

Olga Anet Custodio García

APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA A *VIENTO NEGRO*, DE CÉSAR BRAÑAS

Asesor: M.A. Milton Torres Valenzuela



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, noviembre de 2009

Este trabajo fue presentado por
la autora como trabajo de tesis,
requisito para obtener el título de
Licenciada en Letras

Guatemala noviembre 2009

Índice

	Pág.
Introducción.....	4
I. Marco conceptual	
Antecedentes.....	7
Justificación.....	8
Determinación del tema.....	8
Alcances y límites.....	8
II. Marco contextual	
Datos biográficos.....	9
Su obra literaria.....	9
El capítulo de <i>El Imparcial</i>	10
Marco ideológico de su obra.....	10
Literatura del siglo XX, a la luz de la filosofía de la época.....	13
Brañas en la literatura guatemalteca.....	15
<i>Viento negro</i> , elegía en honor a Antonio Brañas.....	18
III. Marco teórico	
El existencialismo: angustia y muerte.....	19
Los modos de ser y los existenciarios, según Heidegger.....	22
Heidegger y la hermenéutica ontológica del <i>Dasein</i>	23
Heidegger y la hermenéutica del lenguaje (poesía).....	23
Esbozo de algunas ideas estéticas regulativas de Martin Heidegger.....	23
Definición de elegía y características generales.....	24
Campos semánticos poéticos.....	25
26	
IV. Marco metodológico	
Objetivo general.....	28
Objetivos específicos.....	28
La hermenéutica: descripción.....	28
Pasos del método hermenéutico.....	30
La fenomenología: de lo contingente a lo necesario / de lo concreto a lo eidético / de lo aparente a lo esencial.....	30
Intencionalidad.....	31
Hermenéutica, fenomenología y existencialismo.....	31
Pasos del método fenomenológico.....	32

V. Análisis fenomenológico y hermenéutico de los versos

Parte I.....	34
Resumen de ideas. Parte I.....	60
Parte II.....	63
Resumen de ideas. Parte II.....	96
Parte III.....	99
Resumen de ideas. Parte III.....	117
Parte IV.....	119
Resumen de ideas. Parte IV.....	130
Parte V.....	132
Resumen de ideas. Parte V.....	143
Parte VI.....	146
Resumen de ideas. Parte VI.....	154
Parte VII.....	155
Resumen de ideas. Parte VII.....	166
Parte VIII.....	168
Resumen de ideas. Parte VIII.....	175
Parte IX.....	176
Resumen de ideas. Parte IX.....	186
Parte X.....	188
Resumen de ideas. Parte X.....	190
VI. El establecimiento de la obra de arte.....	192
VII. Balance final.....	197
Muerte “en sí”.....	197
Muerte “para sí”.....	198
Muerte “en el mundo”.....	199
<i>Viento negro</i> y el establecimiento.....	201
Conclusiones.....	203
Bibliografía.....	207
Anexos.....	I

Introducción

A lo largo de la historia de la cultura, el ser humano ha buscado explicar el mundo que se le aparece, de por distintos medios como la física, la biología, la matemática y otras disciplinas. Sin embargo, existen realidades o fenómenos que no se pueden comprender, a nivel humano, desde esta visión científica, tales como Dios, la muerte, la vida, la trascendencia, etc. Ante esta sensación de insuficiencia, el hombre se propone mostrar o descubrir estos aspectos de su existencia, por otro medio que profundice en la complejidad de su “ser humano”. Es así como nacen la filosofía y el arte.

Dentro de estas manifestaciones artísticas que el ser humano crea, cabe resaltar la literatura, la cual trata de dar respuesta a los problemas esenciales del hombre, valiéndose de imágenes estéticas. En el caso de la poesía, se utilizan recursos aún más abstractos, que en el resto de las manifestaciones literarias, tales como figuras de pensamiento, metáforas, símbolos, etc. Por ello, para comprender la realidad que se expresa detrás de esas representaciones y descubrir lo humano que estas comunican, se hace necesario un análisis literario.

En el presente ensayo, se analiza el poema *Viento negro* del autor guatemalteco, César Brañas, desde la estética de Martin Heidegger, por el énfasis que concede este pensador alemán a la obra de arte desde la perspectiva metafísica y fenomenológica. Para explicar la selección de la filosofía heideggeriana, es necesario, primeramente, hacer un esbozo de las formas de análisis literario que han prevalecido en los últimos años, para demostrar, así, la necesidad de los estudios filosóficos, temáticos e ideológicos en el campo literario.

Desde su formalización, la crítica literaria ha considerado a la obra como un objeto (en lenguaje heideggeriano, una “cosa”¹), por el contexto positivista y estructuralista, en el que surge. Dichas corrientes pretendían aislar la realidad en elementos analizables por el método científico. Fue así como el estructuralismo dio paso a las diversas técnicas que comprenden la obra como un todo que debe desfragmentarse en partes más elementales, y no como una totalidad². Sistemas como los de Genette, Todorov, Propp, Barthes, Shklovsky, etc., persiguen ese ideal de descomposición de la obra como si se tratara de un fenómeno científico.

¹ “Cosa” se refiere a un elemento de la existencia en cuanto “ser en el mundo”. Su modo de ser es la utilidad, el “ser para algo”. (Heidegger, Martin. *Arte y poesía*)

La cosa es categorizable (puede comprenderse desde categorías: tiempo, espacio, causalidad, necesidad, etc.), pero el arte, al igual que el hombre, por ser libre, no se categoriza, como si se tratara de un fenómeno de la naturaleza. El arte y el hombre sólo pueden entenderse desde sus distintas modalidades (modos de ser como la libertad o la posibilidad)¹. Se define, por ello, al arte como manifestación antropológica de modos de ser.

² Esta es una preocupación fundamental a inicios del siglo XX. La dualidad unidad / multiplicidad es el fundamento de los incipientes estudios antropológicos (por el tema de la raza), la biología (por la clasificación de especies), la evolución, etc.

Siguiendo esta línea de pensamiento, posteriormente, surgen los métodos de crítica temáticos: sociológico, psicológico, estilístico, filológico y simbólico, entre otros. La pobreza de estos radica en que sólo se limitan a señalar aspectos extra-literarios (símbolos, roles sociales, modalidades formales, etc.), pero no logran descubrir en la obra de arte, su universalidad ni su valor estético, que son los verdaderos propósitos de la crítica literaria.

Ahora, se selecciona, para este análisis, la estética de Heidegger, porque ésta no consiste en una serie de pasos que se aplican a un fenómeno para diseccionarlo y descomponerlo, sino que se fundamenta en una concepción totalizante del arte, desde la fenomenología.

Además, Heidegger enfatiza la universalidad como uno de los aspectos fundamentales de la obra de arte. Si se considera que el análisis del valor trascendente de la literatura es la finalidad de la crítica, entonces las nociones de este filósofo alemán son primordiales para el estudio del hecho literario.

En síntesis, se toma como instrumento la estética heideggeriana, en primer lugar, por la visión actual que circunscribe o limita la crítica literaria a un estudio puramente científico y descriptivo, sin tomar en cuenta el sentido profundo y total de la obra, es decir, como una expresión del espíritu humano. En segundo lugar, por la visión que Heidegger tiene de la obra como una manifestación del ser y de la libertad humana, y no como una “cosa” categorizable. Y, finalmente, por su interés en la reflexión sobre las nociones estéticas del establecimiento y la universalidad del arte.

Este análisis heideggeriano se basa en tres principios fundamentales: la comprensión hermenéutica, la descripción fenomenológica y la instauración en el tiempo. Por ello, en la primera parte del trabajo, se explica el sentido profundo de las metáforas, imágenes, símbolos, etc., de *Viento negro*, para llegar al descubrimiento del fenómeno de la muerte y la explicación de sus modos de ser. Y, posteriormente, se explica el aporte y valor estéticos y literarios de este poema de Brañas, desde la noción del arte como verdad revelada y el establecimiento de la obra en la historia.

Finalmente, se incluye un balance o síntesis de las ideas, descripciones modales y características que se muestran en esta elegía, por razones didácticas y metodológicas. En primer lugar, por la extensión del cuerpo del trabajo, se hace necesaria una recapitulación para evitar la dispersión de las ideas e interpretaciones, y poder orientar la lectura a un final conciso y sintético. Por cuestiones de método, también es importante esta última sección del trabajo, pues corresponde al estudio aclarativo del fenómeno, posterior a su descripción modal. Sin esa explicación última, el trabajo se limita a ser una presentación o exposición de información, sin profundizar en el contenido eidético que revela el poema.

También se acompaña esta aproximación fenomenológica y hermenéutica, con un apéndice sobre las figuras literarias y de pensamiento de *Viento negro*. Dado que el análisis fenomenológico no contempla la identificación de estos elementos literarios, se ha decidido

incluirlos de manera independiente, reconociendo el valor estético de estos y su importancia para la comprensión global del poema.

Marco conceptual

1.1. Antecedentes

De acuerdo con los resultados de las consultas realizadas en bibliotecas y centros de documentación, se observa que *Viento negro* de César Brañas no ha sido estudiado desde la perspectiva del presente trabajo. De las publicaciones, que tienen relación con el tema, se encontraron las siguientes:

- Aguado Andreut, Salvador. *César Brañas, el poeta de la inquietud y el sosiego*. 2 Págs. En: *El Imparcial*. (26 de junio de 1952).
- Albizúrez, Francisco. *Estudios sobre literatura Guatemalteca*. (Brañas y *Viento negro*). Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1973.
- _____ y Catalina Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universitaria, 1999. (Tomo II).
- Assardo, M. Roberto. *César Brañas, poeta de la soledad y la angustia*. Guatemala: San Antonio, 1966.
- Barrios y Barrios, Catalina. *Amor, soledad y muerte en la poesía de César Brañas*. Guatemala: la autora, 84 Págs. Tesis (Licenciada en Letras). Universidad de San Carlos.
- Mata Gavidia, José. *Isocronía Heidegger-Brañas*. 3 Págs. En: *Juicios Universitarios*. No. 7 (agosto 1977).
- Meléndez de Alonso, María del Carmen. *Raíz desnuda de César Brañas: una aproximación hermenéutica*. Guatemala: Universitaria, 2005.
- Velázquez, Alberto. *César Brañas y su elegía paternal*. 1 Pág. En: *Boletín de la Biblioteca Nacional*. (enero de 1939).

1.2 Justificación

La obra de César Brañas ha sido descuidada en las diferentes investigaciones (tesis, monografías, seminarios) en la historia de la literatura guatemalteca, las cuales se centran, más bien, en autores destacados internacionalmente. Sin embargo, Brañas, si bien fue reacio a publicar y a darse a conocer, es uno de los escritores más histórica y estéticamente significativos de Guatemala, por lo que resulta interesante profundizar en su obra y, especialmente, estudiar uno de sus poemas estéticamente mejor logrados. Asimismo, Brañas destaca por su originalidad en el manejo del tema de la muerte, siendo dentro de la literatura guatemalteca, la única elegía paternal y uno de los poemas más extensos y profundos.

La presente tesis no es un trabajo descriptivo; es, fundamentalmente, interpretativo y mostrativo. Su objetivo es señalar la trascendencia y el aporte de *Viento negro* a la literatura universal. De esta manera, contribuye a la investigación sobre la literatura guatemalteca y su inserción dentro de la literatura universal.

1.3 Sobre el tema de investigación

1.3.1 Determinación del tema

El poema *Viento negro* de César Brañas trata sobre la muerte de Antonio Brañas, padre del poeta. En dicha obra se descubre la percepción de César Brañas sobre la muerte de su padre y cómo transforma esta experiencia en una obra literaria. El autor guatemalteco describe y caracteriza a la muerte desde su propia intencionalidad y descubre, así, diferentes ideas sobre ésta. A partir de la observación del retrato que el poeta hace de la muerte, surge la inquietud sobre la explicación de dicha experiencia, para lo cual se cree necesario recurrir a una descripción modal.

¿Cuáles son los modos de ser de la muerte que retrata César Brañas en *Viento negro* y qué devela el poeta a través de estos?

1.3.2 Alcances y límites

Viento negro de César Brañas, se compone de 450 versos, aproximadamente, divididos en 10 secciones. Dado que el presente trabajo se circunscribe al tema de la muerte, no se ha incluido la totalidad del poema, sino solamente aquellos versos en los cuales se explique dicho tema. El estudio, entonces, abarca los versos seleccionados que describen modos de ser del fenómeno de la muerte.

