Desde la publicación del poema hasta el tratamiento del tema de su madre, el poema no es similar a ninguno otro en su obra.

Además del tema de las flores, “Fatum” (*Vida y obra* 215-218) también trata el tema del abandono que experimenta el huérfano. El prólogo está en forma de recuerdo

por el uso de pretérito. En él, habla del nacimiento, pero este último aparece como un acontecimiento que ocurre en el vacío porque la lírica evita mencionar la madre y la conexión a una familia. Las primeras frases resumen el tema de ser huérfano, en los versos del 1 al 12:

Nació débil. Vivió enferma y solitaria. Murió solitaria. Como nacen y viven los nelumbios en la superficie de las aguas tranquilas, nació y vivió en mar de apacibles melancolías. Y así como los nenúfares se hunden bajo las aguas cuando se acerca la helada, para reaparecer más hermosos en tiempos de calma, la pobre niña se hundió en las sombras del más impenetrable de los misterios cuando la helada de la Tisis le congeló la sangre. Se hundió en las sombras del más impenetrable de los misterios, mas no resurgía sobre el mar de sus apacibles melancolías, como resurgen las ninfas sobre la superficie de dulces lagos tranquilos.

Las expresiones de las “aguas tranquilas”, y la vegetación acuática “nenúfares” mezclado con la “belleza” junto con las referencias a la “huérfana”, “hermosa”, “se hunde”, antes de la “helada”, señalan una predominancia de la “h” afónica al verbalizar las palabras. Esa expresión hace que la boca esté abierta físicamente, o sea el estado “bocabierta” acompaña la imagen de sufrimiento. Además, el sonido de la “a” representa la expresión producida de la agonía y el sufrimiento prolongado. Estas expresiones también conciertan con el sufrimiento del parto y el nacimiento. Ahora, el nacimiento en el poema, que es acontecimiento natural y violento, aparece más como el paso antes de la muerte que el paso antes de la vida. La sugerencia en el prólogo del poema es que la vida conduce hacia la muerte. Se nota que lo que está pasando en estos versos no es una descripción sino una serie de experiencias, que el poeta comunica por medio del verso, para que el lector la

visualice, para facilitar la experiencia, o sea para insertar artificialmente la memoria de una experiencia. El resultado es universalizar la experiencia y el lector puede interpretarla al relacionarla con su propia vida y sus experiencias personales bajo circunstancia parecidas.

El prólogo sugiere que la vida conduce hacia la muerte, y se nota desde el principio del poema que la voz poética cree que la muerte es más fuerte que la huérfana, y para ella no hay posibilidad de resurgimiento, solo “resurgen los ninfeas sobre la superficie de dulces tranquilos”. El poema se detiene en el sufrimiento que experimenta la huérfana por su estado social. Los versos hacen que el sufrimiento de la huérfana sea palpable y a eso contribuye la mención de las instituciones “de asilos y de hospitales”, en el verso 19, los que no son lugares de salud sino parecen más bien como unas cárceles, donde la huérfana está “presa”. El poema intenta también comunicarse con la huérfana, como si el poeta quisiera consolarla o rescatarla de la situación actual. Y otra vez, el símil aparece como manera de comulgar una experiencia natural, pero esta vez, se dirige a la huérfana, en los versos 28 al 35:

Para que hundieras en el olvido
 grises recuerdos de amor y angustias,
 como se arrojan en escondido
 rincón manojos de flores mustias,
 dije a tu oído las melodías
 que me enseñaron los ruiseñores,
 cuando en felices y hermosos días
 en mi camino todo era flores.

La interacción entre la huérfana y la voz poética está desdoblada porque la huérfana enferma parece ser oyente dentro del espacio poético, pero también ella comparte la misma memoria que la voz poética, como si hubiera tenido la misma experiencia; o quizá sea que la voz poética quiere hacerle recordar. Y como si tuviera éxito en comunicar la importancia de la naturaleza, el poeta reconoce que, en su vida, la huérfana se concentra en la naturaleza, es decir su tendencia es considerar lo natural por medio sus ojos, en los versos 40 al 43:

tus claros ojos entretuviste
 sólo en ver cosas puras y bellas:
 los lirios blancos, la tarde triste;
 los horizontes y las estrellas.

La descripción se enfoca en la huérfana y su estado de enferma: tiene ojos claros, pero es pálida. La hermosura de la huérfana no es la imagen que esta estrofa inspira; en cambio, las ideas del desequilibrio, el concepto de la posibilidad, del sueño (postergado), de lo inalcanzable predominan en la expresión. Lo que sucede es que hay una fricción entre la debilidad y la fuerza: esa fricción es central en la vida para la enferma; no muere, sino vive sufriendo. La estrofa describe un estado de vivir soñando, y asimismo desarrolla una sensación de sonámbula. Pero se localiza en el lo natural, y aunque califica a lo natural como las “cosa puras y bellas” lo cierto es que el poeta y la huérfana coinciden y él llega a su acuerdo (el acorde) se encuentra en la naturaleza.

Y para presentar el otro lado, lo que ofrece una sensación de equilibrio, el poeta metaforiza el rumbo personal de la huérfana por medio de metáforas de la naturaleza, en los versos de 44 al 53:

Fruto de un vientre duro y anciano

que carcomieron vicios mortales,
naciste presa de un mal arcano,
de un mal que engendra tedios fatales.
En tus delgadas y azules venas
inocularon germen de penas
tus licenciosos progenitores;
fruto de rama seca y maldita,
naciste débil, casi marchita,
reconcentrando hiel de dolores.

La metonimia en estos versos ayuda a desarrollar el estado de la huérfana. La madre ausente, está reducida solamente a una referencia al vientre, el proceso natural del vientre, y el estado del vientre, el cual está en decadencia. Por nacer de un “vientre ajeno” lo que produce es una huérfana condenada a una vida maldita desde la cuna. Es curioso porque la huérfana es la figura central, pero el poema casi redefine el estado de huérfano, implicando que está es tan huérfana que su madre desapareció antes de nacer, y solo un vientre le dio a luz. Este estado de ultra-huérfana agrega más tristeza a su vida y, como implica el prólogo, sugiere que el nacimiento de esta huérfana solo le ubica en el camino hacia la muerte, no en un camino hacia la vida. A la vez, se nota que el poeta reconoce que el camino hacia la muerte refleja aspectos de procesos naturales. Es una manera de expresar lo inevitable de la naturaleza, pero también acepta que, para poder describir la experiencia de la huérfana, hay que entender y experimentar lo decadente de la naturaleza.

En los versos del 54 al 56, están introducidas las pausas en forma de puntos suspensivos, los cuales sugieren que hay espacios (experiencias) poéticos donde la expresión (experimentación) no es verbal:

¡Entre rameras sufrir pesares!...
 ¡Tú, que eras casta; que virgen eras
 como las cimas de altos glaciares;
 tú, en el hospicio de las rameras!...

Se puede suponer que en esos espacios cabe el sufrimiento (o la experiencia natural) que no se expresa con palabras. Irónicamente, en la composición de los versos 61 y 62 las exclamaciones aparecen antes de lo inexpresable (o, mejor dicho, lo no experimentado) de los puntos suspensivos, como si la puntuación intentara subrayar la fuerza que inspira lo natural. Esta yuxtaposición de expresiones demuestra también un tipo de fricción entre dos puntos que existen en el poema. Y para reforzar la contradicción en el poema, en el verso 65 existe un contraste: hay una virgen en el hospicio de rameras. Quizás sea la huérfana hija de una ramera, pero eso también está puntualizado con la exclamación seguido por lo inexpresable. Lo cierto es que lo que describe es antitético a la familia; desde el punto de vista cultural, la huérfana y la ramera están marginadas en la sociedad y existen al margen de la cultura, o sea contra la cultura, más natural que cultural.

En los versos 66 al 81 vemos un cambio de rumbo y aparecen referencias al sufrimiento, en particular es un sufrimiento que es comparable con el de Cristo y la expresión alude a la Pasión. La carencia de dolientes en el momento de la muerte de la huérfana es comparada con la experiencia de Cristo en la Cruz; dos seres que en su momento viven. Termina la primera parte del poema con la muerte, pero como la

expresión está en el pretérito, la muerte aparece como un recuerdo de una experiencia y tiene la sensación sentimental.

La segunda parte del poema describe el efecto de la muerte que experimenta la voz poética y se nota en el poema su propia pena, y además se nota el uso del símil y la metáfora dentro del homenaje y recuenta el impacto de la muerte de la huérfana, en los versos del 90 al 101:

Su vida melancólica
y fugaz
como la doliente música
de un cantar.
Su carne, toda fragancia,
fue jardín
donde la frente era lirio
y, el cuello, lirio y jazmín;
y el seno, manzana y rosa;
y la boquita sutil
pura flor de tres colores:
rosa, violeta y carmín.

La imagen de la huérfana se ha transformado en su estado de difunta. Es como si la muerte le hubiera renovado en forma vibrante y celestial. La vida que condujo a la muerte es trágica, pero el narrador concibe en la huérfana muerta la forma más bella de la huérfana. Es cierto que la muerte representa una transición, pero en la concepción de la voz poética, la muerte, que es ciertamente natural, es un mejor estado que la vida. La falta de conocimiento de la muerte produce la ingenuidad en la expresión, y describe la muerte

por medio de una símil que emplea un proceso natural de la vida y la vida con una metáfora de otro proceso natural, en los versos del 112 al 119:

apagóse para siempre;
 apagóse como un sol.
 ¡Pobre niña, que a los gritos
 del materno corazón,
 nació leve, pura y triste,
 -flor de un árbol de dolor,
 nutrido con sangre y llanto;
 ¡llanto y sangre de rencor! -

En estos versos la huérfana es representada en una forma de la naturaleza y ahora el espacio que ocupa es uno en la naturaleza. La ubicación en la huérfana en la naturaleza hace que ocupe un lugar conocido, y la experiencia de ver el anochecer (“apagóse como un sol”) o de ver el florecer (“-flor de un árbol de dolor,”) experiencias universales, representan el continuo que es el movimiento de lo natural, a lo cultural, y luego en la muerte, regresar a la naturaleza.

Para reforzar la inevitabilidad del ciclo y el impacto percibido por el narrador en el poema, la muerte, en cuanto a la difunta, es una transformación que afecta a la naturaleza. Se nota que hay una conexión entre la muerte de la huérfana y la naturaleza porque dice, en los versos 133 al 138: “cuando la niña doliente/ en el desolado hospital/ que era como enorme féretro, / se durmió con ese sueño que no se vuelve más, / cada rama del rosal tuvo más rosas/ que hay luceros en el éter y gotitas en el mar”. El poema indica que la muerte de la niña es el catalizador hacia la renovación, o más bien la reproducción en la naturaleza tan fuerte que producen más rosas los rosales.

Al final, hay una contemplación, donde el narrador se enfoca en sí mismo, se concentra en sí mismo y elabora un momento existencial, en los versos 159 al 179:

Frente a lo infinito,
desde mi ventana
velan mis ojos
con fija mirada,
como en el jardín
de Dios, deshojaba
la pura Artemisa
sus rosas de plata.
Y yo estaba triste
pensando en la pálida
que en el hospital
era rosa blanca
era blanca rosa
casi deshojada;
cuando en el crepúsculo
llegó hasta mi alma,
con su melodía turbadora y lánguida;
con sus vibraciones
mojadas en lágrimas,
la inefable música
de una voz amada.

Es este momento poético se nota que la memoria es lo que predomina. Está recordando lo que vivió y mientras tanto va idealizando a la huérfana en su estado de difunta. Para empezar, ya no es huérfana, sino que se ha transformado en Artemisa, diosa de la naturaleza, de la virginidad y del parto, entre varios papeles. A la vez una Artemisa es una planta que produce flores blancas. Como la planta, la artemisa produce flores blancas y sería fácil conectar la imagen de rosas blancas, pero diría que estos versos representan una manera de establecer fraternidad entre la difunta y la voz poética. Según el narrador la huérfana viva es trágica, víctima de la cultura, es la culminación (personificación) que todo cultural que va en contra de las normas culturales. Pero la huérfana muerta es naturaleza y para el narrador es diosa de la naturaleza y la importancia de su existencia está completamente desarrollada por medio de la naturaleza.

Luego, más tarde en el poema, hay una contemplación que abre paso a una conclusión o mejor dicho en donde el narrador se da cuenta de su propia mortalidad, en los versos 204 al 211:

Y me dije a mí mismo: (¡Quién sabe si algún día
 en que se ornen los cielos de guirnaldas de rosas
 yo sentiré también solitaria agonía
 lejos de dos amantes pupilas luminosas!
 Lejos de los que amo; lejos de los que adoro;
 lejos de las que vierten en mi oído armonía
 de paz, cuando en mis noches de infortunios deploro
 la muerte de una estrella que ya no será mía.

El narrador reconoce cuán vasta es la distancia entre la vida y la muerte; y amplifica los significados de los dos estados de la vida y la muerte. Sobre todo, es un poema personal,

y se nota que en los versos de 208 al 211 que la conexión con la huérfana se ha quebrado, y que según la voz poética la muerte, aunque es estado último de la naturaleza, es también un estado solitario, aunque es una experiencia común.

Por otro lado, se nota que todo el poema está tratando de recrear una experiencia, es este caso, la vida y muerte de una huérfana. Lo que le sucedió con la huérfana le hace pensar al narrador en la fragilidad y la fugacidad de su propia vida. El poema termina con exclamaciones, de conjetura, en los versos 216 al 225:

¡Quién sabe si es mi sino como tu muerte ¡oh lirio,
de celestes jardines en el erial humano,
que a la inmisericordia del genio del martirio
esquivaste la fina corola pulcra en vano!
Debajo de la tierra nuestras carnes mordidas
por los dientes agudos de las parcas leprosas
se tornarán rosales.
Y en las tumbas floridas
seré rosal de rosas purpúreas y encendidas;
serás rosal de puras e inmaculadas rosas.

El poema termina con la conjetura y la sentimentalidad de la voz poética y la localización, el cementerio, da la sensación de finalidad. Entonces, el poema termina con una reformación y una renovación y no creo que sea casualidad que las plantas mencionadas son rosales. De hecho, es una manera de establecer una conexión familiar en un lugar familiar de (re)nacimiento.

En la poesía de Hernández la mujer abarca las etiquetas de madre y hermana, dos figuras integrales en la biografía del poeta. Pero en muchos casos la mujer está reducida a

una imagen femenina sin etiqueta e incorpórea. La mujer usualmente es la segunda persona, la oyente entendida, el ente callada o ausente. De hecho, la mujer ausente es el motivo más prolífico en la obra de Hernández. Y la ausencia de la mujer usualmente se atribuye a la carencia de proximidad, por la muerte o por la existencia en la memoria (y no en la realidad). La carencia de proximidad de la mujer nutre la visión idealista que el poeta construye en la poesía, hasta el punto de que lo que aparece en el poema ya no es una representación de una figura realista sino una aproximación a ella, que surge por medio de lo que la memoria del poeta deja aparecer en el momento de construir el verso. Al leer la poesía, se nota la probabilidad que las imágenes femeninas que aparecen en los versos no sean el producto de contemplación, sino una producción repentina, formada de los caprichos de la memoria en ese momento poético. La variación de la imagen de la mujer, y la reiteración de esa misma imagen está reforzada en varios poemas de Hernández, donde la referencia de la mujer tiene similitudes de poema a poema, pero que también hay aspectos de cada imagen que son particulares de cada poema.

Sin embargo, la ausencia de la referencia a la mujer por completo apoya la idea de que la mujer en la poesía de Hernández no se basa en una realidad. O si se basa en una(s) mujer(es) verdadera(s), que ya no son emblemáticas, sino se han transformado en una amalgamación de varias, y forman un patrón que el poeta usa para empezar los versos. Por contraste, el uso de la segunda persona para referirse a la mujer en la poesía refuerza la idea de que la mujer existe de manera realista para el poeta solamente. La poesía sirve para reforzar la conexión previa que el poeta tenía/tuvo con la mujer, pero la poesía no prueba la existencia de la mujer. La poesía solamente refleja el punto de vista del poeta.

En la poesía de Hernández, en cuanto a la figura femenina, la metonimia es integral. Hay un gran enfoque en las partes del cuerpo, inclusive la boca, los labios, las

manos y los ojos. Esta técnica poética ubica la poesía en el Modernismo, pero más bien se nota que estas partes corporales están conectadas a diferentes sentidos físicos. Y cuando el poeta apela a los sentidos, por medio de las partes del cuerpo que manejan las sensaciones, invita al lector a considerar que el poeta tenía/tuvo una relación tan íntima con esa mujer que tiene derecho de mencionar esas partes. También es una manera de conectar al lector a la emoción en la poesía, lo que resulta en la universalización del discurso poético.

Hay una principal manera en que la figura femenina aparece en la poesía de Hernández. Aunque explora la mujer como parte de la familia, madre y hermana; la mujer como amante, amada y pareja; y la mujer como objeto, observada, recordada y/o idealizada, lo que estas representaciones de la mujer tienen en común es la sensación de la distancia. Y la distancia se manifiesta en forma de carencia de proximidad, distancia en la memoria, distancia por la memoria.

En estos poemas se nota que la figura femenina abarca ser solo alusión hasta ser una representación de la voz poética. No creo que pueda concluir más de lo evidente en la obra de Hernández. Sin embargo, lo evidente es que la figura femenina es dinámica: aparece en varias formas y quizás la diversidad de formas debe ser aspecto único de la poesía hernandeña. La mujer es un ser omnipresente, inevitable y en cada poema parece que es una manifestación completamente nueva distinta y no reciclada. Se puede decir que la figura femenina de la obra de Gaspar Octavio Hernández establece una comunidad diversa de figura femeninas únicas y verosímiles.

CONCLUSIÓN

Cada poema de Hernández tiene valor poético y artístico pero el propósito de este estudio fue establecer temas prevalentes para un análisis modernista. El problema, (que al final de cuentas no entorpeció la labor de análisis), era la abundancia de poemas y el deseo de analizarlos todos para incluir en este estudio. Entonces, el desafío principal de este estudio fue, y todavía es, confiar en que escogí los mejores poemas para analizar en esta lectura crítica de la obra de Hernández. Hay poemas brillantes que simplemente eliminé por no poder dedicarles el espacio y tiempo que se merecían. De los poemas que incluí, espero que el lector pueda tener una idea de la calidad de poesía y el talento del poeta. Mi mayor deseo es que con este estudio la obra de Hernández deje de ser una desconocida parte del canon del modernismo.

Opino que etiquetar a un poeta como modernista significa que posee los atributos que se necesitan para incluirse en el canon. Se puede argüir que los mejores escritores en el idioma español fueron modernistas y diría que es el movimiento más importante de la literatura latinoamericana, de ahí la importancia y el honor de incluir a Hernández como parte de este grupo.

En este estudio me acerqué a cada poema prestando atención tanto a la forma como al tema. En algunos casos, la forma determina el tema del poema, y en otros, el tema fue el motor principal. La mayoría de las formas y los temas tienen una relación con el modernismo, pero en algunos casos, concluyo que Hernández introduce nuevos elementos al modernismo, y estas contribuciones merecen mayor atención por parte de los expertos. Específicamente, la manera en que Hernández emplea aspectos de la naturaleza es único y en comparación a lo que ocurre con los miembros del canon modernista.

Lo más importante de este estudio es poner de relieve la obra de un poeta panameño que escribió durante el modernismo. El modernismo es tanto un movimiento temporal como un movimiento temático y en la obra de Hernández se encuentran ambos aspectos. Es cierto que hay otros aspectos llamativos de este autor, como por ejemplo el hecho que era afrohispano, su origen en la clase pobre, su tragedia familiar, y, por supuesto, el ser de Panamá un país no conocido por su tradición literaria. Pero considerar a Hernández como anomalía por estos factores sería equivocado, porque al leer la obra cualquier lector notará que Hernández posee las mismas cualidades artísticas que otros escritores modernistas.

Otro aspecto que resultó de mi investigación fue darme cuenta de que Gaspar Octavio Hernández no es un autor desconocido, sino solamente un poeta desatendido. En Panamá es conocido por su figura histórica en la poesía panameña, y su trabajo como periodista. Pero el presente estudio busca trascender la imagen del poeta Hernández y su legado como periodista para analizar el valor de su obra poética, cuya obvia calidad en sí misma es suficiente para apreciar su valor como escritor sin necesidad de recurrir a su importancia histórica. Antes, el poeta se representó a sí mismo. Ahora, la poesía representa al poeta, y quizá representa al país.

El poeta, periodista y editor, Gaspar Octavio Hernández, representa el arquetipo del literato modernista. El color de su piel que le hace una figura única e intrigante. Es cierto que el color oscuro de la piel en aquel entonces representaba gran desafío en cuanto al poder establecerse y ascender en la comunidad literaria. Sin embargo, merece explorarse primeramente la influencia del Modernismo en el Istmo ya que propongo que sin el campo literario creado por el Modernismo, el autor negro no hubiera tenido la oportunidad de ascender como figura importante en la literatura panameña.

Si consideramos la época de transición en que escribió y el hecho de que era una persona de piel oscura, podríamos debatir de igual manera su impacto como escritor panameño tanto como su impacto como escritor afropanameño. Como murió a los 25 años se puede cuestionar si tuvo suficiente tiempo para establecer una identidad literaria propia. Pero lo cierto es que estableció una presencia literaria y al ser un autor que nació a finales del siglo diecinueve sabemos que no es tanto producto de la diáspora negra atlántica, sino que está ubicado en el legado de ella. La identidad en la obra de Hernández se deriva de su herencia racial, del ser huérfano, de las tragedias familiares, del ambiente de transición de Panamá y del Modernismo. La obra y, más específicamente, la poesía de Gaspar Octavio Hernández refleja el conjunto de aspectos que forman la (crisis de) identidad literaria, fundamento integral en el (sub)desarrollo de la literatura (afro)panameña.

Son estos los aspectos desde donde el estudio de la obra de Gaspar Octavio Hernández debe empezar. Y concluyo que Hernández establece un discurso distinto pero apropiado para el modernismo. Hernández deja que la naturaleza, y no la raza, sea el motivo central y abundante de su expresión. La naturaleza es tan importante en la obra de Hernández que parece personaje o sujeto, capaz de encargarse de la acción en la poesía. Es evidente que Hernández ve la naturaleza como algo inevitable, pero se nota que también es una necesidad para facilitar la expresión. También, después de vivir en este estudio por seis años he llegado a la conclusión que Hernández estaba consciente de su genio y de su talento. Para mí, y espero que también para el lector, es como si la escritura lo hubiera escogido a él y por eso encontró su voz muy temprano en su vida corta. Sufrió muchas tragedias muy temprano en su vida personal, pero también vivió en el momento más ilustre de su país, porque su nacimiento como poeta coincide con el nacimiento del

país. Hernández compartió su vida formativa con el país y la tierra de Panamá, y produjo una obra que bajo otras circunstancias sería muy improbable que fuera creada. La obra de Hernández es un producto de su experiencia personal y de cómo respondió a los acontecimientos históricos que iban sucediendo en su país.