Se ha hecho una división de los versos de *Viento negro*, según el criterio de los campos semánticos. Por ello, algunos versos se analizan individualmente, mientras otros se presentan en forma de bloque.

Cada una de las 10 secciones se identificará con numerales romanos (I, II, III, IV...) y los versos, con números cardinales (1, 2, 3, 4...).

Marco contextual

Datos biográficos¹

César Antonio Brañas Guerra nació en Antigua Guatemala el 13 de diciembre de 1899, hijo de Antonio Brañas, ciudadano de Galicia. Su madre falleció en 1905, por lo que quedó al cuidado de su abuela materna, quien murió cuando César Brañas tenía 13 años. Brañas también sufrió la pérdida de algunos de sus hermanos: Digna Brañas murió en 1903 y Flora y Alfredo Brañas murieron siendo ya adultos. Antonio, Alfonso, Aída y Julio fueron los únicos hermanos con quienes César Brañas pudo convivir más tiempo.

Estos datos biográficos son importantes, pues diseñan el marco ideológico y psicológico de César Brañas, relacionado con la muerte (experiencias que tuvo repetidas veces, desde muy corta edad). Dicha información ayuda a comprender la angustia psicológica que la pérdida de su padre tuvo en él, que también incluye el hecho de haber quedado huérfano de madre siendo muy joven.

Académicamente, fue un autodidacta². Hasta 1956, la Facultad de Humanidades le otorgó, en forma honoraria, el grado de Licenciado en Letras³.

¹ Cfr. Barrios y Barrios, Catalina. *César Brañas: vida y obra*.

² *El autodidacta es un ser confuso que busca su cauce con duplicado esfuerzo... en tanto, el académico, el universitario, el bien cultivado, avanza con pasos firmes y confiados, incluso, también con arrogancia y pedantería.* (En *El Imparcial*, 18 de septiembre de 1956)

³ Se presenta a continuación la transcripción de la carta enviada por el decano José Rölz Bennett a la Junta Directiva de la Facultad de Humanidades:

Las primeras generaciones de estudiantes de la Facultad de Humanidades empiezan ya a recibir grados y títulos académicos (...) Este hecho impone el deber de volver los ojos hacia aquellos que, sin contar con la ayuda de un instituto de estudios superiores, han sabido mantener y exaltar los valores espirituales en el país (...) Este memorial quiere iniciar ante Ustedes la gestión para que se otorguen, en forma honoraria los grados de Licenciado a Miguel Ángel Asturias, Rafael Arévalo Martínez, Carlos Wyld Ospina, Flavio Herrera, Luis Cardoza y Aragón y César Brañas. (En *Alero*, 21 de mayo de 1951. Pág. 98)

A lo que Brañas respondió al decano Rölz Bennett:

He recibido con profunda impresión la solicitud que Usted ha hecho a la Facultad de Humanidades (...), con ánimo tan sólo para expresarle mis agradecimientos y la esperanza, de que por cualquier circunstancia y de modo exclusivo en lo que a mí toca, no se acceda a tan bondadosa como honrosa petición, quedándome siempre el orgullo de haber figurado entre quienes fueron conceptuados para ese honor. (...) Lo declino de antemano, conocedor de mi absoluta falta de merecimientos y de la responsabilidad que ser licenciado en letras entraña. (Guatemala, 5 de junio de 1951. *Alero*, Pág. 100).

En estas líneas se descubre el espíritu sencillo y humilde de este poeta, quien supo reconocer la dignidad y el valor de las Humanidades. Esta actitud revela que el verdadero humanista es aquel que tiene la capacidad para descubrir su “pequeñez”, ante la magnitud de los temas de la Literatura y la Filosofía. La comprensión profunda y sobria de las Humanidades y de la responsabilidad que se sobreviene con al ser llamado “estudioso de las letras”, con el respaldo de la casa de estudios superiores, es prueba de la seriedad y academismo de Brañas, los cuales se convierten en ejemplo para todos los profesionales de estas áreas.

Tuvo grandes méritos, como ser nombrado Hijo predilecto de Antigua (1947), La Orden del Quetzal (1958), Profesor Honoris Causa del Instituto Central para Varones (1960), El Quetzal de Oro (1961) por el libro *El niño ciego* y fue Miembro de Honor de la Asociación Guatemalteca de la Lengua (1967), entre otros.

Su obra literaria¹

Entre sus escritos en prosa se pueden mencionar: *Rubíes y Esmeraldas* (1920) *La finca* (1945), *Inquilinos* (1967). *Ocios y ejercicios* (Recopilación de sus artículos). *Diarios de aprendiz*, colección de cinco libros publicados entre 1939 y 1971, en los cuales se tratan temas sencillos, cotidianos, humorísticos y políticos, que recuerdan a los cuadros de costumbres. *Sor Candelaria* (1918) *Alba Emérita* (1920), *La divina patoja* (1926), *La vida enferma* (1926), *Tú no sirves* (1926), *La tapia florida* (1927), *Un hombre solo* (1938), *Paulita* (1939). Algunas obras inéditas: *Las guarías de febrero*, *Pequeño monstruo* y *Pobreza, Soledad*.

Entre los cuentos rescatados de *El Imparcial* se encuentran: *Queridos huéspedes*, *Mi suegra es un ángel*, *Pinito*, *Tu padrino*, *El misántropo*, *Jacinta no tiene cura*, *La tonta*, *La rendija*, *La dispersión*, *El consejero*, *No comer lo regalado*, *Venturoso olvido*, *maura quiere llorar* y *Su secreto*.

Brañas empezó a publicar poesía en *El Imparcial*, en 1918, material que aún no se ha compilado. Sin embargo, la mayoría de sus versos fueron publicados en poemarios: *Antigua* (1921), *Viento Negro* (1938), *Tonatiuh* (1941), *Figuras en la arena* (1941), *El lecho de Procusto* (1945), *Raíz desnuda* (1952), *Zarzamoras* (1957), *Jardín murado* (1957), *El carro de fuego* (1959), *Palabras iluminadas* (1961), *El niño ciego y otros poemas* (1962), *La sed innumerable* (1964), *Cancionerillos de octubre* (1966). Además, dejó dos obras poéticas inconclusas: *Lámparas fervorosas* y *La senda matinal*.

Entre los personajes que estudió en sus ensayos de crítica literaria se encuentran: Juan Diéguez, Flavio Guillén, Rafael Arévalo Martínez, José Rodríguez Cerna, Ramón Aceña y Antonio Larrazábal².

El capítulo de *El Imparcial*³

¹ Cfr. Barrios y Barrios, Catalina. *César Brañas: vida y obras*, y Brañas, César. *Antología*. Leer la introducción hecha por Francisco Morales Santos.

² Acerca de los artículos literarios de Brañas, se puede consultar la obra *César Brañas o el esplendor de la crítica literaria*, de Rolando Castellanos, en el cual se explica el aporte del autor guatemalteco a la comprensión y estudio de las obras de la generación de 1920.

³ Algunos de sus artículos que se han rescatado de *El Imparcial* son: *Aproximación a Pablo Neruda*, *arcángel poético*; *Máximo Soto Hall*, *en la distancia* y *en la muerte*; *María Josefa García Granados*; *José Milla*,

Brañas también cultivó el ensayo periodístico y la crítica literaria. Fue cofundador de *El Imparcial* junto a Alejandro Córdova y Carlos Gándara. Estuvo en la jefatura de la redacción, y hasta en la gerencia de la empresa. Pero, el cargo más importante que ocupó fue en la sección cultural. Es difícil determinar sus aportes a este diario, pues en varias ocasiones escribió utilizando pseudónimos. La primera columna firmada con su nombre se tituló *Glosarios*.

En el campo de la sátira, colaboró con el diseño y programación de *El muñequito*, caricatura mordaz y crítica de la época.

Marco ideológico de su obra

Durante el siglo XX, uno de los rasgos ideológicos predominantes, dentro del campo filosófico, fue la dualidad universalidad-singularidad y objetividad-subjetividad. A partir de esta temática, la reflexión filosófica se centra en el problema de la validez del conocimiento y las formas de conocer.

También se descubre una inclinación hacia el tema de la conciencia, entendida, en este momento, como un medio para conocer, de modo inmediato, al hombre mismo. Como puede notarse, los temas filosóficos versaron, en este período, sobre el problema del conocimiento¹.

Un claro ejemplo del dominio del tema de lo relativo y lo absoluto, lo particular y lo universal del conocimiento, se encuentra en la teoría de la relatividad de Einstein, en la cual no se afirman principios absolutos y universales, sino uniformes y verdaderos dentro de un sistema, relativos al observador o al punto de observación de los fenómenos de la física.²

Es importante, además, mencionar la preponderancia del ambiente hedonista de la época y su influencia en las disciplinas humanísticas. El hedonismo es la búsqueda indiscriminada del placer, considerándolo el fundamento de la vida moral, lo cual se extendió en el siglo XX, debido a la tendencia individualista del momento.

costumbrista. Cfr. Revista electrónica *Lunapark*, No. 18 (edición marzo 2009). *César Brañas: crítico literario*, por Jorge Reyes Gordillo.

¹ Cfr. Abbagnano, Nicola. *Historia de la Filosofía*. Vol. III.

² *Es un eje de la ciencia o del método científico, fundamentado en la probabilidad. Rechaza la explicación de lo absoluto de la lógica del ser. Para Einstein, la posición del observador es determinante para establecer la aceleración y dirección de los cuerpos en movimiento, relativo a esa posición del observador.* (Custodio, Sergio. *Metafísica de la estructura formal de la posibilidad pura*. Pág. 151)

Por otro lado, como reacción al subjetivismo e idealismo predominantes en el siglo XIX, surge el positivismo¹. Utilizando los términos prevalecientes de la época, puede entenderse como una “romantización” de la ciencia, pues ésta se considera la vía al conocimiento y la certeza. Los franceses Saint-Simon y Comte fueron los principales propulsores de estas ideas, lo cual favoreció, en el siglo XX, a la industrialización de la sociedad.²

A inicios del siglo XX, podía ya distinguirse el positivismo evolucionista como una interpretación derivada del pensamiento de Comte. Spencer propone la idea de progreso como perfeccionamiento gradual³, lo cual se sustenta en el supuesto de que la realidad, la Naturaleza y el hombre se hacen o se van desarrollando en la Historia y en la vida biológica. Paulatinamente, la idea del progreso social se extiende al campo biológico y empiezan a gestarse corrientes como el vitalismo y el biologismo.

El biologismo concibe al mundo humano (sociedad) como a un organismo⁴, por analogía con la naturaleza. Es por esta visión, se da una vuelta al mundo de la vida, el instinto, la pasión, etc., lo cual tiene, también, gran relación con el vitalismo. Esta corriente, en su sentido general, es una exaltación o preeminencia de los valores vitales (los del impulso o plenitud de vida) sobre los valores de renuncia inherentes a la moral tradicional. En relación con esta temática, cabe destacar la figura de Nietzsche, filósofo que exaltó el impulso vital sobre la moral racional, el dogma y las convenciones sociales y religiosas, con el fin de afirmar la libertad del hombre y la responsabilidad de sus decisiones.

Dentro de este marco ideológico, también es necesario incluir el aporte de Darwin. Este biólogo inglés enunció las leyes de la adaptación de las especies, mediante pequeñas variaciones orgánicas, que son prueba de la selección natural. Estos estudios naturales tuvieron grandes repercusiones en la concepción del hombre, Dios y la naturaleza. En primer lugar, porque se afirmó que el hombre provenía (o había evolucionado) de especies inferiores (una mala interpretación de sus escritos). Esto generó discusiones en el campo ético, pues de pronto el hombre quedó reducido a un animal evolucionado y sin libre albedrío. También tuvo repercusiones en el ámbito religioso, en el cual se estremeció la idea de un Dios creador del hombre, a su imagen y semejanza.

A partir de estas teorías, surge el evolucionismo, el cual designa al conjunto de doctrinas filosóficas que ven, en la evolución (cambio de una especie a otra más compleja), el rasgo

¹ Se califica de hechos “positivos” a los reales, en oposición a los quiméricos. (Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Pág. 723)

² Cfr. Amurrio, Jesús. *El positivismo en Guatemala*.

³ Esta idea fue debilitándose a partir de la segunda mitad del siglo XX. La situación política, social, económica e ideológica hizo que el hombre tomara conciencia de la imposibilidad del progreso humano.

⁴ Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Pág. 218.

fundamental de toda forma de la realidad¹. Se piensa que el mundo real es un todo en continuo progreso. Esta concepción es relevante para la época, ya que contribuyó al establecimiento de investigaciones históricas, antropológicas y sociológicas, entre otras. Es importante tener en mente esta postura porque, a través de ella, se puede comprender el interés en el desarrollo de la sociedad y las culturas, que se generó a principios del siglo XX.