En cuanto a la obra y específicamente los poemas de este estudio, creo que los dos más importantes son “Fatum” y “Lluvia”. Diría que la figura femenina hernandeña requiere explorarse y analizarse más, y me atrae porque de lo que sabemos de su biografía, su vida está marcada por la ausencia de su madre, y de su amante (su supuesta esposa), pero por la presencia casi constante de su hermana. Además, la figura femenina es uno de sus temas que coexiste con la naturaleza y las cuestiones de la identidad. Sin embargo, después de analizar sus poemas, la figura femenina hernandeña permanece un misterio, debido a sus diferentes manifestaciones. Creo que terminar el trabajo con el capítulo sobre la figura femenina es llamativo, porque hay otras vías que quedan por explorar.

Como he mencionado antes, Hernández también fue periodista, y se nota la influencia, o sea la perspectiva editorial, en “Lluvia”. Hernández escribió sobre muchos acontecimientos importantes en Panamá, y de hecho asistió a y escribió un artículo sobre la apertura del Canal, en 1914. El tono que utiliza en sus artículos está reproducido en “Lluvia” pero lo que resulta no es un reportaje, sino una poesía en prosa, con un estilo editorial. A esta obra también pienso dedicar más estudios, por el tono, la profundidad del mensaje, el existencialismo, y la belleza de la expresión. Este poema es, para mí, (y supongo que cambiaré de opinión en el futuro), es el más representativo del talento del poeta. Diría que es el paso después de “Ego Sum” (su poema más conocido) porque empieza con una perspectiva personal y llega a una perspectiva universal y general. Al

empezar “Lluvia” no hay manera de predecir hasta donde llegará el discurso; hay paralelismo entre la expresión del poema y el título, y la manera en que incluye al lector en su discurso es representativo de toda la obra hernandeña.

Hay una magia que se encuentra en cada poema de Hernández. La naturaleza tiene un papel muy intrigante en la expresión modernista. En el sentido del medioambiente como un conjunto, la naturaleza no aparece en la poesía de este movimiento. Sin embargo, la naturaleza se manifiesta metonímicamente. Algunos aspectos que se pueden categorizar como la naturaleza en el modernismo abarcan lo paradisiaco, y lo escapista. Pero al leer Hernández, no clasificaría su uso de la naturaleza como escapista, sino que para él la naturaleza es refugio y es el lugar donde se encuentran respuestas, explicaciones y traducciones. Hernández necesita la naturaleza y la naturaleza cumple con esa necesidad, de acuerdo con la poesía.

Si hay una impresión que quiero que quede en el lector después de leer este trabajo es que Hernández escribió sobre una experiencia indudablemente personal de manera universal. Hernández escribió sobre lo que conoció, personalmente, pero que desarrolló una manera de traducir algo intensamente personal a un discurso universal y accesible.

Gaspar Octavio Hernández es un poeta modernista.

OBRAS CITADAS

- Biesanz, John B, and Mavis H. Biesanz. *The People of Panamá*. New York: Columbia University Press, 1955. Print.
- González, Aníbal. *A Companion to Spanish American Modernismo*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2007. Print.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve Historia Del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Print.
- Hernández, Gaspar Octavio. "Lluvia". *Esto y Aquello* 15 agosto 1914: 6-7. Print.
- . "Iconografía. Panamá". *Esto y Aquello*, 1916. Print.
- Hernández, Gaspar Octavio. *Vida y obra de Gaspar Octavio Hernández el "Cisne Negro"*. Editado por Alfredo Figueroa Navarro. Panamericana Formas e Impresos S.A. Primera edición. Bogotá, Colombia, 2002.
- Isaza Calderón, Baltasar. *Panameñismos*. Biblioteca Nacional de Panamá. Panamá, 1963
- Jackson, Richard L. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976. Print.
- . *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens: University of Georgia Press, 1988. Print.
- Jiménez, Juan Ramón, and Federico de Onís. *El Modernismo; Notas De Un Curso* (1953). México: Aguilar, 1962. Print. Ensayistas Hispánicos.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998. Print.
- Litvak, Lily. "Las flores en el modernismo hispanoamericano." *Creneida*. Vol. 1. Córdoba: Departamento de literatura española, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Córdoba, 2013. 134-159. www.creneida.com
- Miró, Rodrigo. *Itinerario de la poesía en Panamá*. Tomo I. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999. Print.
- . *Itinerario de la poesía en Panamá*. Tomo II. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999. Print.

- Peña, Concha. *Gaspar Octavio Hernández: Poeta del Pueblo*. Panamá: s.n., 1953. Print.
- Rama, A. "Indagación De La Ideología En La Poesía (Los Dípticos Seriados De Versos Sencillos)". *Revista Iberoamericana* 46.112 (2009): 353-400. Print.
- . *Rubén Darío y El Modernismo (Circunstancia Socioeconómica De Un Arte Americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Print.
- Rivera-Rodas, Oscar. "Función transformacional del significante en el discurso modernista". *Hispania* 70.2 (1987): 231-9. Print.
- Schulman, Iván A. *Génesis Del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: Colegio de México, 1968. Print.
- ". "El simbolismo de José Martí: teoría y lenguaje". *INTI*. 8 (1978): 7-28. Print.

OBRAS CONSULTADAS

- Addison, Catherine. "From Literal to Figurative: An Introduction to the Study of Simile." *College English* 55.4 (1993): 402-19. Print.
- Alvarado, de Ricord. *Escritores contemporáneos panameños*. Panamá: Imp. Cervantes, 1962. Print.
- Andino, Mario Daniel. "Identidad, conflicto y resistencia en Gurundú [Curundú]." *Diáspora: Journal of the Annual Afro-Hispanic Literature and Culture Conference* 13 (2003): 81-9. Print.
- Araúz de Cruz, Estela María. *El sentimiento patriótico en los poemas 'Patria', de Ricardo Miró, y 'Canto a la Bandera', de Gaspar Octavio Hernández*. Centro Regional Universitario de Chiriquí, David, Panamá, 1992.
- Araúz, Reina Torres de, and Marcia de Arosemena. "Panamá." *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* (1973-1979) 37.46 (1974): pp. 36-43. Print.
- Arosemena, Mariano. *Apuntamientos Históricos (1801-1840)*. Panamá: Ministerio de Educación, 1949. Print.
- Arosemena, Justo. *El Estado Federal de Panamá*. Panamá: Editora Panameña, 1965. Print.
- Bethlehem, Louise Shabat. "Simile and Figurative Language". *Poetics Today* 17.2 (1996): 203-40. Print.
- Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de Panamá. "Índice de autores, biografías breves". 29 October 2011 <<http://bdigital.binal.ac.pa/BVIC/index.html>>
- Biesanz, John B, and Mavis H. Biesanz. *The People of Panamá*. New York: Columbia University Press, 1955. Print.
- Birmingham-Pokorny, Elba, and William W. Megenney. "Panamanian Literature of the Millennium (A Collection of Essays)." *Diáspora: Journal of the Annual Afro-Hispanic Literature and Culture Conference* 13 (2003): 2-108. Print.
- . "The Emergence of the New Afro-Hispanic Woman in Carlos Guillermo Wilson's Cuentos Del Negro Cubena and Chombo". *Journal of Caribbean Studies* 8.3 (1991): 123-30. Print.
- . *An English Anthology of Afro-Hispanic Writers of the Twentieth Century*. Miami, FL: Ediciones Universal, 1995. Print.

- . "Interview with Dr. Carlos Guillermo Wilson". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 6.2 (1991): 127-33. Print.
- . "Selected Bibliography". *Diáspora: Journal of the Annual Afro-Hispanic Literature and Culture* 13 (2003): 90-105. Print.
- Britton, Rosa María, and Humberto López Cruz. "Rosa María Britton: nuevo perfil de la literatura panameña". *Confluencia* 15.1 (1999): 121-6. Print.
- Canclini, Néstor García. "¿Modernismo sin modernización?" *Revista Mexicana de Sociología* 51.3 (1989): 163-89. Print.
- Carden, Poe. "Parnassianism, Symbolism, Decadentism- and Spanish-American Modernism". *Hispania* 43.4 (1960): pp. 545-551. Print.
- Carter, Sheila. "Women in Carlos Guillermo Wilson's Chombo". *Afro-Hispanic Review* 4.2-3 (1985): 22-8. Print.
- Reidar Th., Christiansen. "Myth, Metaphor, and Simile." *The Journal of American Folklore*, vol. 68, no. 270, 1955, pp. 417-427. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/536767.
- Cogley Cisneros, Bernini Raquel. *Escritos de Gaspar Octavio Hernández publicados en la Estrella de Panamá (1915-1918)*. Panamá: Universidad. 1994.
- Concha, Jaime. "Los Cantos... darianos como conjunto poético". *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* 14.27 (1988): 39-55. Print.
- Conniff, Michael L. *Panama and the United States: The Forced Alliance*. University of Georgia Press, 2001.
- Cordero, Roque. "La música en Centroamérica y Panamá". *Journal of Inter-American Studies* 8.3 (1966): pp. 411-418. Print.
- Cortés Márquez, Delia I. "Poesía femenina panameña: un estudio con perspectiva de género". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 29 (2005) Print.
- Cruz, Humberto López. "Bibliografía general de Panamá". *Chasqui* 32.2 (2003): pp. 115-137. Print.
- Cuadra, Pablo Antonio. "Dos poemas botánicos: EL PANAMÁ". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. 36 (1981): pp. 137-138. Print.
- Daniel, Lee A. "Chumico, Blacks, and Rosa María Britton". *Forum* (1999): 12-. Print.

- . "Explorando nuevos espacios: los pueblos imaginarios de Rosa María Britton." *Encuentro con la literatura panameña*. Ed. Humberto López Cruz. Panamá, Panamá: Círculo de Lectura de la Universidad Católica Santa María La Antigua, 2003. 61-80. Print.
- . "Racismo, autoestima y la mujer fuerte en el teatro de Rosa María Britton". *Rosa María Britton ante la crítica*. Ed. Humberto López Cruz. Madrid, España: Verbum, 2007. 86-96. Print. Verbum Ensayo (Verbum Ensayo).
- Darío, Rubén, Alfonso Méndez Plancarte, y Antonio Oliver Belmás. *Poesías completas*. 11th ed. Madrid: Aguilar, 1968. Print.
- Darío, Rubén. *El canto errante*. 3rd ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1965; 1945. Print. Colección Austral, no. 516.
- Dröschner, Barbara. "Huérfanas y otras sin madre." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.59 (2004): pp. 267-295. Print.
- Espener, Maida Watson. "Notes on the Theme of the Black in the Literary Creation of Rogelio Sinan." *Homenaje a Lydia Cabrera*. Eds. Reinaldo Sánchez, José Antonio Madrigal, and José Sánchez-Boudy. Miami: Ed. Universal, 1978. 259-263. Print. Ebanó y Canela.
- Fishelov, David. "Poetic and Non-Poetic Simile: Structure, Semantics, Rhetoric." *Poetics Today* 14.1 (1993): 1-23. Print.
- García-Girón, Edmundo. "La adjetivación modernista en Rubén Darío." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 13.3/4 (1959): 345-51. Print.
- Gaulejac, Vincent de, and Haydee Silva Ochoa. "Memoria e historicidad (Memory and Historicity)." *Revista Mexicana de Sociología* 64.2 (2002): 31-46. Print.
- Giovannetti, Jorge L. "Historia visual y etnohistoria en cuba: inmigración antillana e identidad en 'Los hijos de Baraguá'." *Caribbean Studies* 30.2 (2002): pp. 216-252. Print.
- Glauco, Ary Dillon Soares. "Desarrollo económico y estructura de clases." *Revista Mexicana de Sociología* 33.3 (1971): pp. 437-474. Print.
- Gómez O., Iván Augusto. *Estudio de la poesía de Gaspar Octavio Hernández*. Universidad de Panamá, Panamá, 1956-1957.

- González Basta, Rosendo. *Concentración y Dispersión de la Información en Revistas Académicas y Científicas en la Bibliografía Nacional de Panamá*. Universidad de Panamá, Panamá. 2009.
- González, de Mojica, Sarah. "La literatura panameña y la construcción de la nación, 1903-2003: cien años de la república de Panamá." *Istmo: revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 7 (2003) Print.
- Guerrón-Montero, Carla. "Racial Democracy and Nationalism in Panama." *Ethnology* 45.3 (2006): pp. 209-228. Print.
- H., Marco A. Gandásegui. "Democracia, intervención y elecciones: Panamá 1989." *Revista Mexicana de Sociología* 52.4 (1990): pp. 371-389. Print.
- Halbwachs, Maurice, y Amparo Lasén Díaz. "Memoria colectiva y memoria histórica." *Reis*. 69 (1995): pp. 209-219. Print.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. 1st ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Print.
- Herrera, Francisco A. "Actividades y bibliografía de Panamá 1967-1968." *B.B.A.A. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* 31 (1968): pp. 14-17. Print.
- Herrera, Guillermo Castro. "Nacionalismo y política nacional." *Revista Mexicana de Sociología* 42.2 (1980): pp. 591-604. Print.
- Howell, Lisa. "El recuerdo y la memoria: técnica narrativa gemela en recuerdo Panamá de Luis Pulido Ritter." *Diáspora: Journal of the Annual Afro-Hispanic Literature and Culture Conference* 11 (2001): 73-9. Print.
- Jackson, Richard L. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976. Print.
- . *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens: University of Georgia Press, 1988. Print.
- . "The Black Novel in Latin America Today." *Chasqui* 16.2/3 (1987): pp. 23-36. Print.
- . *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York: Twayne Publishers, 1997. Print.
- . *Black Writers and Latin America: Cross-Cultural Affinities*. Washington, DC: Howard University Press, 1998. Print.

- . "Miscegenation and Personal Choice in Two Twentieth-Century Novels of Continental Spanish America." *Hispania* 50.1 (1967): pp. 86-88. Print.
- . "Research on Black Themes in Spanish American Literature: A Bibliographic Guide to Recent Trends." *Latin American Research Review* 12.1 (1977): 87-103. Print.
- . "Remembering the 'Disremembered': Modern Black Writers and Slavery in Latin America." *Callaloo* 13.1 (1990): 131-44. Print.
- . "The Shared Vision of Langston Hughes and Black Hispanic Writers." *Black American Literature Forum* 15.3 (1981): 89-92. Print.
- Jaeger, Frances. "La novela canalera como acto contestatario de la nación panameña." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 7 (2003) Print.
- Jamieson Villiers, Martín. "Literatura panameña actual." *Cuadernos Hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica* 407 (1984): 108-17. Print.
- Jiménez, José Olivio. "Hacia la poesía pura en cuba." *Hispania* 45.3 (1962): pp. 428-435. Print.
- Jiménez, Juan Ramón, y Federico de Onís. *El modernismo: notas de un curso* (1953). 1st ed. México: Aguilar, 1962. Print. Ensayistas Hispánicos.
- Jiménez, Neida Pagán. "Caribeña: Bibliografía Actual/Current Bibliography." *Caribbean Studies* 23.3/4 (1990): pp. 171-204. Print.
- . "Literatura caribeña: Bibliografía Actual/Current Bibliography." *Caribbean Studies* 22.3/4 (1989): 131-51. Print.
- Jrade, Cathy L. "Ruben Dario and the Oneness of the Universe." *Hispania* 63.4 (1980): 691-8. Print.
- Johnson, Charles R. *Being & Race: Black Writing Since 1970*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. Print.
- . "Socio-Political Concerns in the Poetry of Ruben Dario." *Latin American Literary Review* 18.36 (1990): 36-49. Print.
- Jrade, Cathy Login. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 1998. Print.

- Kubayanda, Josaphat Bekunuru. "Minority Discourse and the African Collective: Some Examples from Latin American and Caribbean Literature." *Cultural Critique* 6 (1987): 113-30. Print.
- Larraya, Antonio Pagés. "Estructura y sentido de un soneto de Darío." *Hispania* 53.2 (1970): 181-8. Print.
- Lasso-von Lang, Nilsa. "Evolución de la lírica en Panamá: segunda mitad del siglo xx." *Studies in Honor of Lanin A. Gyurko*. Eds. Ken Hall, Ruth Muñoz-Hjelm, y Miguel Méndez. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2009. 155-165. Print.
- Lewis, Marvin A. *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980: From Slavery to Negritud in South American Verse*. Columbia: University of Missouri Press, 1983. Print.
- . *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 1987. Print.
- Lindenau, Donald Clark. "History of the Panamanian Novel." *Dissertation Abstracts International* 51.5 (1990): 1628A-. Print.
- List, George. "The Mbira in Cartagena." *Journal of the International Folk Music Council* 20 (1968): 54-9. Print.
- "Literatura." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 39.1 (1991): pp. 197-641. Print.
- López de Berbey, Yolanda. *Gaspar Octavio Hernández. Apuntes biográficos y críticos*. Universidad de Panamá, Panamá, 1959 -1960.
- López Cruz, Humberto. *Asedio a Panamá: su literatura*. Panama City, Panama: Círculo de Lectura de la Universidad Católica Santa María La Antigua, 2002. Print.
- . "Bibliografía general de Panamá." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 32.2 (2003): 115-37. Print.
- . *Encuentro con la literatura panameña*. Panamá, Panamá: Círculo de Lectura de la Universidad Católica Santa María La Antigua, 2003. Print.
- . "Factores discursivos en la narrativa de Rosa María Britton: feminismo y negritud." *SECOLAS Annals: Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies* 29 (1998): 55-60. Print.
- . "la historia panameña revisada: Rosa María Britton." *Voces De América/American Voices: Entrevistas a Escritores americanos/Interviews with American Writers*. Ed. Laura P. Alonso Gallo. Cádiz, Spain: Aduana Vieja, 2004. 363-379. Print.

- . "Más allá del centenario: bibliografía sobre la literatura panameña." *Revista de Estudios Hispánicos* 33.2 (2006): 217-52. Print.
- . "La negritud como la historia no oficial en las dos primeras novelas de Rosa María Britton." *Romance Notes* 39.1 (1998): 53-9. Print.
- . *Panamá: letras de hoy*. Panama City, Panama: Círculo de Lectura 'Guillermo Andreve', 2005. Print.
- . *Rosa María Britton ante la crítica*. Madrid, Spain: Verbum, 2007. Print.
- . "La ventana abierta de ramón fonseca mora: el incesto como fusión interracial." *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 261-269. Print.
- Lotería Nacional de Beneficencia (Panamá). "Lotería." (1900s-1969) Print.
- Margolis, Joseph. "Notes on the Logic of Simile, Metaphor and Analogy." *American Speech* 32.3 (1957): 186-9. Print.
- Martínez-Echazábal, Lourdes. "Hybridity and Diasporization in the 'Black Atlantic': The Case of Chombo." *PALARA: Publication of the Afro-Latin/American Research Association* 1 (1997): 117-29. Print.
- Meléndez, Concha. "Revisión de Darío." *Hispania* 14.6 (1931): 443-8. Print.
- Menton, Seymour. "La búsqueda de la identidad nacional en el cuento panameño." *Istmo: revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 7 (2003) Print.
- . "La identidad nacional panameña: las búsquedas de Pedro Rivera, Rosa María Britton y Gloria Guardia." *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura lationamericana*. Eds. Pablo Brescia and Evelia Romano. México City, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 163-183. Print.
- Miró, Rodrigo. *Itinerario de la poesía en Panamá*. Tomo I. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999. Print.
- . *Itinerario de la poesía en Panamá*. Tomo II. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999. Print.
- . *La Literatura Panameña: (Origen y Proceso)*. Panamá: Editorial Universitaria, 1996. Print.

- Mullen, Edward. "The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation." *Hispanic Review* 56.4 (1988): 435-53. Print.
- Nelson Orringer. "Modernism and the Initiation of Rubén Darío's Centaurs." *Hispania* 85.4 (2002): 815-25. Print.
- Nesbit, Louis, and Richard L. Jackson. "On Jackson's 'Black Phobia...'" *Hispania* 59.1 (1976): pp. 67-69. Print.
- Núñez, Estuardo. "Los escritores viajeros en América." *Revista de Historia de América* 51 (1961): pp. 81-97. Print.
- Nwankwo, Ifeoma C. K. "The Art of Memory in Panamanian West Indian Discourse: Melva Lowe De Goodin's De/From Barbados a/to Panamá." *PALARA: Publication of the Afro-Latin/American Research Association* 6 (2002): 3-17. Print.
- O'Brien, Pat. "'Sonatina': Manifesto of Modernism." *The South-Central Bulletin* 42.4 (1982): 134-6. Print.
- Ortega, Raquel. *Trabajo sobre Gaspar Octavio Hernández*. Universidad de Panamá, Panamá, 1949.
- Pacheco, Carlos. "Muerte, binariedad y escritura en la cuentística de Augusto Roa Bastos." *Hispanamérica* 18.52 (1989): 3-15. Print.
- Palencia-Roth, Michael. "The Art of Memory in García Márquez and Vargas Llosa." *MLN* 105.2, Hispanic Issue (1990): 351-66. Print.
- "Panamá." *Anuario de Estudios Centroamericanos* 1 (1974): pp. 342-350. Print.
- Patiño Arauz, Damaris del C. *Análisis de la obra Iconografía, de Gaspar Octavio Hernández*. Centro Regional Universitario de Veraguas, Santiago de Veraguas, Panamá, 1995.
- Peña, Concha. *Gaspar Octavio Hernández: Poeta Del Pueblo*. Panamá: s.n., 1953. Print.
- Pérez, Alberto Julián. "Notas Sobre Las Tendencias De La Poesía Post-Vanguardista En Hispanoamérica." *Hispania* 75.1 (1992): 50-9. Print.
- Piedra, José. "Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference." *New Literary History* 18.2 (1987): 303-32. Print.

- Porras, Jorge E. "Lengua e identidad en Chombo de Cubena." *Denouncement and Reaffirmation of the Afro-Hispanic Identity in Carlos Guillermo Wilson's Works*. Ed. Elba Birmingham-Pokorny. Miami, FL: Ediciones Universal, 1993. 93-108. Print.
- Pulido Ritter, Luis. "Carlos E. Russell: memoria diaspórica nacional y crítica de la nación panameña." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 18 (2009) Print.
- . "Ensayo, nación y la guerra fría en Panamá." *Istmo: Revista Virtual De Estudios Literarios Y Culturales Centroamericanos* 12 (2006) Print.
- Rama, A. "Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de Versos Sencillos)." *Revista Iberoamericana* 46.112 (2009) Print.
- . "Literatura y cultura en América Latina." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9.18 (1983): pp. 7-35. Print.
- . *Rubén Darío y El Modernismo (Circunstancia Socioeconómica De Un Arte Americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Print.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo xix*. Santiago; San Juan: Editorial Cuarto Propio; Ediciones Callejón, 2003. Print.
- . *Divergent Modernities: Culture and Politics in 19th Century Latin America*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2001. Print.
- "La Revista Nueva." (1916; 1919) Print.
- Rieser, Max. "Analysis of the Poetic Simile." *The Journal of Philosophy* 37.8 (1940): 209-17. Print.
- Rioseco, Arturo Torres. "El modernismo y la crítica." *Hispania* 12.4 (1929): 357-64. Print.
- Rivas, Edelberto Torres. "La formación del estado y del sector público en Centroamérica y Panamá." *Revista Mexicana de Sociología* 42.2 (1980): pp. 561-589. Print.
- Rivera-Rodas, Óscar. "La "crisis referencial" y la modernidad hispanoamericana." *Hispania* 83.4 (2000): 779-90. Print.
- Roof, María. "Gloria Guardia y la contrahistoria panameña." *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 7 (2003) Print.