Se puede notar, entonces, cómo la idea de progreso, generada desde las corrientes positivistas de finales del siglo XIX, conllevó a la noción de la evolución social y biológica. Esta afirmación volvió el pensamiento al empirismo, a lo inmediato y a la naturaleza material y biológica del hombre, generando, así, grandes implicaciones ideológicas. Una de estas fue el replanteamiento o reenfoque de la realidad, llegando a considerarla un mecanismo o estructura que forma un todo, comprensible mediante el desciframiento de sus partes (estructuralismo y mecanicismo).

Este ambiente también generó la discusión por la relación entre el individuo y el grupo. El mismo Darwin se preguntaba por las diferencias entre individuos de una misma especie: ¿cómo puede explicarse la variedad, dentro de un grupo con las mismas características evolutivas? Fue, precisamente, el objetivo que perseguía la taxonomía: la unidad o elementos comunes dentro de la multiplicidad y variedad, y la explicación de esos cambios, para comprender la unidad del mundo y la realidad.

Tampoco pueden dejar de mencionarse a dos personajes centrales en el desarrollo ideológico del siglo XX: Marx y Freud. El marxismo afirma el carácter permanente y necesario de la lucha de clases en todas y cada una de las sociedades capitalistas, es decir, en donde los medios de producción están en manos de la propiedad privada.² En oposición al liberalismo, que defiende los derechos individuales, especialmente para su realización dentro del campo político y económico.³ Esta corriente enfatiza la importancia del individuo solamente como productor, por lo que se anula aquel miembro de la sociedad que no sea económicamente provechoso. A partir de estas posturas, se desataron polémicos enfrentamientos por el dominio económico y social en el mundo.

El aporte de Sigmund Freud al desarrollo intelectual del siglo XX se relaciona con la temática del instinto y la nueva búsqueda del hombre por su naturaleza mundana, reprimida durante la época romántica. Intentó dar a la noción de “inconciente” (que tomó de Eduard von Hartmann, Schopenhauer y Nietzsche) un estatus científico (no compartido por varias ramas de la ciencia y la psicología). Sus teorías proponen una mente dividida en capas o niveles,

¹ *Ibíd.* Pág. 341.

² *Ibíd.* Pág. 912.

³ *Ibíd.* Pág. 701.

dominada en cierta medida por voluntades primitivas que están escondidas a la conciencia y que se manifiestan en lapsus, actos fallidos y los sueños. Las investigaciones de Freud corresponden a la búsqueda iniciada, en el siglo XX, por una nueva concepción del hombre. Es hasta ese momento, cuando la psicología surge como una de las posibles respuestas que se dieron los pensadores para, finalmente, explicarse al ser humano. Se indagó, por ello, en la conciencia e inconciencia, lo cual estableció al psicologismo subjetivista, como la doctrina prevaleciente a mediados de siglo.

Estas y otras ideas, presentadas de manera general, constituyen el marco intelectual de las Humanidades en el siglo XX, en el cual se conforman los movimientos y corrientes literarias de la época. Por ello, conocer el desarrollo de estos temas es fundamental para comprender la literatura del momento.

Literatura del siglo XX, a la luz de la filosofía de la época

En el campo de la literatura actual, aparecen desarrolladas las temáticas filosóficas, que se gestaron en el siglo XX. Por ejemplo, la expansión del positivismo, caracterizado por considerar válido sólo el conocimiento producido por la ciencia, generó la literatura de tesis, en la los fenómenos sociales y humanos que se dan en la obra, objetivamente, aparecen tratados como productos de una serie de reglas deterministas.

La evolución biológica (derivada de las tesis de Darwin, Spencer y Lamarck, entre otros), la lucha entre instinto y razón, la supremacía de los impulsos e instintos vitalistas¹, e incluso, el condicionamiento de los instintos o estímulos exteriores estudiado por la psicología, influenciaron el desarrollo del arte.

Como ejemplo de dicha influencia, puede señalarse la literatura naturalista y criollista. Ésta última presenta al Trópico o la Naturaleza como presencia dominante en la vida humana. También plantea el problema de la “raza”², la evolución de las culturas, su adaptación, la preeminencia del más fuerte, entre otros temas. Durante ese momento histórico y cultural, el reconocimiento de la supremacía de la barbarie y su identificación con el instinto y los impulsos primitivos e irracionales del hombre, fue la manera en que los pensadores latinoamericanos interpretaron las nuevas tendencias ideológicas evolucionistas.

¹ Como afirma Nietzsche: *El orgullo, la alegría, la salud, el amor sexual, la enemistad, la guerra, la voluntad inquebrantable, la voluntad de poder, la gratitud a la tierra y a la vida –todo lo que es rico y quiere dar y quiere gratificar la vida, dorarla, eternizarla y divinizarla-, todo el poder de estas virtudes transfiguran todo lo que aprueba, afirma y obra por afirmación. Voluntad de poder. Pág. 479)*

² Se utiliza el término haciendo referencia a la época. Actualmente, se reconoce que no puede aplicarse a la sociedad humana.

El darwinismo, biologismo y evolucionismo, junto con las tesis nietzscheanas (el superhombre, la superación de la moral de rebaño, etc.) reforzaron una idea de hombre que se adapta a su ambiente y se impone por la fuerza. Pueden mencionarse, dentro de esta línea, a *Demian* y *El lobo estepario* de Hesse.

Como consecuencia, también se impuso una concepción del hombre como animal determinado por sus instintos y dominado por sus pulsiones más primitivas y su naturaleza biológica. A modo de ejemplo, se pueden mencionar las obras de Henry Miller como *Trópico de cáncer* y *Trópico de capricornio*. Este tipo de literatura también surge por el desarrollo de la filosofía crítica y negativa¹ y el ataque hacia el ideal de industrialización y rendimiento del siglo XX. En el campo literario, se presenta, por ello, al hombre atrapado por la tecnología, los avances industriales y la ciudad. *Las uvas de la ira* de Steinbeck y *Un mundo feliz* de Huxley son algunas obras que pueden comprenderse desde esa visión.

Siguiendo esa línea de pensamiento, también puede mencionarse el modernismo y las vanguardias, que surgen paralelamente y se extienden hasta mediados del siglo XX. El primero fue un movimiento, originalmente teológico², cuyo término se aplicó al campo literario a modo de identificar o equiparar la reestructura que pretendía la Iglesia Católica, con el afán de muchos escritores por renovar el “dogma literario”, mediante las nuevas técnicas narrativas y poéticas. Esta actitud de rebeldía hacia lo antiguo y de gusto por lo exótico fue determinante para la época y el desarrollo de la literatura. Fue manifestación del abandono de una figura de autoridad, surgiendo así, un ambiente de “desconfianza”, propio del postmodernismo.

¹ La filosofía crítica afirma que toda cultura pertenece a una estructura ideológica que tiende a perpetuar el sistema que la genera, desviando las acciones individuales de la emancipación. Por ello, es necesario liberar a los individuos de estas formas ideológicas de dominio. Marcuse buscó en Freud los principios para explicar cómo el individuo, inconscientemente, internaliza la represión de la sociedad capitalista. En *Eros y civilización* y *El malestar de la cultura*, afirma que toda civilización está estructurada sobre la represión y el sufrimiento. Sólo en el inconsciente del hombre se encuentra la posibilidad de instaurar sistemas no represivos, fundados en la liberación de los instintos mediante la auto-sublimación de la sexualidad. Así, toda actividad cultural (arte, filosofía, etc.) sería evidencia del inconsciente del hombre que tiende a la liberación, a la no represión y a la no restricción de la sexualidad:

La lucha por la existencia necesita la modificación represiva de los instintos principalmente por falta de medios y recursos suficientes para una gratificación integral, sin dolor y sin esfuerzo, de las necesidades instintivas. Si esto es verdad, la organización represiva de los instintos se debe a factores exógenos –exógenos en el sentido de que no son inherentes a la ‘naturaleza’ de los instintos, sino que son producto de las específicas condiciones históricas bajo las que se desarrollan los instintos. (Eros y Civilización. Pág. 194).

² Comenzó como una tendencia teológica-católica que buscaba estudiar la Biblia y las doctrinas de la Iglesia, desde otra perspectiva (así como se describe en la encíclica *Pascendi gregis*, del Papa Pío X). Este movimiento, en América, empezó en Estados Unidos y se extendió a distintos campos del saber, siempre declarando la renovación del conocimiento y la lucha contra la autoridad establecida. En el campo literario, la obra de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío fue fundamental para la propagación y el desarrollo de esta corriente.

De esa voluntad de ruptura con la autoridad y el pasado, de lucha contra el sentimentalismo, de exaltación del inconsciente, de lo vital, de la libertad, de la pasión y del individualismo, nacen las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX. Estas tendencias se caracterizaron por la preeminencia del inconsciente, lo irracional y los sueños (época de Sigmund Freud y los orígenes del psicoanálisis), la liberación de la libido y las pulsiones más arcaicas, el humor negro, la publicación de *manifestos* en los que se condena la “obsoleta” estética clásica, al mismo tiempo que se reivindica lo lúdico y el hedonismo. Aunque, de manera general, el aporte más significativo de las vanguardias fue el cuestionamiento de los modelos y valores predominantes (como la supremacía de un único discurso), en el que insistieron fuertemente. La línea de pensamiento va del centro a la periferia (periferias), de la norma a la no-normatividad, del objetivismo racional ilustrado al subjetivismo sensual, de la razón al absurdo y grotesco, de lo austero a lo lúdico, de lo lineal y unitario a lo fragmentario, del absolutismo al relativismo, de “El Discurso” a los discursos personales, etc.

La influencia del psicologismo es de gran importancia en las vanguardias y la discusión por lo absoluto y relativo. Se vuelve al punto de vista del sujeto y los valores relativos a él. Por ello, la poesía vanguardista se caracterizó por su difícil comprensión. Se prefirió la reproducción de los sentimientos y pensamientos más íntimos sobre la comunicación, es decir, no importaba si otras personas comprendían lo expresado en los poemas.

La vanguardia también puede entenderse desde los principios vitalistas que influenciaron el pensamiento de inicios de siglo. Uno de sus principales pensadores fue Bergson, quien explicaba la realidad como “duración”, es decir, como movimiento inexplicable mediante la razón científica, la cual utiliza conceptos que fijan dicho movimiento. Bergson apuntaba que la intuición era la única forma por la cual el hombre podía captar ese movimiento. Definía a esta intuición como una percepción inmediata (sin mediación de procesos racionales o lógicos) que el espíritu capta. Según los vanguardistas, las impresiones que tenía el poeta eran únicas, irrepetibles (en constante “movimiento”), íntimas y no podían transmitirse a través de conceptos racionales.

En literatura y, concretamente, en la poesía, el texto se basa en la yuxtaposición de imágenes. Se transforma la estrofa, la puntuación, la métrica de los versos y la sintaxis, alterando por completo, la estructura tradicional de las composiciones. Estas particularidades están estrechamente, relacionadas con el ambiente ideológico de la época: la reflexión sobre la subjetividad (psicologismo) y el relativismo gnoseológico y axiológico. A partir de estas ideas, pueden entenderse, entonces, algunas características de las obras literarias vanguardistas, como el punto de vista polisémico del narrador y la preeminencia del tiempo anímico sobre el tiempo cronológico, por ejemplo.

Las nociones estéticas del siglo XX están influenciadas, también, por esa actitud psicologista hacia el arte (“sentir lo que se escribe”, “sentir el arte”, etc.). Surgen escuelas como el surrealismo, que buscan expresar la belleza a través del sueño y el inconsciente. De ello nace la escritura automática (escribir sin reflexionar). De nuevo, puede verse la influencia freudiana y la relación entre la lucha subjetividad-objetividad y las manifestaciones artísticas del momento.

Probablemente, la crisis del romanticismo fue el hecho que influyó mayormente en la literatura. Las ideas sobre el progreso y la evolución, que se habían producido a principios del siglo XX, generaron un sentimiento de optimismo por la absolutización de la ciencia, creando así expectativas y esperanza en el hombre del siglo XX. Sin embargo, cuando estas no se cumplieron, el ideal de la razón y el espíritu se derrumbó. El hombre toma conciencia de que el mundo está más allá de su entendimiento y del conocimiento de la ciencia.