- “Rubén Darío en Panamá.” *Nuevos Ritos*. Panamá, n° 20, 20 noviembre, 1907. Print.
- Rubio, Ángel, y Louis Guzmán. “Regiones geográficas panameñas.” *Revista Geográfica* 24.50 (1959): pp. 53-66. Print.
- Ruiz, Manuel Ángel Río. “Visiones de la etnicidad.” *Reis*.98 (2002): pp. 79-106. Print.
- Saavedra, Roberto Ayala. “Antecedentes históricos del golpe de estado de 1968 en Panamá.” *Anuario de Estudios Centroamericanos* 24.1/2 (1998): pp. 163-189. Print.
- Sandoya, Rebeca. “La ciudad de Panamá y su área metropolitana.” *Revista Geográfica*.110 (1989): pp. 29-56. Print.
- Scharlau, Birgit. “Nuevas tendencias en los estudios de crónicas y documentos del periodo colonial latinoamericano.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16.31/32 (1990): pp. 365-375. Print.
- Schuller, Rudolf. “El nombre Panamá. Una observación necesaria sobre su significado.” *International Journal of American Linguistics* 4.2/4 (1927): pp. 220-223. Print.
- Schulman, Ivan A. “El simbolismo de José Martí: teoría y lenguaje.” *INTI*.8 (1978): 7-28. Print.
- . “La Vorágine: contrapuntos y textualizaciones de la modernidad.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40.2 (1992): 875-90. Print.
- Seales, Soley L. V. M. *Culture and Customs of Panama*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2009. Print.
- . “Entrevista con Carlos Guillermo 'Cubena' Wilson.” *Afro-Hispanic Review* 17.2 (1998): 67-9. Print.
- . “El panameño de descendencia afroantillana como autor y como personaje: el caso de Carlos Guillermo Cubena Wilson.” *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 5 (2003) Print.
- . “Las obras de Carlos Guillermo 'Cubena' Wilson a la luz de las teorías postcoloniales.” *Dissertation Abstracts International* 61.9 (2001): 3592. Print.
- Simson, Ingrid. “Apuntes para una nueva orientación en los estudios de la literatura colonial hispanoamericana.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.30 (1989): pp. 183-198. Print.

- Smart, Ian I. "Popular Black Intellectualism in Gerardo Maloney's *Juega Vivo*." *Afro-Hispanic Review* 5.1-3 (1986): 43-7. Print.
- . "'Tremendismo Negrista' in *Cuentos Del Negro Cubena*." *Studies in Afro-Hispanic Lit.* 2-3 (1978): 41-52. Print.
- Susto, Juan Antonio. "Historia de las historias de Panamá escritas por panameños." *Revista de Historia de América* 35/36 (1953): pp. 97-103. Print.
- Toledo, Mario Monteforte. "Los intelectuales y la integración centroamericana." *Revista Mexicana de Sociología* 29.4 (1967): 831-52. Print.
- Turner, Jorge. "Panamá: ahora y después." *Revista Mexicana de Sociología* 46.3 (1984): pp. 271-299. Print.
- Umphey, George W. "Spanish-American Poets of Today and Yesterday: I. Ruben Dario." *Hispania* 2.2 (1919): 64-81. Print.
- Vierge, Marcos Andrés. "Sonido, forma y belleza." *Revista de Musicología* 25.1 (2002): 237-49. Print.
- Watson, Sonja Stephenson. "Black Atlantic' Cultural Politics as Reflected in Panamanian Literature." *Dissertation Abstracts International* 66.9 (2006): 3319-20. Print.
- . "The Use of Language in Melva Lowe De Goodin's *De/From Barbados a/to Panamá: A Construction of Panamanian West Indian Identity*." *CLA Journal* 49.1 (2005): 28-44. Print.
- Webster, Johnny. "'(Des)armando' el espacio céntrico: el modernismo, lo afro-panameño y Gaspar Octavio Hernández." *Explicación de Textos Literarios* 30.1-2 (2001): 120-57. Print.
- Wetherborne, Egbert. "perspectivas de la democracia panameña." *Revista Mexicana de Sociología* 4 3.2 (1981): pp. 601-612. Print.
- Williams, Lorna V. "Carlos Guillermo Wilson and the Dialectics of Ethnicity in Panama." *Afro-Hispanic Review* 4.2-3 (1985): 11-6. Print.
- Wilson, Carlos Guillermo Cubena. "Sinopsis de la poesía afro-panameña." *Afro-Hispanic Review* 1.2 (1982): 14-5. Print.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.29 (1989): pp. 105-128. Print.

Zamora, Margarita. "América y el arte de la memoria." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.41 (1995): pp. 135-148. Print.

Zoggyie, Haakayoo. "Ubicaciones de la identidad en *Chombo*, De Carlos Guillermo Wilson." *Afro-Hispanic Review* 19.2 (2000): 53-8. Print.

APÉNDICE I

RESURRECTIO

¡Caíste!... Mas tus ojos todavía
vierten luz de mis noches en la sombra,
y aún me parece que tu voz me nombra
con yo no sé qué magia de armonía...
¡No has muerto, no! Cuando la angustia impía
de oscuras flores mi camino alfombra,
resplandeciendo con fulgor que asombra
surges del fondo de la estancia mía.
Surges del fondo de mi estancia y, luego
me arrebatas con ósculos de fuego
que derriten la nieve de mi hastío,
y posando en mi sien tus manecitas,
con voz que es himno de pasión, musitas:
“Amémonos por siempre, dueño mío.”

GUIRNALDAS PARA UNA MUERTA

Yo la llamo en mis horas de silencio y de pena,
 cuando en mí resucitan dolorosos rencores
 al pensar que, por dulce, por tranquila y por buena
 la postraron los dioses en un lecho de flores.
 Yo la llamo en mis horas de silencio y de hastío,
 cuando al golpe del duelo se desmaya mi orgullo;
 cuando brilla en las nieblas del espíritu mío
 la alba luz de un recuerdo del espíritu suyo.
 Yo la llamo con voces en que vibra el gemido
 más doliente y más hondo, más sincero y más triste
 que del pecho cuitado jamás había nacido.
 Y al llamarla y no oírle su voz grata, he creído
 que aún me aguarda; que aún tiembla de pasión;
 que aún existe,
 pero oculta y callada para ver si la olvido.

II.

Todo fue llanto y quejas en aquella mañana...
 ¡Cierzos! ¡Lluvia gimiendo! Y a su vez respondía
 con monótonos dobles de dolor la campana,
 la campana que gime dentro el ánima mía.
 En el féretro blanco, blanco féretro leve
 que con lirio y camelia fabricárale un ángel,
 la vi. ¡Nunca he mirado cuerpecito tan breve
 como el suyo, ni encanto cual su encanto de arcángel!
 Musitando oraciones, doncellitas hermosas
 le ciñeron la frente con guirnalda de rosas
 donde aún nítidas perlas prodigaba el rocío.
 Y yo, al ver el rocío palpitar en las flores
 me decía: “ Las rosas también lloran dolores
 y han vertido más llanto que el espíritu mío”.

III.

¡Luego, el fúnebre instante! La forzosa
 partida
 al jardín donde suelen florecer nomeolvides
 en el sitio en que ocultan a quien rince la vida
 como débil guerrero, del destino en las lides.
 En un hueco sombrío del jardín se quedaron
 esas grandes pupilas; esos labios de seda;
 esas grandes pupilas que, al brillar,
 asombraron...
 esos labios de seda, do los besos cantaron
 como cantan las aves en la fresca arboleda.
 Es un hueco sombrío del jardín ¡ay! caíste
 yerta y bella, ceñidas de albas rosas las sienas...
 Y en lo más escondido de mi alma persiste
 la ilusión de que a veces aquel hueco abandonas
 y que a mí te encaminas sin temores; que vienes
 a ceñir a mi frente tus floridas coronas.

FLORACIÓN MILAGROSA

Mi corazón se vuelve margaritas...

Mi corazón se vuelve margaritas
por ti, fragante virgen, que perfumas
mi vivir con perfumes de pureza;
por ti, que eres radiante en la tristeza
como un lucero entre aurales brumas;
por ti, reina de vírgenes, que sumas
-en la complejidad de tu belleza-
Todo el vivo matiz de la cereza
con el puro blancor de las espumas;
por ti, la de nevadas manecitas,
la de los grandes ojos extrahumanos
que hechizan con incógnitos hechizos,
mi corazón se vuelve margaritas
para herirse en el fuego de tus rizos
y morir en la nieve de tus manos;
al influjo de incógnitos hechizos
mi corazón se vuelve margaritas,
por ti, la de los ojos extrahumanos;
por ti, la de nevadas manecitas.

DOLOROSA

Ebrias del dulce vino de la postrera orgía
cayeron en la nada tu gloria y tu salud,
ayer cuando tus labios guardaban todavía,
del beso la dulzura, del canto la virtud.
Hoy que en mis cuitas pienso que en no lejano día,
te volverás claveles dentro del ataúd,
siento que aún repercute dentro del alma mía
tu voz, cual resonante canción de juventud.
Hoy cuando la amarilla Clorosis te consume,
y va desvaneciéndose tu vida cual perfume
que en intangibles ondas escapa del cristal;
hoy que reposas muda, muda por el disgusto,
eres de mis recuerdos en el silencio augusto,
lo mismo que una alondra cantando en un erial.

LA CAJA DE LAS FLORES

No idolatró las gracias de la mujer querida
sino una noche, cuando la halló exangüe, sin
vida
en paupérrimo lecho de un hospital de locas
a donde la llevaron su amor y sus dolores;
donde se mueren tantas enardecidas bocas
comprimiendo amorosas frascillas pueriles;
donde se mueren tantos senos con miel de
flores
sin dar melifluas gotas a labios infantiles.
Y cuando la halló inerte, gimió súbito, al
verla
intensamente pálida como una clara perla
sin luz. Ella fingía la escultura yacente
de una mujer, tallada en marfil reluciente...
Cuando era carne viva;
cuando mujer entre los hombres era,
siempre estaba en silencio, pensativa...
Fue hermana de los lirios que en la riba
del arroyuelo de la Primavera.
Y vivió como tímida paloma
en el hosco jardín del sufrimiento;
y se desvaneció como un acento,
y se desvaneció como un aroma
que se va con el viento
por el mar, por el valle, por la loma...
Nadie le dio cariño. Idolatraba
en quien por otra hablaba y suspiraba.
No la amó él. Sin embargo, cuando vio el
solitario
cadáver, tuvo lágrimas. (Él era el
victimario).
Y se fue por los campos de fragancia a
reseda;
y se fue por jardines de jazmín y se fue
a buscar a la sombra de tupida arboleda
rosas blancas y rosas de rubí y rosas té.
El amante quería, delirando en sus males,
no cubrir los despojos con mortaja de seda,
sino con fresco manto de flores naturales.
Y las trajo. Y de flores orló el cuerpo
marchito...
Una luz blanca y tenue, del azul infinito
descendió. Puso brillo de nácar en la boca
de la muerta; expandióse en toda ella;
y era esa luz como impalpable toca
nupcial; y era esa luz como una toca

sutil; y era esa luz como una toca
con oriente de perla; con blancura de estrella.