Otra tendencia ideológica que tuvo gran connotación en la conformación de la literatura de la época fue el hedonismo, el cual contribuyó a la relativización de los valores. La literatura dejó de presentar valores absolutos, personajes heroicos, situaciones “románticas” (idealizadas), y se volvió a la preeminencia del individuo sobre lo universal. Entre los autores de esta literatura, calificada de “pesimista” (cuando el término apropiado es “existencialista”), se pueden mencionar a Sábato y Rubén Darío (en su última época).

Finalmente, el marxismo y su enfrentamiento con el liberalismo, permitieron el surgimiento de obras literarias en las que se trataba el problema de la lucha de clases, la tierra, el trabajo, la sociedad y la propiedad, entre otros. Pueden citarse *La colmena* de Camilo José Cela y *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender, como ejemplos.

Brañas en la literatura guatemalteca

La literatura guatemalteca del siglo XX se estudia por su clasificación en movimientos o generaciones. Un movimiento literario es una corriente de opinión o tendencia artística, con unidad en cierta época y un conjunto de personas pertenecientes a ellas, su actividad y sus obras. Los movimientos literarios se van sucediendo a través de la Historia y son culturales, pues afectan a todas las artes (no obstante, a veces, se manifiestan única y exclusivamente en un determinado campo).

Las generaciones han servido para establecer una serie de etapas o períodos históricos en la literatura, a partir de la presentación de planteamientos comunes de un grupo, más o menos homogéneo, de hombres nacidos en fechas próximas. Algunos de los criterios que se toman en cuenta para agrupar a los autores por generaciones son: coincidencia de nacimiento, formación intelectual semejante, acontecimiento generacional que los aglutine y lenguaje

generacional. Aunque, no puede generalizarse, pues estas agrupaciones surgen muchas veces por distintas motivaciones de sus integrantes.

Para comprender la obra de César Brañas, es necesario estudiarla en relación con el trasfondo filosófico que la rodea: el pensamiento débil, la pérdida de una figura de autoridad, el predominio de una concepción relativa (respecto a la axiología y el conocimiento), el auge del psicologismo, el abandono de certezas universales y la tradición, entre otros.

Como muestra del influjo del vitalismo y las tesis de Nietzsche, puede mencionarse la obra de Arévalo Martínez. En primer lugar, hay que señalar su tendencia al voluntarismo, es decir, a manifestar la fuerza y el ánimo por vivir. Según esta corriente, el hombre debe enfrentarse al dolor de la vida y dejar de vivir con temor a la sociedad y a sus decisiones. En muchos de sus versos, se descubre esa actitud de aceptación de la vida y de entrega total a la realidad biológica y tangible. Según Arévalo, el problema de la vida del hombre es que éste no tiene la voluntad o el valor para vivirla sin ciertos velos, como el de la religión. Por ello, es necesario que elimine esa necesidad de crear un Dios y descarte ciertas quiméricas pretensiones de inmortalidad. Así, su aceptación de la muerte no es un existencialismo pesimista, sino un humanismo voluntarista como el de Nietzsche, según lo expresa en sus ensayos: *Y éste es el sentido de mi filosofía, que me mueve a expresarla, y que podría sintetizar así: la amorosa y mística aceptación de la vida. ¡Frágil, cambiante vida, cómo os amo con devoto y místico amor! ¡Oh vida, vida inestable y fugitiva de los huevos y de las flores! (Concepción del cosmos. Pág. 115).*

También aparecen autores como Virgilio Rodríguez Macal o Flavio Herrera, quienes tratan los problemas de la tierra y la parte animalesca del hombre. Uno de los asuntos más relevantes y, quizá, la piedra angular de las obras criollistas, indigenistas, e incluso naturalistas, es el problema de la raza y la herencia genética. Flavio Herrera, Mario Monteforte Toledo y Miguel Ángel Asturias desarrollan, extensamente, este asunto al tratar las diferencias entre indígenas y ladinos, como una cuestión de raza. Se señala que los indígenas son una raza “inferior”, porque no se han adaptado a las formas de vida dominantes y no se han integrado a las actividades económicas, políticas, sociales, etc., que los conducirían al progreso.

El asunto sobre la raza y la separación de clases se extiende, incluso, al plano económico, como lo explica Marx¹, quien afirma una segmentación de la sociedad, basada en el poder adquisitivo y la mano de obra.

Los autores criollistas guatemaltecos y aquellos que retratan la sociedad, como Manuel José Arce, Carlos Solórzano y Manuel Galich, tratan estos temas adaptados a la realidad nacional.

¹ *Ibíd.*

Se afirma que debido a esta separación insalvable entre ladino e indígena, Guatemala no podrá nunca adoptar un sentido de nación ni de identidad. Por ello, este tipo de literatura opone dos planos, dentro de un mismo territorio físico: la ciudad y el campo (civilización y barbarie). Esto representa la imposibilidad de conformar al “guatemalteco”, como un ciudadano. Por ello, el indígena no puede nunca adaptarse a la ciudad y el ladino, al campo.

Desde el existencialismo, pueden descubrirse otros temas ideológicos de principios de siglo. Por ejemplo, el temor a la muerte, como fenómeno indeterminado, empezó a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX. No tener certeza de cuándo vendrá la muerte, pero saber que es inminente, es la causa de la angustia existencial. Algunos autores vanguardistas que tratan este tema son Luis Cardoza y Aragón, y el propio César Brañas.

En el caso particular de la obra de César Brañas, se sabe que este poeta guatemalteco fue parte de la denominada “generación del 20” (junto a David Vela, Miguel Ángel Asturias, Flavio Herrera y Luis Cardoza y Aragón), que se caracterizó por oponerse a la tiranía política y por asimilar las ideas estéticas de Europa, especialmente, francesas. A pesar de que su visión del mundo va unida a la revolución poética europea, se conservan temas propios de la realidad guatemalteca como el gusto por los paisajes guatemaltecos (especialmente La Antigua) y la historia y costumbres nacionales.

Las características generales de la obra de Brañas son:

- Búsqueda por el guatemalteco.

Esto debido a la preocupación por la sociedad, la búsqueda de la identidad, la comprensión del indígena (la convivencia de distintas culturas en un país), y otros temas propios de la preocupación sociológica del siglo XX. Brañas critica la desigualdad social y la noción de la “superioridad” de razas:

*Me llamo Juan. Estoy aquí, en la tierra,
Por un designio ignoto, resignado
A mi patria parcial y a mi progenie (...)
Abro mi puerta y viénese mi patria
A los ojos, desnuda, en esplendor;
Mi pueblo se me entra en las entrañas
En el rumor de niños que corean,
De obreros, de artesanos, de muchachas,
De gentes que transitan y trabajan,
Que me ignoran, llevándome en su sangre,
De pronto en el caudal de su mirada. (Un hombre. Pág. 281)¹*

¹ Brañas, César. *Antología*.

- Angustia por la falta de certeza existencial.

Es, también, un rasgo ideológico del siglo XX. Brañas insiste en preguntarse por el sentido de la vida y el destino humano.

*Inscribo tu epitafio incierto, oh día,
Lo único de ti imperecedero:
Un día más, de imprecisable huella,
Y temor por el día venidero. (Epitafio del día perdido. Pág. 234)¹*

- Preocupación por la muerte y la existencia auténtica.

La muerte es reflexión constante en la poesía de Brañas. Afirma que el hombre debe prepararse para ésta y tomar conciencia de la terminación de su existencia. También insiste en presentar al hombre como “ser para la muerte”.

*Ay, mi hormiga insensata,
Por cuidar de la vida
Nunca supiste la gracia de cantar,
Te atraparé mañana la muerte
Con la despensa llena, pero sin un cantar (Palabras iluminadas. Pág. 472)²*

- Búsqueda de una certeza en Dios.

Frente a lo pasajero de la vida, el poeta se aferra a sus creencias religiosas y canta a Dios para explicarse el mundo y la realidad.

*Hora tras hora la vida cambia
Y no nos damos cuenta (...)
No son los ríos que van al mar
Nuestras vidas,
La vida es la que pasa indetenible (...)
Hemos borrado a Dios de la pizarra
-nuestra conciencia oscura-
Pero temblorosa deberá inscribir su nombre
De nuevo nuestra mano... (Palabras iluminadas. Pág. 470)³*

En general, son estos algunos temas constantes en la poesía de César Brañas. Puede, mediante estos ejemplos, encontrarse la relación entre el autor y su época. El autor de *Viento negro* desarrolla el tema del hombre, la muerte, la búsqueda de certeza, así como de identidad

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

nacional y reflexión sobre la realidad guatemalteca. Todos, correspondientes con el contexto ideológico del siglo XX.

***Viento negro*, elegía en honor a Antonio Brañas**

Como bien es sabido, *Viento negro* está dedicado a Antonio Brañas (padre de César Brañas), quien murió el 4 de mayo de 1938. No se conocen suficientes datos sobre él, excepto que era originario de Galicia y que enviudó siendo muy joven, por lo que tuvo la responsabilidad de criar solo a sus hijos.

Marco Teórico

1. El existencialismo: angustia y muerte

El existencialismo es una corriente filosófica que se centra en el análisis de los modos posibles y mínimos de ser del hombre en el mundo (existenciarismo, en el lenguaje heideggeriano). En otras palabras, reflexiona sobre el ser del hombre en el mundo y la presentación del mundo al hombre. Por ello, la categoría de la posibilidad se considera angular para la explicación de la existencia humana. El método del existencialismo contemporáneo es la fenomenología, es decir la interpretación del fenómeno que se aparece como existencia.

Esta corriente es uno de los factores para el surgimiento de la crisis del optimismo romántico, es decir, de la pérdida de una figura o idea de autoridad (moral, social, religiosa, etc.). Sin una estructura que “garantice” el equilibrio, la estabilidad y el progreso del proyecto humano, el sujeto se pierde en un sentimiento de angustia. Como puede notarse, esta corriente inicia a partir de la reconcepción de la noción de la verdad o el ser. Como lo explica Heidegger, es necesario replantearse el problema de la verdad y del ser como temas que deben “de-velarse”, y no que están ya dados.

Sin embargo, una de las dificultades que el hombre enfrenta para llegar a esta comprensión de la verdad, es que se encuentra “condenado” a su “ser en el mundo”, tiene conciencia de la existencia del ser, pero le es difícil aprehenderlo.¹

Para comprender, más profundamente, los principios fundamentales del existencialismo e ilustrar su relación con algunos temas que se desarrollan en la presente tesis (como la angustia, la toma de conciencia, la muerte, etc.) es importante definir y explicar algunos conceptos:

- El ser se comprende desde tres aspectos: estar ahí (material), ser uno mismo (existencia personal), ser en sí (modo esencial).
- El “ser en el mundo” es la noción existencialista del desenvolvimiento del “ser ahí” en el mundo, es decir la toma de conciencia de la existencia de algo en el mundo. Es la condición de ser concreto, el instante del hombre. Ahora, “estar en el mundo” es una

¹Cfr. Abbagnano, Nicola. *Introducción al existencialismo*.

idea que implica acción, decisión, voluntad y libertad. No se refiere a permanecer pasivamente, sino de forma creadora y trascendente.

- El mundo es la totalidad de los entes y donde se desarrolla la posibilidad. También se define como el conjunto de instrumentos y relaciones donde la conciencia se realiza y la diversidad de cosas que crea el hombre.
- El mundo real, “enfrente”, “a la vista” y “a la mano” puede identificarse con la realidad inmediata, biológica, “ahí”, etc.,
- La existencia es la manifestación individual e irrepetible en el espacio y tiempo concretos. Al afirmar que el hombre existe, se entiende que es “poder ser” y “poder hacer” (posibilidad).
- Según Heidegger, la existencia anónima y cotidiana (inauténtica) es lo opuesto a la existencia auténtica, es decir, el “vivir para la muerte” o comprender la imposibilidad de la posibilidad (muerte). Es la comprensión de la imposibilidad de la posibilidad. Dicho entendimiento, de lo que significa estar arrojado, libera al hombre porque le permite aceptar su condición y límites.
- La esencia es aquello que un ser es y que tiene en común con los demás miembros de su misma especie.
- La libertad es el único principio fundamental del existencialismo. Es la prerrogativa humana que lo licencia para “hacerse cargo” o asumir su situación en el mundo. Además, es el medio por el cual éste toma conciencia de la muerte y se “atreve” a buscar, en medio del *pathos* de su existencia, la trascendencia.
- La angustia es un sentirse “arrojado en el mundo”, que se produce por la conciencia de la indeterminación (no saber qué pasará).
- La cotidianidad se refiere a un “ser como todo el mundo”, que es el modo impropio del ser: “ser ante los ojos”, “ser a la mano”.
- La muerte es algo que el “ser ahí” aún no es, o sea: posibilidad de ya no ser “ahí”. En síntesis, es la posibilidad de la imposibilidad. La comprensión de este “ser para la muerte” es la condición de posibilidad de la existencia, porque permite comprender al “ser ahí”, lo que aún no es.

Existen diferentes ramificaciones de las interpretaciones que se han hecho de esta forma de pensamiento. En general, puede dividirse en dos vertientes: la que afirma la preeminencia de la nada sobre el ser y la existencia, enfatiza la angustia, la muerte, la finitud y la temporalidad; y la que reconoce el sentido de la existencia en la trascendencia y superación de lo finito. También puede mencionarse el existencialismo ateo, el cual niega la trascendencia, al afirmar que el hombre se encuentra encerrado en sí mismo o “abandonado” en el mundo.

Estos temas del existencialismo también se manifiestan en la literatura del siglo XX: ¹

- El hombre se concibe como finito o limitado al mundo. Se encuentra condenado a la insignificancia. Por ello, un tópico recurrente, en las obras literarias inspiradas en estas ideas, es la trivialidad cotidiana que des-humaniza a la persona. Pueden citarse algunas obras de Kafka para ejemplificar esta característica: *La metamorfosis*, en la cual el hombre pierde su humanidad y se convierte en un monstruo. *El artista del hambre* y *El artista del trapecio*, en las cuales el sufrimiento del protagonista se convierte en un espectáculo.
- Rechazo a la identificación de la realidad con un principio absoluto de razón (el ser, el Espíritu, Dios, etc.). Por ello, en la literatura se pierde el valor romántico idealizado como la amada, la virtud, la libertad, etc.
- Se destaca la singularidad e individualidad. La moral social y religiosa no tienen preeminencia sobre el individuo, y por ello, éste se enfrenta, únicamente, con la responsabilidad de sus acciones (“está condenado a ser libre”). La angustia (percatación de la nada) surge de esta conciencia o reconocimiento de la responsabilidad por su libertad. Como ejemplos pueden citarse las obras de Camus, como *El extranjero*, en la cual el individuo se libera de la sociedad y actúa según su libertad hasta las últimas consecuencias. También se encuentra bajo esta línea *El túnel* de Sábato, en la cual el autor concibe al personaje incomprendido, autónomo y abandonado a su libertad.
- Inseguridad de la vida. Nunca se logra llegar a una realidad estable y segura que, constantemente, se promete. El proyecto del hombre puede alterarse en cualquier momento y terminar en imposibilidad. En este caso el ejemplo idóneo es *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, en la cual se narra la historia frustrada de un coronel que nunca recibe la prometida jubilación que tanto espera. La imposibilidad de lo que se espera también se narra en *Las uvas de la ira* de Steinbeck y *El viejo y el mar* de Hemingway.
- Moral ambigua. El hombre puede hacerse a sí mismo, no existe un no-posible que lo delimite. No hay normas, valores ni esencias que lo predispongan y limiten. Desde este supuesto crean a sus protagonistas Cortázar en *Rayuela* y Dostoyevski en *El idiota* y *Crimen y castigo*.
- El hombre “está arrojado en el mundo”. Se conoce como la caída del hombre al mundo de las cosas y la indeterminación. Estos temas también son tratados en la poesía, uno de los autores más representativos es Jorge Luis Borges: *El otro, el mismo*, *Elogio de la*

¹ Cfr. Abbagnano, Nicola. *Historia de la Filosofía*. Vol. III. Págs. 700-800

sombra y *La cifra*, pueden mencionarse entre las obras que contienen poemas que desarrollan dicha temática.

En la literatura, también pueden reconocerse algunas características del existencialismo religioso:

- El hombre debe trascender, es decir, sobrepasar la estructura relacional de la realidad en la búsqueda de un fin superior. En eso consiste la verdadera libertad, por su condición de ser pecador. El hombre, ante su incapacidad de comprender el mundo, reconoce el fundamento último de la vida en una fuerza trascendente. Así como aparece en la poesía de Arévalo Martínez (en su primera etapa creativa) como *Las rosas de Eganddi* y *Por un caminito así*.
- La muerte no es el fin de la existencia, más bien se presenta como la posibilidad propia (concierno al ser del hombre), incondicionada (pertenece al hombre individualmente, lo aleja de todas las demás condiciones, lo aísla consigo mismo) e insuperable (porque la máxima posibilidad y afirmación de la existencia es negada). Autores que desarrollan esta temática son César Brañas y María Cruz.

2. La ontología, los modos de ser y los existencialistas, según Heidegger

La ontología es la visión filosófica que trata sobre el “ente”, es decir, “lo que es”. En otras palabras, se pregunta: ¿qué es lo que es? Ahora, el ente es lo que es, pero el “ser”, es lo que hace que el ente sea. Por ello, para hablar del “ser” y del “ente” es necesario utilizar un nuevo lenguaje específico:

Lo propio de los entes----- óptico
Lo propio del ser ----- ontológico

El hombre es un ente diferente a todos los demás, pues es el único ente que se pregunta “¿qué es ser ente?” Por ello, uno de los modos principales de ser del hombre es su “irle al ente”, es decir, la capacidad que tiene para conocer al ente. Este “irle al ente” se llama “existencia”, y como se ha dicho que es un ente diferente a los demás entes, Heidegger denomina, a esta existencia diferente y particular: el *dasein* (o “ser ahí”)¹.

“Modo” se refiere a las diferentes formas de manifestación del ser. Según Heidegger², la verdad se devela a través de esos modos que se presentan al “ser ahí”. Ese es, precisamente, el

¹ Cfr. Gaos, José. *Introducción al ser y el tiempo de Martin Heidegger*.

² *Ibíd.*

objetivo de la ontología y la fenomenología-hermenéutica: buscar el ente, lo que es, esos modos de ser. En *El ser y el tiempo*, el autor alemán distingue los entes según tienen la forma de “ser ante los ojos” y “ser ahí”.

Como se ha dicho, la pregunta ontológica se refiere a la existencia del “ser ahí”, en otras palabras, la ontología es una analítica existencial del hombre, es decir, de los existenciales.

Tradicionalmente, se había comprendido el ser de los entes como “ser a la vista” (presente “aquí y ahora”), a esto correspondía la teoría de las categorías. Pero, al modo de ser que no es “ser a la vista” o “ser a la mano”, sino *dasein* (“ser ahí”, cuya temporalidad no se agota en el ser presente o el ser útil, sino está abocada hacia “ser futuro”) le corresponden distintos modos de ser, que no son los modos de “ser a la vista” ni “ser a la mano”. Para no confundir estos modos con las categorías, Heidegger llama existenciales a estos distintos modos de ser del “ser ahí”, por ejemplo: el “ser-en-el-mundo”, el “encontrarse”, el “comprender”, etc.

En resumen, los existenciales son al “ser ahí” lo que las categorías al “ser a la mano” o “ser a la vista”: modos de ser.

El método de esta analítica existencial es el fenomenológico (*phainómenon* es lo que se muestra tal como es en sí o en sí mismo y por sí mismo). La filosofía, entonces, según Heidegger, no es más que ontología y fenomenología, en las cuales se contiene el objeto de estudio y el método.

3. Heidegger y la hermenéutica ontológica del *Dasein*¹

Para Heidegger, la fenomenología se transforma en una hermenéutica del *dasein*, es decir, en el *logos* del ser de los entes (ontología). Así, fenomenología y hermenéutica siempre van vinculadas en el pensamiento heideggeriano. La descripción fenomenológica del “ser ahí” es una interpretación (hermenéutica) porque se descubren los modos y el sentido del “ser ahí”. En síntesis, la interpretación del “ser ahí” (aproximación hermenéutica) es una analítica de la “existencialidad” de la existencia, o sea, la ontología.²

4. Heidegger y la hermenéutica del lenguaje (poesía)³

El verbo *herméneuein* significa “revelar”, “expresar”, “exteriorizar el pensamiento”. Por ello, los poetas y oráculos son llamados *herméneutai*. Es un término más complejo que la locución

¹ Cuesta Abad, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor, 1991. *Introducción*.

² *Ibíd.* Pág. 48.

³ *Ibíd.* *Introducción*.

latina *interpretatio*. La hermenéutica se fundamenta, entonces, en este principio que considera al autor y su obra (lenguaje) como aquellos que introducen (*intro-dure*) la exterioridad del ser a la estrechez del mundo humano. En la obra de arte y el lenguaje, la *diánoia* (pensamiento ideal) se transforma en *logos* revestido por el lenguaje, específicamente, en la poesía.

Por ello, en la filosofía de Heidegger, el hombre o “ser ahí” (*dasein*) está definido por su facultad de hablar (*ξῶον λόγον*) y su ontología se basa en un análisis hermenéutico, es decir, en el descubrimiento de eso que el hombre hace patente en el lenguaje (y, por supuesto, la poesía).

Esto explica porqué el pensamiento de Heidegger se centra en el *δηλουν*, o sea, el “hacer patente aquello que se habla”. El ser “logon” del *dasein* le permite ver algo, mostrar algo (*deixis*). Como él mismo lo explica: *El ser verdad del logos como αλεθευειν quiere decir: en el λεγειν como αποφαινεσθαι, sacar de su ocultamiento al ente que se habla y permitir descubrirlo como no-oculto. (αχεθεζ)*¹

La verdad, entonces, se debe hacer patente o manifiesta, y utiliza como medio la “palabra”. Para el filósofo alemán, esto se logra, esencialmente, en la poesía. En la cual la palabra es instrumento destinado a la designación de la esencia. Y, por supuesto, la palabra acaece sólo en el *dasein* y su libertad.

5. Esbozo de algunas ideas regulativas estéticas de Martin Heidegger

La estética de Martín Heidegger se basa en el supuesto de que el ser se muestra al hombre por medio de “modos”. Por ello, la poesía (y el arte, en general) se entiende como una de las formas de develación del ser. Para ejemplificar la idea de los “modos” en que se presenta el ser, puede tomarse el caso sencillo de una piedra. Una piedra tiene diferentes “modos de ser”, dependiendo de la forma en que se perciba, se analice y se presente. Si se utiliza como un arma, su ser se interpreta desde su utilidad. Si un científico se vale de ella para explicar el desarrollo geológico de hace miles de años, entonces se interpreta desde su cualidad (su antigüedad, su dureza, etc.), si en ella se talla una obra de arte, entonces, se interpreta desde su belleza; y en cada caso, ya no es solamente un pedazo de materia denominado “piedra”, sino que es algo más al mostrarnos distintos “modos de ser”. Lo mismo sucede con la poesía, la verdad se presenta en diferentes modos y es el crítico quien debe descubrir, no sólo las distintas y posibles interpretaciones, sino la totalidad de los modos del ser del fenómeno de la obra de arte. En esto consiste la fenomenología.

¹ *Ibíd.* Pág. 43.

Dado que en *Viento negro* se observa el fenómeno de la muerte descrito por el autor, entonces las ideas de Heidegger son, temáticamente, valiosas para analizar este poema, ya que puede explicarse cuáles son los modos de ser de este fenómeno, que se develan, y por extensión, qué verdades “des-oculta” el autor para el lector.

También es importante tomar en cuenta la interpretación que Heidegger hace sobre la apariencia y la realidad, para analizar las imágenes y los símbolos que se utilizan en *Viento negro*. Según el autor alemán, detrás de la apariencia que se muestra a los sentidos, existe una verdad o realidad que debe descubrirse. La utilización instrumental de este supuesto, posibilita la comprensión de las figuras literarias y las imágenes, como un medio de mostración de una realidad más compleja. Para ello, es valiosa la aproximación hermenéutica de los versos.

Para entender la noción de la “verdad develada” debe recordarse que, en este proceso de develación, se presenta una oposición entre la verdad, que quiere revelarse a través del arte, y la apariencia¹. En esta tensión o proceso (ἀληθειᾶ)² se impone la verdad y se establece, instaura y consagra la obra de arte. Esto quiere decir que el arte revela el ser, a través de la apariencia. Por ejemplo, una pintura de Van Gogh, que retrata un jarrón con girasoles, es una obra de arte, porque revela un modo del ser, a través de una apariencia que no es arte (una jarra con girasoles). Nos muestra, además, la realidad desde la perspectiva del impresionismo. Se puede mencionar también el poema *De una taza de plata* de Anacreonte, que se vuelve arte valiéndose de lo que no es arte (cosa) es decir, una taza de plata. Heidegger afirma que la verdad se aparece a través de la apariencia (develamiento) y, por lo tanto, sólo mediante la comprensión de la apariencia (el fenómeno que se muestra a los sentidos) en la obra, puede descubrirse la verdad estética que trata de develarse.