Enloqueció el amante. Y anheló en su demencia
fabricar una caja con las flores más níveas y de más rica
esencia.

No sé cómo el demente fabricó la alba caja,
ni sé cómo el demente fabricó una mortaja
con las flores más níveas y de olor más vehemente.
(Y la luz blanca y tenue se hizo más transparente
para brillar más pura sobre la pura frente).

Y en la extraña mortaja y en el raro ataúd,
la mujer era el símbolo de la belleza amante
desvanecida en plena juventud...

Y con esa mortaja y con ese ataúd,
la enterró... Y enterraba con ella aquel demente,
el entusiasmo de su juventud.

...

Cuando a exhumar un día los despojos
de la infeliz menospreciada, cuando
sin ocultar los íntimos enojos
fueron a su sepulcro, sollozando,
amigos llenos de bondad y llenos
de cariño, miraron con asombros,
lirio y jazmín en los dormidos senos;
¡jazmín y rosa en los dormidos hombros!
Estaba íntegra, bella. Se diría
que hasta la misma muerte venerara
aquella carne indestructible y rara
que en vez de deshacerse, florecía!
Sobre la tumba aquella
aún florecen jazmín y margarita;
y, al asomar la vespertina estrella,
cuando de raso y oro haciendo alarde
iba en carro la rosada tarde,
la estrella murmuraba en su idioma
de luces:

“Pobrecita...

Murió como una lánguida paloma
que muere enferma de ignorada cuita.
Ni un mármol, ni una cruz, nadie amontona
coronas de miosotis
sobre el albo sepulcro de la bella;
el recuerdo del mundo la abandona,
pero en su tumba mi fulgor destella
y... ¡un fulgor vale más que una corona!”

OJERAS

Dicen algunos que un día
herida de mal profundo
salió a vagar por el mundo
la Reina Melancolía.
Presas en mano nivosa
que por su albura asombrada,
la dulce Reina llevaba
dos violetas y una rosa.
Anduvo sin tregua, anduvo
como incansable viajero,
hasta que en hosco sendero
una noche se detuvo.
Fue que trémula de espanto
te vio surgir de repente:
muchos pliegues en tu frente;
en tus ojos mucho llanto;
y en tu faz bella y doliente
la sombra del desencanto;
y al ver la Melancolía,
que en el raso de su tez
inefable palidez,
se adormía,
de tu faz en la tristeza
puso pétalos de rosa
para hacer más prodigiosa
tu belleza.
Pero la Reina advertía
que ibas a morir de enojos
si otra flor no te ofrecía
y, entonces, bajo tus ojos
prendió con manos inquietas
las violetas.

PÚRPURA

Juan, doncel tierno que se adormía
 en ilusiones de bien, sintió
 que de ignorada melancolía
 su joven alma se emponzoñó.
 Una apacible noche sombría
 en que su estrella se oscureció,
 con ignorada melancolía
 regio y purpúreo manto ciñó;
 ennoblecido de bizarría
 la noble frente se fulminó
 y ennoblecido de bizarría
 como un gallardo César, cayó.
 Sangre fue el llanto de mi pupila
 cuando en la frente del triste vi
 manchas, violáceas como una lila;
 manchas, purpúreas como un rubí.
 Gimió una queja mi alma intranquila;
 temblé de angustia cuando la oí,
 porque al quejarse mi alma intranquila
 como se queja doliente esquila
 miré que el llanto de mi pupila
 era purpúreo como un rubí;
 porque era el llanto de mi pupila
 gotas de sangre, cuando le ví

al triste manchas color de lila;
 color de mora, color rubí.
 Cuando en el féretro colocamos
 gimiendo todos, el cuerpo aquel,
 sobre el cadáver llovieron ramos,
 ramos de helechos y de laurel;
 nos conmovimos cuando miramos
 que la adorada de aquel doncel
 toda la caja cubrió de ramos
 de margarita, mirto y clavel
 cuando en el féretro colocamos
 el triste y yerto doncel aquél.
 No hay una rosa; no hay una rosa,
 ni vibra el vuelo de una oración
 de entristecida madre piadosa
 sobre la tumba de aquel garzón.
 Pero aunque flores no haya en su fosa
 ni oiga el murmullo de una oración,
 de mis recuerdos sobre la fosa
 -como en florida tierra de Sión-
 para él ya crece fragante rosa,
 floral emblema de mi pasión,
 que ha de ostentarse por siempre hermosa
 roja como una roja ilusión,
 porque alimentan a aquella rosa
 lágrimas rojas del corazón.

FATUM

Nació débil. Vivió enferma y solitaria. Murió solitaria. Como nacen y viven los nelumbios en la superficie de las aguas tranquilas, nació y vivió en mar de apacibles melancolías. Y así como los nenúfares se hundían bajo las aguas cuando se acerca la helada, para reaparecer más hermosos en tiempos de calma, la pobre niña se hundió en las sombras del más impenetrable de los misterios cuando la helada de la Tisis le congeló la sangre. Se hundió en las sombras del más impenetrable de los misterios, mas no resurgirá sobre el mar de sus apacibles melancolías, como resurgen las ninfas sobre la superficie de dulces lagos tranquilos. ¡Huérfana virgen; niña errabunda; presa de males hondos y extraños, que contemplabas meditando cuál se extinguían tus veinte años; huérfana virgen de ignotos males, que reflejabas en la mirada sombras de asilos y de hospitales; yo tu amargura compadecía y --enamorado de tu tristeza-- regué en la oscura melancolía que era cual manto de tu belleza, todas mis rosas de simpatía; todas las rosas de mi ternura! ¡Yo tu amargura compadecía, pálida reina de la tristeza! Para que hundieras en el olvido grises recuerdos de amor y angustias, como se arrojan en escondido rincón manojos de flores mustias, dije a tu oído las melodías que me enseñaron los ruiseñores, cuando en felices y hermosos días en mi camino todo era flores. Huérfana virgen, pálida enferma que suspirabas perennemente porque en tu almita lánguida y yerma de amor brotara límpida fuente: tus claros ojos entretuviste sólo en ver cosas puras y bellas: los lirios blancos, la tarde triste; los horizontes y las estrellas. Fruto de un vientre duro y anciano que carcomieron vicios mortales, naciste presa de un mal arcano, de un mal que engendra tedios fatales. En tus delgadas y azules venas inocularon germen de penas tus licenciosos progenitores; fruto de rama seca y maldita, naciste débil, casi marchita, reconcentrando hiel de dolores. ¡Huérfana virgen, pálida enferma que suspirabas perennemente porque en tu almita lánguida y yerma de amor brotara límpida fuente: en tosco lecho de oscuro hospicio

donde se albergan las hermosuras que en podredumbre tornara el vicio, finalizaron tus desventuras!... ¡Entre ramerías sufrir pesares!... ¡Tú, que eras casta; que virgen eras como las cimas de altos glaciares; tú, en el hospicio de las ramerías!... ¡Cuando empezaban tus agonías, con qué ternura contemplarías del Cristo ebúrneo los brazos yertos!... ¡Con qué supremas melancolías; con qué secreto pesar verías del Cristo ebúrneo los brazos muertos! ¡No hubo sudario de blancos tules en la miseria de tus despojos ni en tus dormidos ojos azules cayeron gotas de húmedos ojos! ¡Por eso, en calma grave y profunda y presintiendo futuros daños, miraste siempre meditabunda que apenas leves soplos resisten, se iba apagando tu vida triste, tu vida triste de veinte años

II.
De aquella lánguida virgen sólo un recuerdo quedó como un puñal venenoso prendido en mi corazón. Aún me parece que vibra como una queja, su: voz, dulce como sus cariños, honda como su dolor. Su vida melancólica y fugaz como la doliente música de un cantar. Su carne, toda fragancia, fue jardín donde la frente era lirio y, el cuello, lirio y jazmín; y el seno, manzana y rosa; y la boquita sutil pura flor de tres colores: rosa, violeta y carmín. ¡Pobre niña que a los besos de la aurora despertó, y al morir la tarde en sombras, se durmió! Se plegó la boca virgen, la de melifluo licor; se plegó aquel virgen labio de matices de arrebol; la pupila de zafiro que esperanzas reflejó, apagóse para siempre; apagóse como un sol. ¡Pobre niña, que a los gritos del materno corazón, nació leve, pura y triste, -flor de un árbol de dolor, nutrido con sangre y llanto; ¡llanto y sangre de rencor! --

Su vivir, fue una jornada del sofá al lecho mortal; su vivir fue como rayo de crepúsculo invernal. ¡Pobre niña!... Ni una rama del prolífero rosal que regara tantas veces en el patio familiar, adornó su pura frente virginal. Enternecedoras vírgenes que miraron el rosal, refirieron que esa tarde de dolores y agonías cuando la niña doliente en desolado hospital que era como enorme féretro, se durmió con ese sueño del que no se vuelve más, cada rama del rosal tuvo más rosas que hay luceros en el éter y gotitas en el mar. Se la llevaron sin flores hacia lejano panteón, seres de rostro de ángulos, de grave campana al son, sin que asomara a los ojos el llanto del corazón. Se la llevaron sin flores, ¡Pobres sienes, pobre faz, que se hundieron en la tierra sin luciente orla floral!) Se la llevaron sin flores, pero al destello auroral de la siguiente mañana, en el patio familiar todos vieron cadáveres de rosas en las húmedas ramas del rosal.

III.
Al auhecer penetró en mi alma la inefable música de una voz amada. Frente a lo infinito, desde mi ventana velan mis ojos con fija mirada, cómo en el jardín de Dios, deshojaba la pura Artemisa sus rosas de plata. Y yo estaba triste pensando en la pálida que en el hospital era rosa blanca casi deshojada; cuando en el crepúsculo llegó hasta mi alma, con su melodía turbadora y lánguida; con sus vibraciones mojadas en lágrimas, la inefable música de una voz amada.

¿Era acaso voz de virgen humana o era acento acaso de celeste hada? No sé; más la voz Era voz amada que escuché algún día de congoja y lágrimas. Y cuando otra vez pude aprisionarla no en frágil oído, sino entre mi alma, lloré; pensé en Ella; y en su vida trágica; y en su voz de queja y en su frente casta; lloré; pensé en ella; y en la tarde pálida que sobre los hombros de la muerte amada puso cual sudario de límpidas gasas un velo de oro y un velo de plata. Y me dije a mí mismo: ¡Quién sabe si algún día en que se ornen los cielos de guirnaldas de rosas yo sentiré también solitaria agonía lejos de dos amantes pupilas luminosas! Lejos de los que amo; lejos de las que adoro, lejos de las que vierten en mi oído armonía de paz, cuando en mis noches de infortunio deploro la muerte de una estrella que ya no será mía. ¡Quién sabe si una noche azul o una mañana rosa o una encendida tarde áurea de verano moriré, sin oír de labios de una hermana esta música: (Muere tranquilamente, hermano...!) ¡Quién sabe si es mi sino como tu muerte, ¡oh lirio, de celestes jardines en el erial humano, que a la inmisericordia del genio del martirio esquivaste la fina corola pulcra en vano! Debajo de la tierra nuestras carnes mordidas por los dientes agudos de las parcas leprosas se tornarán rosales. Y en las tumbas floridas será rosal de rosas purpúreas y encendidas; serás rosal de puras e inmaculadas rosas.