En el caso de *Viento negro*, un poema tan rico en imágenes, uno de los pasos más importantes para el presente análisis es la explicación o análisis hermenéutico de la apariencia (símbolos, figuras retóricas, o cualquier otro recurso o licencia literaria), para comprender la verdad que se revela a través de estas (aproximación fenomenológica).

6. Definición de elegía y características generales.

εληγεια proviene del término ελεεινος que significa “digno de compasión y lástima, lamentable, miserable y condolencia”.³ Originalmente, en la cultura griega, las elegías fueron

¹La raíz etimológica de “apariencia” es del latín *pareo* que significa “mostrarse”, “dejarse ver” y “someterse”. La apariencia, entonces, no quiere decir “falsedad” o “disfraz”, sino sólo la mostración de un fenómeno a los sentidos y que esconde algo. Diccionario Vox español-latín. Pág. 351

² Descubrir la verdad, sincerarse, ver la realidad. (Diccionario Vox, griego-español. Pág. 25)

³ Diccionario Vox, griego-español. Pág. 194

cantos fúnebres dedicados, exclusivamente, a personas de gran relevancia dentro de una comunidad. Por ello, para los griegos, los lamentos elegíacos sólo podían ofrendarse a los héroes, pues toda la comunidad sufría o se veía afectada por la pérdida de estos hombres virtuosos. No se acostumbraba escribir elegías sobre la muerte anónima de un individuo, éstas surgen posteriormente, a partir de la Edad Media.

Según Quintiliano¹, las *funeris laudatio* se fundan en una serie de *argumenta a persona*, es decir, todos los datos que hagan referencia al difunto y sus logros en vida: *Genus, Natio, Patria, Sexus, Aetas, Educatio et disciplina, Habitus corporis, Fortuna, Condicionis distantia, Animi natura, Studia, Intuendum etiam quid affectet quisque, Spectantur ante acta dictaque, Ponunt in persona et nomen.*

En castellano, pueden nombrarse varios ejemplos de elegías: Jorge Manrique *Coplas a la muerte de su padre*, Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, Fernando Herrera *A la pérdida del Rey Sebastián*, Garcilaso de la Vega *Al Duque de Alba*, Nicasio Gallegos *Al dolor de mayo*, Santos Chocano, *La ciudad arruinada* (al terremoto de Guatemala), Rafael Landívar *Funeris Declamatio pro Ivstis*, Hugo Cerezo *Réquiem por Guatemala*, Pablo Neruda *Oda a Federico García Lorca*. Estas composiciones se caracterizan por reiterar el dolor de la pérdida, reflexionar sobre el fenómeno de la muerte y exaltar las hazañas o glorias del difunto.

En el caso de *Viento negro*, la reflexión sobre la muerte y la otra vida tiene preeminencia sobre la exaltación de la vida de Antonio Brañas, lo que constituye una de las características originales de dicho poema.

7. Campos semánticos poéticos

Los campos semánticos poéticos son el conjunto de palabras o elementos categoriales, que comparten un núcleo de significación común. En un poema, un campo semántico está constituido por un grupo de palabras que comparte ciertas características referenciales. A modo de ejemplo, se puede señalar el poema *Canción de invierno* de Juan Ramón Jiménez:

*Ha llovido. Aún las ramas
están sin hojas nuevas. Cantan. Cantan
los pájaros. ¿En dónde cantan
los pájaros que cantan?*

Los campos semánticos son el canto y el deshojamiento, porque todos los símbolos que aparecen en los versos están relacionados con estas significaciones (árbol, pájaro, lluvia, etc.). Además, se consideran campos semánticos, dentro de su obra, porque se encuentran en otros poemas, relacionados con otros términos:

¹ Quintiliano. *Institutio oratoire*. V, X: 23 y III, VII: 2.

*Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando;
y se quedará mi huerto con su verde árbol,
y con su pozo blanco. (El viaje definitivo)
Esparce octubre, al blando movimiento
del sur, las hojas áureas y las rojas,
y, en la caída clara de sus hojas,
se lleva al infinito el pensamiento. (Otoño)*

Como puede verse, en el primer bloque permanece el campo semántico del canto y, en el segundo, el deshojamiento de los árboles.

Para la aplicación del análisis hermenéutico es importante tener en cuenta la división de los versos en campos semánticos, para interpretar, a profundidad, cada significado que presenta el poeta en sus versos. En el caso de *Viento negro*, se pueden encontrar varios campos semánticos en un solo verso:

*Ahora me ladran **perros** de emigradas **lunas**.*

Pero otros versos, independientemente, no contienen campos semánticos, sino sólo en bloque:

*El viento negro ha pasado,
El gran viento negro
El gran viento negro sin orillas,
¡El gran viento negro!*

Por ello, la división de versos, que se hace en la presente tesis, responde a la aplicación del método hermenéutico, por medio de campos semánticos.

Marco Metodológico

▪ **Objetivos**

General

- Interpretar *Viento negro*, de César Brañas, desde los métodos fenomenológico y hermenéutico, para comprender los modos de ser de la muerte develados en el poema.

Específicos

- Analizar todos los versos de *Viento negro*, valiéndose de la hermenéutica.
- Explicar términos en sí mismos, y en relación con la obra del autor y otros autores.
- Determinar los versos que tratan sobre la muerte.
- Realizar una aproximación fenomenológica de la muerte, a partir de los sentidos develados por la hermenéutica.
- Describir los modos de ser del fenómeno de la muerte.
- Explicar las ideas filosóficas y literarias prevaecientes en la contemporaneidad de César Brañas, a partir de la ontología heideggeriana.
- Mostrar la originalidad de César Brañas, como poeta de los modos de ser de la muerte, para establecer el lugar de *Viento negro* dentro de la creación literaria universal, basándose en la noción del “establecimiento” de la obra de arte.

El método

La hermenéutica: descripción

En la presente tesis se aplica el método fenomenológico de la teoría estética de Heidegger, el cual afirma que el arte, por medio de la apariencia, muestra o revela el ser y la verdad. El instrumento mediato que se utiliza para explicar esta verdad revelada es la hermenéutica¹. Los supuestos de este método son:

¹ En la mitología griega, *Hermes* es el mensajero que trasmite e interpreta los mensajes ocultos de los dioses. La hermenéutica dogmática es la que busca establecer un sentido único y específico de textos (manuscritos históricos, leyes, obras clásicas, etc.). Mientras que, la hermenéutica zetética (*zeteîn* = buscar) tiene un enfoque hipotético y la interpretación es abierta. En el caso de las escrituras sagradas (la Biblia, el Corán, etc.) el análisis se denomina exegético y es exclusivo de los textos religiosos. Kutschera, Franz. *Filosofía del lenguaje*. Pág. 332.

- Las representaciones sensibles provienen de los sentidos (el grado más elemental de conocimiento), las cuales son utilizadas por el poeta para crear su obra. También puede originarse de la imaginación del hombre, es decir, de la figuración de lo que no existe en la realidad.¹
- A partir de estas representaciones, el poeta elabora un discurso, o sea, una serie de palabras que forman una totalidad.
- Este discurso (forma) contiene ideas y modos de ser de la obra y del poeta, que deben descubrirse.

Entonces, la hermenéutica es un instrumento para descifrar el discurso poético y analizar su sentido total y profundo. Para lograrlo debe valerse de todas las disciplinas que se requieran como Historia, Filología, Ciencia, etc.

La hermenéutica se inició como una técnica de interpretación de las escrituras. Fue hasta el siglo XX, cuando Heidegger y Gadamer, la nombraron una “ontología del lenguaje”, que explica el “mundo”² de la obra. Para ejemplificar el análisis hermenéutico, pueden tomarse los diversos comentarios que se han hecho en torno a los versículos iniciales del Evangelio de Juan, 1:1:

En el principio era la Palabra, y la Palabra estaba ante Dios, y la Palabra era Dios.

El texto original utiliza el término *logos*, que se ha traducido como “verbo o palabra”³. Si se lee literalmente, el sentido queda limitado o incompleto, por ello, la hermenéutica afirma que es necesario auxiliarse de otros conocimientos para comprender el mensaje. En este caso, el término griego original, no es “palabra”, sino *λογος*, que se refiere al pensamiento, orden, razón, definición, juicio y ley. Fue utilizado por los primeros pensadores griegos para denominar ese orden, esencia o ser, que la Filosofía buscaba explicar. Heráclito afirmó que ese *logos* era el fuego, Anaxímenes, el agua y, de igual manera, los demás filósofos de la naturaleza se valieron de otros elementos físicos. Entonces, al aplicar estos conocimientos al texto bíblico, se enriquece su comprensión. Se descubre que la intención de Juan, al identificar a Dios con ese *logos* que los filósofos buscaban, era destacar la magnitud de la revelación de Dios a los hombres. La idea central que se trasmite en dicho versículo es la

¹ ...El don de la imaginación es indispensable para todo verdadero poeta, pero si el poeta se abandona al juego de este impulso nunca logrará la perfección. La imaginación del poeta debe ser guiada y vigilada por la razón y sometida a sus reglas. Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. El arte*. Pág. 226.

² Heidegger afirma que cada obra de arte establece un “mundo”, es decir, la totalidad de conceptos, ideas, historia, símbolos, códigos, realidades, imágenes, interpretaciones, etc., que se instaura en la Historia.

³ . Diccionario Vox griego-español. Pág. 371

presentación de Dios como esencia y razón que fundamenta la existencia y le da sentido a la realidad.

También es importante mencionar el entorno o contexto de este pasaje bíblico. Se sabe que fue Tiberiades, teólogo de Éfeso, entre los años 70 y 80, quien dio forma final al Evangelio de San Juan, antes de la muerte de éste. De ahí, puede comprenderse por qué se utiliza un término tan específico y académico como *logos*. Sólo una persona culta y conocedora de la cultura filosófica griega debió saberlo.

Es notable que detrás de un solo término se descubran diversos datos y significados. Se necesitan estudios de Filosofía, Filología, Historia, etc., sólo para explicar un versículo, sin mencionar que, también, es necesario relacionar el uso de *logos* con el contexto de las demás veces en que aparece en la Biblia, para que sea un estudio hermenéutico completo. Es el mismo caso para la poesía, en la cual cada término implica un complejo “mundo” de significados e ideas.

Pasos del método hermenéutico

Los pasos del método hermenéutico no están claramente señalados, pues se trata de una concepción filosófica y una actitud de la estructura del “ser ahí”, más que de un método de crítica literaria o serie de pasos a aplicar. Pero es, sin duda, la forma más profunda de análisis de cualquier texto. Se presenta, entonces, a continuación, el mecanismo o los pasos a seguir para acercarse a la aplicación del método hermenéutico:

En el caso de *Viento negro*, primero es fundamental explicar los términos, símbolos e ideas (así como el ejemplo de *logos*) que se utilizan en todo el poema, para descubrir el sentido amplio de las imágenes que se presentan. Además, es necesario establecer relaciones entre lo que se expresa en esta elegía y los demás poemas de César Brañas, puesto que la obra de un autor es una totalidad.

Posteriormente, se seleccionan los versos que comprendan el tema de los modos de ser de la muerte y se descubren estos en una explicación más focalizada. En esto consiste la búsqueda del significado profundo e ideológico que se “oculta” tras la apariencia (plano de la expresión). Así, finalmente, se descubre lo humano universal que devela César Brañas en esta obra.

La fenomenología: de lo contingente a lo necesario / de lo concreto a lo eidético / de lo aparente a lo esencial¹

¹ Cfr. Lyotard, Jean Francois. *La fenomenología*. Pág. 13.

Descripción

Es una meditación sobre el conocimiento del conocimiento¹. Tiene relación, por ello, con el cartesianismo, puesto que busca superar, a través de una meditación lógica, la incertidumbre del conocer.

El término quiere decir el *logos* de los fenómenos. Un fenómeno es todo aquello que puede ser descrito mediante una intuición que elimine construcciones teóricas, hipótesis, supuestos, inferencias, etc. Para Husserl, específicamente, fenómeno es:

- Vivencia concreta de la intuición (tener representado, intuitivamente, cierto objeto).
- El objeto intuido (percepción aquí y ahora).

Como puede notarse, la fenomenología hace la diferencia entre lo percibido (no el objeto, sino los predicados de esa percepción), que se denomina “noema”; y los modos subjetivos contruidos a partir de la percepción, que se denomina “noesis”.

Intencionalidad

Abbagnano² define la fenomenología como el análisis de la conciencia en su intencionalidad. “Intencionalidad” quiere decir “ser conciencia de algo”, es decir, los modos de “datidad” (en que son dados) los objetos a la conciencia. Así, este método se propone analizar todos los modos posibles en que algo es dato para la conciencia. Finalmente, la razón devela el ser en esos fenómenos (es apofántica), a través de la intuición y descripción de todos los modos posibles en que se manifiesta el ser.

La fenomenología, en síntesis, se fundamenta en las siguientes condiciones:

- *Epoché*: que significa “poner entre paréntesis” todas las tesis sobre el mundo, y aún, la existencia. El método fenomenológico evita hacer hipótesis sobre el “ser” del cual se es fenómeno, y el “yo” para quien se es fenómeno.

¹ Se considera importante aclarar que el método fenomenológico no corresponde a la estética de la recepción, pues ésta se limita a la explicación de la experiencia. Sin embargo, el método fenomenológico, como método filosófico, provee de la descripción modal del fenómeno y del mundo eidético detrás de éste.

² Cfr. Abbagnano, Nicola. *Historia de la filosofía*. Pág. 135-150

- Reducción eidética: es la intuición de esencias, a través de la descripción modal del fenómeno. La reducción está ligada a la intuición y descripción, y desemboca en el hallazgo de esencias, por sobre los datos del “mundo vivido concreto”. Pero dicho hallazgo está supeditado a una indagación descriptiva-intuitiva (*epoché*).
- Conciencia: corriente de experiencias vividas. La conciencia no aprende a los objetos del mundo como tales, sino que aprende significaciones de los objetos que le son dados (mostrados) en la intuición. Por eso, es necesaria la *epoché*: de la *doxa* (opinión) al *eidós* (esencia) del problema.
- Se reconoce un sujeto cognoscente y un fenómeno conocido “ahí enfrente”. Pero también se acepta que ese mundo real no se agota, sino que se extiende en distintos modos. Husserl es tan radical que llega a afirmar que lo que conocemos no es el mundo real, sino fenómeno del mundo real y existente.
- Una cosa “en sí” se vuelve “para mí”, es decir, me es dada a través de una serie de percepciones, siluetas y esbozos sucesivos. Pero esta cosa sólo se presenta en modos, y por ello, siempre está abierta a horizontes de indeterminación e interpretación.

Hermenéutica, fenomenología y existencialismo

El método hermenéutico y el fenomenológico están estrechamente ligados, tanto que puede afirmarse que la hermenéutica es una fenomenología y la fenomenología es una hermenéutica. El sentido metódico de la descripción fenomenológica es hermenéutico porque sólo puede llegarse a la descripción modal del fenómeno, a través de la interpretación hermenéutica; y sólo puede llegarse a la interpretación del fenómeno, a través de su descripción fenomenológica. No sirve de nada hacer una descripción modal, si no se le da una interpretación objetiva e inteligible para toda mente humana. Tanto la fenomenología como la hermenéutica se proponen “descubrir” o “develar” ese mundo eidético, a través del fenómeno puro u originario que se les presenta.

Ahora, el existencialismo (y más específicamente, la ontología) se fundamenta en esta búsqueda hermenéutico-fenomenológica del “ser” del hombre. Lo cual se vuelve eje central de la filosofía de Heidegger.

Pasos del método fenomenológico

El primer paso para la descripción fenomenológica es la reducción eidética. Se eliminan hipótesis y supuestos sobre el fenómeno que se va analizar. En el caso de un poema, el lector se debe volver al texto mismo sin valerse de interpretaciones previas que se hayan hecho del texto o suposiciones subjetivas.

Posteriormente, se describe, modalmente, el fenómeno que se ha percibido. En el caso de *Viento negro*, se presentan todos los rasgos modales sobre el fenómeno de la muerte, que describe Brañas.

Finalmente, se interpretan dichas descripciones modales, descubriendo así el mundo eidético subyacente en estas caracterizaciones.

Viento negro

In memoriam Antonio Brañas

*Bajo la tierra estás inerte,
Pero exorable y compasiva
Con su beso te dio la Muerte
La perfección definitiva.
(Eduardo Castillo)*

*And poppie, or charmes can make us sleepe (sic) as well,
And better then thy stroake (sic); why swell'st thou then;
One short sleepe (sic) past, wee wake eternally,
And death shall be no more... Death, thou shalt (sic) die!
(Donne, John. Soneto Sacro n° X)*

*(El encanto y la amapola pueden hacernos dormir también,
y mejor que tu golpe; ¿por qué te enorgulleces, entonces, pobre muerte?
Pasado un breve sueño, despertamos eternamente,
y muerte ya no habrá más... Muerte, ¡morirás!)*

Viento negro (1938)

Análisis fenomenológico y hermenéutico de los versos

Parte I.

1. El viento lóbrego de hendidas garras

La primera parte del poema es, predominantemente, una descripción del fenómeno de la muerte, según el autor, por medio de la imagen de un “viento negro”. César Brañas muestra originalidad en esta caracterización, pues es uno de los pocos poetas que representa a la muerte mediante el viento y otros elementos naturales abstractos. Los símbolos tradicionales de ésta han sido un esqueleto, una mujer vestida de blanco e, incluso, un ángel. Brañas, en cambio, se acerca más a la representación mitológica griega de la muerte.¹ Ahora, es importante explicar el sentido de estos símbolos y su relación con la historia literaria, para comprender la percepción o vivencia que tuvo Brañas del fenómeno de la muerte.

Para los griegos, el paso de la vida a la muerte se simbolizaba con un viaje, ya que al fallecer, el hombre “cambia” de ambiente o realidad. Para figurar esa transformación de estado, se valían de elementos de la naturaleza (como la entrada a los Averno a través de un recorrido en un río). Por tal razón, el viento y los vendavales que se formaban en las montañas, se convirtieron en “portadores a lugares inesperados”, es decir, en símbolos de la muerte²

Posteriormente, la concepción de la muerte como viaje se transformó en “raptó”, y se le caracterizó en figuras mitológicas aladas y transgresoras del hombre. Ejemplos claros son Céfiro y las arpías, personajes de la tradición griega que representaban a la muerte como ese arrebatamiento o alejamiento por medio del viento:³

Ojalá que una ráfaga tempestuosa me arrebatara y me dejara caer en los confines del océano... esta vez los ciclones se llevan de casa, sin gloria, a mi hijo querido, ignorándolo todo su madre. (Penélope en La Odisea, Canto IV, 725-730⁴)

Ahora, es fundamental detallar los aspectos que caracterizan al viento, para llegar a la descripción modal del fenómeno de la muerte, aparecido en esta forma.

El viento puede ser violento y arrasar lo que se ponga en su camino. De igual forma, la muerte azota o irrumpe agresivamente en la existencia humana, imparable e inmune a cualquier

¹ Cfr. Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía de Grecia*.

² También tiene el mismo sentido en la cultura latina. *Eo* significa “traslado”, “ir a otro lado”. Raíz de la palabra *Eolo*, que significa “viento”. (Diccionario Vox, latino-español. Pág. 164)

³ También es famoso el pasaje del raptó de Ganimedes por Zeus, convertido en viento.

⁴ Homero, *La Odisea*. Pág. 164.

obstáculo. El viento, además, está en todas partes y penetra por todos los rincones. Así como la muerte que, para el ser humano, es ineludible o irrebasable, en lenguaje heideggeriano. Por último, el viento no se ve llegar, sino que sólo se percibe su presencia.

A partir de estas caracterizaciones, se descubre un modo de ser de la muerte como “imparable” y “repentina”. Es así como Brañas ha percibido al fenómeno de la muerte, y por lo cual se ha valido del viento para describir dicha percepción, de forma artística y literaria.

El autor continúa con la descripción fenomenológica al calificar al viento de “lóbrego”. Es necesario, entonces, explicar, hermenéuticamente, la relación entre la muerte y el color negro. El negro, se sabe, es el color de la muerte por la dualidad luz-vida. Lo negro es opuesto a la luz, y ésta siempre es señal de vida. Dicha simbología es de las más antiguas en Occidente:

*Cuando tú te pones en el horizonte occidental,
La tierra está en tinieblas al modo de muerte
Duerme todo, ni ve un ojo al otro.
¡Qué se alcen mis ojos al sol y tenga mi carga de luz!
Las tinieblas retroceden ante la luz.
¡Qué aún pueda tener quien esté muerto, el resplandor del sol!
(Epopéya de Gilgamesh, Babilonia¹)*

El negro (oscuridad) es equivalente a la muerte, porque el sol es símbolo de la vida. Incluso, en algunos poemas griegos llegaron a utilizarse expresiones que reflejaban la correspondencia entre oscuridad y muerte: *Voy a oscurecerte* (matar). (*La Ilíada*, Canto XII)

El negro, ante todo, es ausencia del color, la luz y la vida. Es, además, símbolo definitivo del final porque se encuentra en la culminación de la escala de colores, absorbe a la luz y a los demás colores. Por esto, el negro siempre se relaciona con los malos augurios: *Los dioses que arremolinan nubes negras sobre nosotros*. (*La Ilíada*). Incluso, en el cuerpo humano tiene esa misma simbología: *Mi piel se ha ennegrecido sobre mí*. (Job, 30:30).

“Ver” es sinónimo de conocer², por eso, la oscuridad y el negro también pueden relacionarse con la ignorancia. El hombre siempre teme a lo que no puede comprender (“ver”). Por ejemplo, algunos autores utilizan la figura del mar, para representar lo inexplorado, temible y desconocido, puesto que no puede conocerse a profundidad. De igual manera, el misterio de la muerte aún es “oscuro” para el entendimiento humano y por ello, motivo de angustia y temor. Finalmente, es un color que tiene un impacto psicológico fuerte en el hombre, creando un ambiente lúgubre y tétrico.

¹ Tuner, Ralph. *Las grandes culturas de la humanidad*. (La cultura sumeria y semita) Pág. 156-157.

² Quien que no puede “ver” es un ignorante que anda en la oscuridad, sin conocer. Por ello, el término griego γλαυκος, que significa “blanco” se utiliza para “lechuza”, símbolo del conocimiento, por ser el ave que ve en todas direcciones e incluso, de noche (la claridad en medio de la oscuridad). Diccionario Vox griego-español. Pág. 269

Se descubre a la muerte, entonces, como “umbrosa” y “temible”. Su ser umbrosa se refiere a ser opuesta a la luz-vida y a la incapacidad del hombre de comprenderla y descifrar su sentido. Estas modalidades, además, develan al hombre como temedor, sintiéndose acorralado y perseguido por la muerte-viento.

Los siguientes términos que utiliza para describir a la muerte (*hendidass garras*) también tienen relación con la mitología antigua. El verbo “hendir” proviene del latín *findere*, que significa separar o abrir¹. En la Antigüedad, los griegos concibieron o representaron a la muerte con garras separadoras en una figura mitológica llamada *Ker*, que devoraba los cadáveres en el Averno. Las mismas arpías, dotadas también de grandes garras, destruían las carnes, al igual que la Esfinge, otro símbolo de la muerte guardiana de las tumbas (tiene, además, alas de raptora). El Cancerbero (vinculado con la Esfinge) es otro ejemplo de devorador de los hombres, después de muertos.

Ahora, el desgarramiento no sólo se refiere al aspecto orgánico o físico, sino que representa, también, en sentido metafórico, a la muerte en su ser “laceradora” del espíritu humano. Entonces, la caracterización que hace Brañas del fenómeno de la muerte, como un ser dotado de garras, está relacionada con la descomposición biológica (porque la muerte destruye el cuerpo), pero también con el desgarramiento del espíritu. La muerte separa cuerpo y alma, pero también hiere el espíritu del hombre, al arrebatarse al ser amado.²

Solamente en este primer verso, Brañas ha ya develado varios modos de ser de la muerte: raptora, arrebatadora, antagonista de la luz (vida), temible, indescifrable y desgarradora de cuerpo y alma, entre otras. Puede afirmarse que la primera descripción modal del fenómeno de la muerte, el *noema* que presenta Brañas, responde a la primera impresión psicológica del hombre ante la muerte: temor a lo desconocido, indeterminado, tempestuoso, etc., y por ello, la caracteriza de forma terrible.