EGO SUM

Ni tez de nácar, ni cabellos de oro
veréis ornar de galas mi figura;
ni la luz del zafir, celeste y pura,
veréis que en mis pupilas atesoro.
Con piel tostada de atezado moro;
con ojos negros de fatal negrura
del Ancón a la falda verde oscura
nací frente al Pacífico sonoro.
Soy un hijo del mar... Porque en mi alma
hay -como sobre el mar- noches de calma,
indefinibles cóleras sin nombre
y un afán de luchar conmigo mismo,
cuando en penas recónditas me abismo
¡pienso que soy un mar trocado en hombre!

MÚSICAS

Todo vibra con músicas: el río
que orla de espumas el jardín; la espesa
y verde fronda que la Aurora besa
con un beso que vuélvese rocío.
Todo vibra con músicas: los mares
que al cielo ofrendan su cantar sonoro;
el oro de la cítara de oro
del cantor del Cantar de los Cantares...
¡Oh! amada toda ritmo... ¡Oh dulce amada!
Cuando empiece a extinguirse la mirada
en mis ojos –enfermos- de no verte
arrúllame con músicas sonoras,
que -al escuchar tus músicas- las horas
¡detendrán el avance de la Muerte!

VIOLETA

Volvíamos del mar. Al sosegado
reflejo lila de la tarde, frente
del agua onduladora y transparente
que el sol tiñera de matiz violado.
Atraías, lo mismo que un pecado,
aunque entonces tu espíritu inocente
era una fuente límpida, una fuente
de paz y de pudor immaculado.
El día, seducido por tu grácil
andar de niña y por la risa fácil
con que tu faz de nardo contrajeras.
Quiso besar tus pies y tus pupilas;
mas... temeroso de que pronta huyeras,
te aprisionó con túnica de lilas.

CANCIÓN DE ÁRBOLES

Árboles enflorecidos
 en el sendero lejano;
 soy de vosotros hermano,
 frescos árboles floridos.
 Como en vosotros, se aferra
 en mi ser el sacro anhelo
 de ir
 -rasgando
 aéreo velo-
 con la frente al ras del cielo,
 con el pie al ras de la tierra.
 Y lo mismo que vosotros,
 en fraternales amores
 dejo que caigan en otros
 seres hermanos mis flores.
 Árboles enflorecidos
 que sois en la azul pradera
 nidos de flores, tejidos
 por el hada Primavera.
 En vuestros ramajes ví
 retozar los ruiseñores,
 como retozan en mí
 los pensamientos de amores.
 Árboles enflorecidos
 en el sendero lejano;
 frescos árboles floridos:
 soy de vosotros hermano;

y cual regáis a los vientos
 vuestras flores, vuestras hojas,
 al viento doy pensamientos
 y recuerdos y congojas.
 Vengo de abajo, de abajo,
 de lo oscuro donde empieza
 toda montaña. No traje
 mi alma la triste grandeza
 del ser que nace en la cumbre
 y olvidado de sí mismo,
 se pierde en la muchedumbre
 como el río en el abismo.
 Vengo de abajo. Mas hube
 de comprender que es mejor
 el árbol que hacia la nube
 levanta su rama en flor;
 es mejor que el arroyuelo
 que nacido en el glaciar
 -cerca,
 muy cerca del cielo viene
 a morir en el mar.
 Árboles enflorecidos
 en el sendero lejano;
 frescos árboles floridos;
 soy de vosotros hermano.
 ¡Ah! Yo seré vuestro hermano,
 hasta la noche gloriosa
 en que del hosco gusano
 nazca la azul mariposa.

PRAYER

¡Déjame orar contigo! Estoy cansado
de elevar en capillas solitarias
mis dolientes y férvidas plegarias
por las almas difuntas que yo he amado.
Deja que vuelen a mansión gloriosa
nuestras dos oraciones siempre unidas
cual dos nubes de incienso confundidas
en espiral fragante y vaporosa.
¡Déjame orar contigo, hermana mía!
Déjame orar contigo, que a tu lado,
siento curarse el corazón llagado,
siento que se desmaya mi agonía...
Sólo escuchando mis dolientes voces
mezcladas con tus preces fervorosas,
escucharán mis súplicas los dioses
para esparcir en mi sendero rosas.

LLUVIA

Con música dolorosa y monótona, que semeja una interminable lamentación, cae la lluvia. A través de una de la grandes ventanas de mi aposento de enfermo, yo la miro descender, y pienso que para mí nada hay tan inexplicable consolador como escuchar desde me mi tibio lecho ese cántico intenso – lento y desconsolador como la última oración de un reo—que la lluvia murmura, ya en el techo de zinc de mi casa; ya en el patio de concreto de la mansión contigua a la mía; ora en la tierra negra, sembrada de rosales, del bello jardín que frente a mi habitación se extiende, con la seductora policromía de sus flores; ya en los tersos ladrillos que cubren de inmensa capa rojiza la sinuosa extensión de la calle.

Vosotros, los que no sois solteros ni viudos, ¿no veis cómo en las noches de lluvia, cuando el cierzo canta un tiernísimo himno de penas en las puertas de vuestras casas, os miran con más pasión los ojos de la mujer idolatrada, como si ella, presumiendo que estáis friolentos, quisiera daros calor con ellos? ¿No veis cómo la adorable esposa busca almohada tenuemente cálida en donde reclinar su cabeza coronada de lujoso manto de cabellos y, en su mal contenido cariño para vosotros, no encuentra mejor almohada que vuestros hombros duros?

Observad que durante la lluvia es cuando mejor se recuerda; los goces, los ensueños y las desesperaciones del pasado, sacuden entonces nuestra memoria con inquietud agradable, como si todas las películas de nuestra vida pretérita se reflejasen, de súbito y en bien ordenada sucesión, en la tela del recuerdo. Surge—como la magia de un encanto—de entre las nieblas de la memoria, la mujer sincera y angélica que amamos en nuestras mocedades. Con una sonrisa mitad pesar, mitad, contento, parece reprochar nuestra ingratitud, nuestro olvido . . . Pasa.

Pasa; y al rumor de la lluvia recordamos que el amparo de la adorada—como al de la luz solar las plantas—abrió su abanico de púrpura la rosa de nuestra juventud.

Todo convida a pesar que en los días del invierno, el ruido que produce el agua del cielo al caer sobre las cosas bajas del mundo; la inquietud que adormece el espíritu y la humedad de la temperatura excitan la sensibilidad, debilitan la intensidad de las pasiones de los humanos y les predisponen a la recordación del pasado.

Luego, la fantasía reproduce contristadoras escenas en las cuáles sólo actúan seres más o menos desconocidos para nosotros; pensamos en los niños huérfanos a quienes la mano violenta de la casualidad lanzó en el desamparo; en esos pobrezuelos que la injusticia del azar destinará muy pronto al presidio, al hospital, al cementerio o al océano.

Con viejo traje sucio en desorden; con los infantiles rostros acuchillados por arrugas precoces—señales de insomnio, de hambre, y de cólera mal reprimida—esos desgraciados recorren quizás calles y plazas buscando refugio y no encuentran sino indiferencia y burla: de muchos que—de manera indirecta tal vez—contribuyeron al a infelicidad de esos miserables. Pensamos en la inexperta doncella seducida por algún viejo verde y arrojada después al torbellino del mundo—tal una paloma perdida en la confusión de huracanada noche—. Sola, enclenque, arruinada en su complexión, vagará por esas lujosas calles mojadas sin encontrar— ¡infeliz paloma! —un nido tibio que devuelva a sus plumas el calor que las alentara en luminosas tardes color de oro.

Y pensamos ¿por qué no en ellos también? En los afligidos enfermos, pálidos de anemia y febriles de impaciencia; en esos desventurados que, olvidados de los dioses del bien, se retuercen ora mudos, y quejosos, creyendo que la lluvia que vendrá con el día venturo, les encontrará ya exánimes y ocultos en el negro seno de la gran madre Tierra.

MELODIAS DEL PASADO

De las canciones que adormecieron mi infancia, apenas recuerdo alguna
solemnemente contristadora como un lamento;
solemnemente contristadora como el murmullo con que las ondas de la laguna
en la alta noche responden, quedas, a las sonoras frases del viento.
Y resonaban en mis oídos
las tristes notas del grave canto que doloroso recuerdo inspira,
como sonidos
estremecidos
en el cordaje de argétea lira.

De mi niñez amarga recuerdo, apenas,
que fui meditabundo como un anciano;
que sentí emponzoñarse todas mis venas,
precozmente, del virus del tedio humano.
La voz materna sólo vertió en mi oído
una canción de angustia y desencanto;
cada trémula nota, cada sonido,
era como un vibrante nuncio de llanto.
Lánguido, como acento de un arpa rota
que gime en desolada noche de invierno,
aún viene a mí el murmullo de cada nota
de aquel inolvidable canto materno.
Al regar en el aire del aposento
sus frases de congojas la voz querida,
aunque inocente y limpio, mi pensamiento
se nublaba de obscuro presentimiento,
tal como los cristales del firmamento
se nublan, cuando marcha la tarde, herida
a expirar en su lecho de oro y argento.
Es que yo adivinaba, siendo un infante,
que intensa y prematura melancolía,
a manera de tierno pájaro errante,
en el nido de mi alma se albergaría.
Lánguido, como acento de un arpa rota
que gime en desolada noche de invierno,
aún viene a mí el murmullo de cada nota
de aquel inolvidable canto materno.
Lo que arrancó a mi pecho gritos de espanto;
lo que llenó de sombras mi fantasía,
fue ver que una mañana mi madre -en tanto
que mi labio de niño se sonreía
a los postreros ritmos de la armonía derramaba
en silencio gotas de llanto,
como si se acordase de un desencanto
o cual si presintiera que el alma mía
iba a ser lastimada por el quebranto.

GUIRNALDAS PARA UNA MUERTA

Yo la llamo en mis horas de silencio y de pena,
 cuando en mí resucitan dolorosos rencores
 al pensar que, por dulce, por tranquila y por buena
 la postraron los dioses en un lecho de flores.
 Yo la llamo en mis horas de silencio y de hastío,
 cuando al golpe del duelo se desmaya mi orgullo;
 cuando brilla en las nieblas del espíritu mío
 la alba luz de un recuerdo del espíritu suyo.
 Yo la llamo con voces en que vibra el gemido
 más doliente y más hondo, más sincero y más triste
 que del pecho cuitado jamás había nacido.
 Y al llamarla y no oírle su voz grata, he creído
 que aún me aguarda; que aún tiembla de pasión; que aún existe,
 pero oculta y callada para ver si la olvido.

II.

Todo fue llanto y quejas en aquella mañana...
 ¡Cierzos! ¡Lluvia gimiendo! Y a su vez respondía
 con monótonos dobles de dolor la campana,
 la campana que gime dentro el ánima mía.
 En el féretro blanco, blanco féretro leve
 que con lirio y camelia fabricárale un ángel,
 la vi. ¡Nunca he mirado cuerpecito tan breve
 como el suyo, ni encanto cual su encanto de arcángel!
 Musitando oraciones, doncellitas hermosas
 le ciñeron la frente con guirnaldas de rosas
 donde aún nítidas perlas prodigaba el rocío.
 Y yo, al ver el rocío palpitar en las flores
 me decía: “Las rosas también lloran dolores
 y han vertido más llanto que el espíritu mío”.

III.

¡Luego, el fúnebre instante! La forzosa partida
 al jardín donde suelen florecer nomeolvides
 en el sitio en que ocultan a quien rince la vida
 como débil guerrero, del destino en las lides.
 En un hueco sombrío del jardín se quedaron
 esas grandes pupilas; esos labios de seda;
 esas grandes pupilas que, al brillar, asombraron...
 esos labios de seda, do los besos cantaron
 como cantan las aves en la fresca arboleda.
 Es un hueco sombrío del jardín ¡ay! caíste
 yerta y bella, ceñidas de albas rosas las sienas...
 Y en lo más escondido de mi alma persiste
 la ilusión de que a veces aquel hueco abandonas
 y que a mí te encaminas sin temores; que vienes
 a ceñir a mi frente tus floridas coronas.

A MEDIA VOZ

No roguéis por la madre dolorida
que doblegóse ante el furor del hado
y dejó tierno infante abandonado
como una flor del tallo desprendida.
Cayó... Mas su caída no es caída,
sino ascensión al éter azulado,
donde -sol, de otros soles adorado
será estrella, de estrellas circuida.
Rogad por el infante, por el niño
en cuya boca humedecida y pura
cual rojo lirio abierto a la mañana,
ya no caerán las mieles del cariño,
ni el néctar celestial de la ternura,
sino la hiel de la traición humana.

EVOCACIÓN SENTIMENTAL

Se descorre el aéreo cortinaje;
 aguarda el piano tu venida; es hora
 de que vengas, flexible y triunfadora
 con tu ligero faldellín de encaje,
 como destello de rosada aurora
 transparentado por sutil celaje.

Lucen, cautivos en chinesco vaso,
 que agua fragante y cristalina hospeda,
 margaritas de pétalos de raso;
 azahares de pétalos de seda.

La luna asoma tras el monte. Empieza
 a ceñir de opalinas vestiduras
 su grave y melancólica belleza
 y llora una tristeza: la tristeza
 de no verte a su lado en las alturas.

Y el astro, por algún presentimiento
 de tu llegada, ¡oh! virgen triunfadora,
 con limpio nácar el salón decora;
 empolva de áureo polvo el aposento
 y sin embargo... de tristeza llora.

Todo es digno de ti: la noche entera
 se perfuma con hábitos de flores
 para besar fu oliente cabellera
 -ondulante cual trémula bandera;
 negra como el negror de mis rencores;
 fresca como jardín en primavera-

Todo es digno de ti: por los senderos
 de éter zafirino y transparente,
 lluvias de luz derraman los luceros
 para que en luz inúndese tu frente.

Todo es digno de ti: calló la brisa
 -como al influjo de sereno encantadora
 escuchar tu voz que es toda risa;
 para escuchar tu andar, que es todo canto.

Se descorre el aéreo cortinaje;
 aguarda el piano tu venida; es hora
 de que con níveo faldellín de encaje
 vengas, radiante hermana de la aurora,
 a predecirme dulces venturanzas
 al rumor de tus límpidas romanzas.

II.

Lentamente expiró la melodía
 con que al fugaz empuje de tu mano,
 cual virgen flébil el marfil gemía...
 Y yo pensaba: el corazón del piano
 gime a veces con más melancolía
 que el doloroso corazón humano...
 Y te atraje hacia mí... ¡Cómo se oía
 latir, gemir tu corazón hermano!

Un rayo de la luna; uno de aquellos
 que por hermosa y pálida te adulan
 y que suelen jugar con tus cabellos
 y que si ondula tu cabello, ondulan
 como bellas serpientes de destellos,
 entró por la entreabierta celosía;
 derramó en el salón polvo de plata
 y, aunque con celos por hallarte mía,
 puso en tu faz su triste poesía,
 besó tu cuello y se durmió en tu bata.

III.

(Eras radiante y grácil. Parecías
 lágrima desprendida de una estrella,
 cuando en noches de calma sonreías
 serenamente dolorosa y bella,
 aunque en secreto mal te consumías.
 Música fuiste en mi silencio. Fuiste
 -al recorrer mi lóbrego camino-
 Siempre sentimental y siempre triste
 cual si compadecieras mi destino.
 Sor Piedad te llamé porque encendida
 de compasión, vertiste el unguento
 de tu cariño en mi ánima abatida,
 -donde todo puñal abrió una herida,
 donde todo pesar dejó un acento-.)

¡Vuelve al piano!... Al sentir las armonías,
 siento que en un rincón de mi memoria
 resuenan otra vez las alegrías
 que llenaron de música mi historia.

Esa voz que se aleja del teclado
 -como de herido corazón lamento háblame
 de un pasado, de un pasado,
 presente en mi ardoroso pensamiento.

¡Vuelve al teclado! Las congojas mías;
 mis acentos de súplica; mis quejas,
 vibran en esas blandas melodías
 que abandonadas en el aire dejas
 como palomas huérfanas de nido
 que buscan nido, y de dolor se hieren
 al no hallar el albergue apetecido
 y al no encontrar el nido presentido,
 con inefable pesadumbre mueren.

¡Vuelve al teclado! El ánima recuerda
 que a la caricia de tu mano cauta
 gime y tiembla el marfil como una cuerda,
 silba y llora el marfil como una flauta.

¡Vuelve al teclado! El ánima recuerda
 que a la caricia de tu mano cauta
 gime y tiembla el marfil como una cuerda,
 silba y llora el marfil como una flauta.

Torna, ¡oh, pálida! ¡Oh, dulce! Te lo implora
 mi juventud, que mustia y dolorida,
 de su ilusión frente a las ruinas ora.

Ya que con la mirada entristecida
 miro llorar en negra lontananza
 mi estrella, de hosco velo circuida;
 ya en los mares mi bajel se lanza
 tras ribera escondida
 donde el alma, de penas combatida,
 sólo inseguro bienestar alcanza,
 haz que torne la voz de tu romanza
 a alegrar el silencio de mi vida
 como el rumor de un canto de esperanza.

V. [IV]

Pero todo es en vano. De la oscura
 región en que tu espíritu se esconde,
 cuando te llamo, inquieto de amargura,
 sólo un doble lejano me responde
 con vibración de lánguida ternura
 que hace que entre mi espíritu se ahonde
 el recuerdo inmortal de tu dulzura.
 No volverás a distraer mi calma;
 las teclas del piano están ya rotas;
 pero en lo más oculto de mi alma
 lanzan perenne vibración tus notas.

VENUS DEL TRÓPICO

Como una misteriosa catarata
que sin ningún rumor se desprendiera,
del pacífico mar en la ribera
la luz del plenilunio se desata.
El fulgor argentino se dilata
en la inquietud de la onda traicionera,
maravillosamente. Se dijera
que el mar de Núñez se transforma en plata.
Y junto de florido limonero
que ante la brusca rabia de las olas
imita un centinela alto y severo,
sentada en peña donde el musgo crece,
una mujer cantando barcarolas
desnuda, blanca y tímida aparece.

VISIÓN NUPCIAL

Siempre que hacia la torre de mis penas
el dulce vuelo tu recuerdo arranca,
te miro toda blanca, toda blanca
de azahar, de jazmines, de azucenas.
Vistes la immaculada vestidura
de las que van a desposarse... y tienes
los bracitos en cruz, porque pretendes
crucificar en ti mis desventuras.
Luego, con leves manecitas rosas
alba corona de azahar destrozas
y con las muertas flores me regalas.
Y te vas raudamente... como en vuelo
hacia el azul, cual si del tenue velo
de virgen novia te nacieran alas.

AFRODITA

¡Sí! Me odiaba... me odiaba... Mas un día
yo vi arquearse en las marinas ondas
sus caderas marmóreas y redondas
que el sol poniente en púrpura encendía.
Y trocado por lúbrica alegría
mis largas cuitas, mis tristezas hondas,
súbito asime de sus trenzas blondas
y al arrullo del agua... ¡la hice mía!
Su sangre orló de sedas carmesíes
bordadas de granates y rubíes
la intacta espuma y la ribera de oro.
¡Y ella, al surgir del mar ensangrentado,
era ante el cielo todo arrebolado
Venus surgiendo de entre el mar sonoro!

MÁRMOL SAGRADO

“Variedades” No 5. 1ª de mayo de 1909

De una vetusta mesa por sobre la negrura
levántase una estatua pequeña de blancura.
Hiperboreal testigo de mis melancolías
ella ha visto la angustia de mis amargos días.
Ella ha visto en mis horas de horrible padecer,
sobre mi rostro enjuto mis lágrimas correr.
Y cuando me estremece la desesperación
he estrechado esa estatua contra mi corazón.
Esa imagen de mármol la memoria eterniza
de mi adorada madre que es hoy polvo y ceniza
bajo la cripta llena de mórbidos gusanos,
mansión donde se extinguen los orgullos humanos.
A veces, la estatua miro con gesto trágico,
y acuden a mi mente como un conjuro mágico
recuerdos placenteros de los pasados días
en que me deleitaba, feliz, en alegrías
y en que mi madre llena de angelical terneza
prodigaba caricias a mi tierna cabeza.
¡Oh estatua! Tú eternizas la página de gloria
más brillante del libro de mi doliente historia,
y en las desolaciones de mi angustiada vida,
tú eres mi compañera, tú eres mi santa egida.
¡Oh, estatua fina y blanca! Me arroba tu nudez
tus brazos que se encarnan con suave placidez.
¡Oh, imagen de mi madre! Si pudieras oír
cuántas cosas sagradas te tendría que decir.

APÉNDICE II

FOTOS DE LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO



Foto personal del busto de Gaspar Octavio Hernández, Plaza Santa Ana, Panamá, Panamá, visitado en marzo, 2014.



Foto personal del monumento del soneto "Ego Sum" por Gaspar Octavio Hernández, Plaza Santa Ana, Panamá, Panamá, visitado en marzo, 2014.

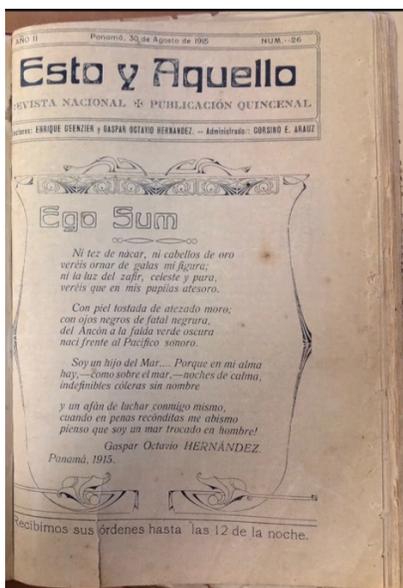


Foto personal de la revista *Esto y aquello*, editado por Enrique Geenzier y Gaspar Octavio Hernández, con la poesía de Gaspar Octavio Hernández en la fachada. Biblioteca Nacional de Panamá, noviembre, 2013.

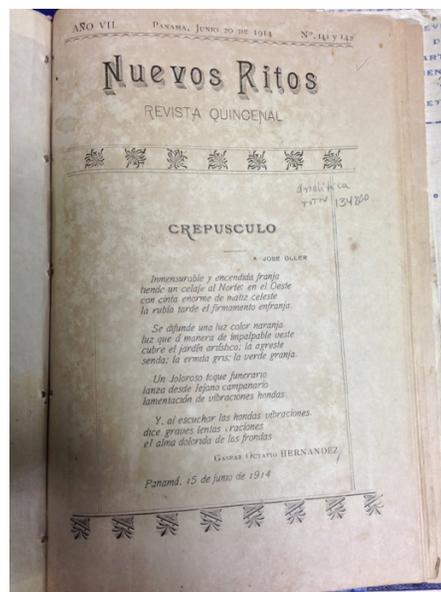


Foto personal de la revista *Nuevos ritos*, con la poesía de Gaspar Octavio Hernández en la fachada. Biblioteca Nacional de Panamá, noviembre, 2013.