2. *Temblando viene de comarcas misteriosas*

El segundo verso describe la forma en que se aparece el fenómeno y su procedencia. Se afirma que la muerte llega “temblando”, lo que implica agitación y movimiento. Desde este verso, se identifica otro modo de ser de la muerte como “estremecedora”. Esto se refiere a la inestabilidad e inseguridad con que el poeta percibe la llegada del fenómeno de la muerte, al no poder determinar cuándo llega, cómo, de dónde, etc. Así como sucede con los temblores de la tierra, razón por la cual son tan temidos por el hombre.

¹ Diccionario Vox latín-español. Pág. 196.

² Otro poeta griego que presenta la misma caracterización es Horacio, quien describe a la muerte alada (que aleja al hombre del mundo) y con una red (porque atrapa a sus víctimas). (*Gran Enciclopedia Rialp*, 1971)

El término *viene* revela a la muerte como viajera o “advenidora”, es decir, que arrebatada al hombre y luego se aleja. El final del verso (*comarcas misteriosas*) completa la descripción fenomenológica, al indicar la proveniencia indeterminada e imprecisa de la muerte. Una comarca es un territorio amplio en las afueras de una ciudad. Simbólicamente, se comunica la idea de exterioridad, alejamiento, “estar fuera de”, etc. Esto quiere decir que la muerte es una realidad que el hombre trata de mantener ajena y lejana a él. Éste se encierra en su existencia inauténtica y su proyecto existencial ya hecho y planificado; y desde esa seguridad aparente, el fenómeno de la muerte se presenta como un mal terrible que lo acecha desde fuera.

El hombre no piensa en la muerte o no toma conciencia de ésta, y por eso pareciera que lo ataca inesperadamente. Así como sucede en *La peste*, de Albert Camus, en la cual se muestra al hombre encerrándose para “resguardarse” del mal, tratando de huir de la enfermedad (muerte) y mantener lo “nocivo” fuera de la ciudad. El hombre construye su vida alejándose de la muerte, protegiéndose y dejándola “en las afueras”. Pero, a pesar de tales esfuerzos, ésta permanece afuera, esperándolo y acechándolo. Se sabe que vendrá, eventualmente, y nada podrá protegerlo, porque ninguna “muralla” humana detiene a la muerte. Como lo ha explicado Brañas en el verso anterior, al presentar el modo de ser irrebasable de la muerte.

El adjetivo “misteriosas” complementa la idea de lo “exterior”, lo que está más allá del alcance del hombre, o sea, lo desconocido e inaccesible. De nuevo, se resalta el modo de ser “incomprensible” de la muerte, es decir, ésta como un misterio sobrenatural, inaprensible al entendimiento humano.

Ahora, con base en esta caracterización modal, se puede dar interpretación a esta presentación del fenómeno, desde la idea de la angustia existencial. La angustia, desde la fenomenología de Heidegger, es el estado que sobreviene al darse cuenta de que la existencia del “ser ahí” se reduce a (o su esencia es) “tener que ser”. Cuando el “ser ahí” no asume ese “tener que ser”, y todo lo que esto conlleva, se vuelve una existencia inauténtica. Cabe destacar que, para Heidegger, la angustia no es un estado psicológico, solamente, sino del ser.¹

La angustia está generada por la libertad, en tanto que el hombre tiene la capacidad electiva de hacer algo o de no hacerlo. Si no fuera libre, si estuviera predeterminado, la angustia no existiría. Pero, como el ser humano es libre, experimenta angustia cuando deja de ser o no puede ser lo que se propuso. Por ello, la muerte es la causa mayor de angustia.

En *Viento negro*, como puede notarse, se identifica otra modalidad de la muerte como “causante de angustia”, tanto psicológica como existencial. En esta primera parte, el autor señala sólo la angustia psicológica que se suscita por el encuentro con la muerte, caracterizada en el temor y dolor por la soledad y la pérdida afectiva.

¹ Cfr. Chiodi, Pietro. *El pensamiento existencialista*

3. *El viento lóbrego de ateridas flácidas carnes*

4. *De perro humillado y ululante*

Estos versos continúan enriqueciendo la descripción fenomenológica sobre la muerte. En el verso anterior, ésta aparecía temblorosa y ahora “aterida”, es decir, paralizada. Es importante señalar que es el frío lo que paraliza las carnes, para relacionar esta característica con la dualidad (vida - luz/calor), anteriormente presentada. El frío es el estado intrínseco de la muerte porque simboliza el alejamiento del calor. Esta idea es recurrente en la literatura, y para ejemplificarlo, se puede citar el caso de Dante. Este escritor describe la parte más profunda del Infierno, totalmente congelada, para enfatizar la separación de Dios (representado en la luz).

Brañas explica el fenómeno, le da forma (*noesis*), a partir de la imagen del muerto. Es decir, su toma de conciencia de la muerte se descubre en las descripciones de su percepción sobre el padre muerto. Por ello, atribuye al fenómeno, el efecto o estado que éste causa en el hombre (el muerto es quien queda aterido). El poeta guatemalteco, entonces, utiliza la evidencia sensible (un cadáver) para mostrar o presentar su experiencia del fenómeno de la muerte.

Ahora, detrás de esta caracterización, o a partir de esta descripción fenomenológica, se puede llegar a la inferencia modal de la muerte como “distanciadora” de la vida y “paralizante” o “imposibilitadora” del proyecto existencial humano.

En este verso, además, se descubre una transformación. El fenómeno de la muerte, que inicialmente se describía como viento, ahora se identifica con la figura del perro. Este símbolo es polisémico en todas las culturas, y también en la Literatura. Desde la Antigüedad, al perro se le relacionaba con la muerte, porque era un animal que limpiaba cadáveres, así como las hienas o las aves:

*(Príamo) ¿Está aún el cuerpo de mi hijo junto a las naves,
O Aquiles ya lo ha descuartizado y servido a sus perros?
Díjole, a su vez, el mensajero Argicida:
¡Anciano! Todavía los perros no lo han devorado. (Canto XXIV, 407-410)¹*

Por ser devoradores de cadáveres, los perros no eran considerados compañeros del hombre, en las culturas antiguas.

Los siguientes dos adjetivos del verso 4 refuerzan la relación entre perro y muerte. Cuando se identifica a la muerte con el viento, se descubre su modo de ser terrible, desgarradora, umbrosa, etc., y cuando ésta se presenta como perro, se devela su ser “traicionera”. Para comprender esto, es necesario remontarse a la historia que fundamenta esta simbología. El

¹ Homero, *La Ilíada*. Pág. 596

perro, originalmente, fue considerado la personificación de la deslealtad. Según los mitos asiáticos primitivos, éste fue designado por los dioses para guiar y cuidar al hombre, pero, en cambio, hizo un pacto con los demonios para precipitar a su amo a la muerte. Así, el perro se convierte en guía del hombre hacia la muerte.¹

En *Viento negro*, por eso, el perro aparece humillado, porque se hace referencia a la deshonra de éste por traicionar al ser humano. A partir de esto, es mostrado otro modo de ser de la muerte como “nociva”, por atentar contra el plan existencial del “ser ahí”. Brañas explica cómo, por el fenómeno de la muerte, el hombre se siente traicionado e infamado, después de haber planificado, esperado, anhelado, amado, etc., y descubrir que todo esto le será arrebatado. De nuevo, el fenómeno de la muerte descubre la oposición entre existencia auténtica e inauténtica.

Además, el perro es presagio o anuncio de muerte, lo cual explica la siguiente adjetivación. “Ululante” proviene del latín *ululare* que significa aullar, así como lo hacen los lobos o los búhos. Sin embargo, el término en latín se refiere a un tipo de alarido específico, que implica lamento, dolor y tristeza. No se trata de un simple vocífero o del llamado que los animales reproducen instintivamente, sino que es un llanto de sollozo.²

Detrás de esta imagen del perro que aúlla, se puede reconocer la noción del *pothos* (ποθος)³. Este término se refiere a la nostalgia por la pérdida de alguien. Es un sentir que sólo se experimenta por la persona a quien se ama, es decir, el sollozo de quien sufre por el otro. La muerte, entonces, también se descubre como “despertadora de emoción” por el otro, la vida, la existencia, la incertidumbre, etc. Brañas también muestra este aspecto psicológico y emocional del encuentro del hombre con el fenómeno de la muerte, en otros poemas:

*Apenas puede el corazón sentirlo,
Porque es como si el mar, en negra furia,
Salido de su cuenca, ¿cómo, cómo decirlo?,
Rodara sobre el mundo en negra injuria.
¡Así, de negro todo, negro todo,
Es el dolor, es el espanto,
Es la angustia rodando negro lodo
Hasta cegar orígenes de llanto!
Llora Casandra viuda, triste Gobernadora,
Y en ella su viudez también llora.
Y Beatriz sin ventura se siente*

¹ Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*

² Se cree que el aullido del perro es un lamento y anuncio de la muerte. También aúllan porque están arrepentidos de su traición. Así introduce Brañas el fenómeno de la muerte: temblando y sollozando.

³ Diccionario Vox, griego-español. Pág. 486

*Que su alma inunda el amargor del treno. (Tonatiuh, Pág. 31)*¹

En este poema, el *pothos* es por Pedro de Alvarado, quien es extrañado por Beatriz y Casandra. Brañas utiliza la muerte de este conquistador español para representar el modo de ser de la muerte como despertadora de emociones por el otro: tristeza, extrañamiento, soledad, amargor, compasión, etc.

Así, en esta caracterización fenomenológica, se puede interpretar el rechazo, repudio y resentimiento del hombre hacia la muerte, desde su ser traicionera y miserable. En síntesis, el modo de ser de la muerte presentado por Brañas es el de “enemiga” del hombre. Como puede notarse, en cada verso, el poeta enriquece la comprensión del sentir del hombre ante la muerte: temor, desprecio, resentimiento y, ahora, rechazo por su ser conspiradora, nociva, terrible, inesperada, irrebasable, etc.

5. Negro heraldo de agüeros funestos

El perro, como mensajero de la muerte, la muestra en su ser “portadora” de malos presagios y sufrimiento para el hombre. El mensaje o lo que percibe el hombre sobre el fenómeno del aullido del perro es la llegada del dolor, la tragedia, el temor, etc.

6. Viene de países horrendos en que el espanto medra,

7. De foscos febreros echado.

En el verso 6, nuevamente, se presenta el modo de ser de la muerte como ajena o distante al “ser ahí” en su existencia inauténtica. También se enriquece la imagen de la procedencia y llegada de ésta, que va acercándose, inexorablemente. Se describe su lugar de proveniencia como *fosco* (castellanización de *hosco*, “oscuro”), donde el temor crece. Esto quiere decir que la muerte se alimenta y crece gracias al temor. Su poderío, facultades o capacidades le son atribuidos por el hombre temeroso, mediante lo cual se le descubre, entonces, como “fetiché”, es decir, receptora de un sentido dado por el “ser ahí”.²

Febrero es el símbolo del inicio del año, pero también es un mes nublado y frío que llama a la nostalgia. En otros poemas de Brañas, se hace referencia a febrero, para representar un ambiente melancólico y de derrota:

Nubes negras en cielo de febrero

¹ Brañas, César. *Antología. Tonatiuh* es un poema a Pedro de Alvarado, en la sección VIII, de donde se toma esta cita, Brañas describe el sentir de Beatriz de la Cueva cuando recibe la noticia de la muerte del conquistador.

² La muerte, sólo en su “para sí” (para el otro y el mundo), es un fenómeno fuerte, temible y poderoso. En su “en sí”, tiene otras caracterizaciones modales.

*(La niñez del año,
Lágrimas indebidas, lágrimas). (Gris, Pág. 180)
Mañana cenicienta,
Mi soledad
Triste luz de febrero...
Mañana de febrero
Fría como tu mano,
Vacía, como mi soledad. (Mañana de febrero, Pág. 189)¹*

Al afirmar que la muerte proviene de países misteriosos, del temor y de febreros foscos, se refuerza la presentación del modo de ser terrible y nocivo del fenómeno de la muerte.

8. *No le vemos los ojos de carbunco, de horror y de crimen,*

9. *No le vemos las fauces, en que espuman asordadas voces*

10. *No le vemos los pies claudicantes,*

11. *No le vemos los pechos violentos;*

Aunque cada uno de estos cuatro versos encierra ideas particulares, que deben analizarse por separado, tienen también un punto central común: todos están relacionados con la afirmación, que se hizo, anteriormente, sobre la proveniencia de la muerte de un lugar misterioso y temido, y su ser ajena a la existencia inauténtica del hombre.

El rasgo común de estas líneas, claramente, es la afirmación *No le vemos*, pero es necesario explicar el sentido de esa “ocultación” de la muerte a los ojos del hombre. Según Heidegger, el hombre vive una existencia cotidiana anónima. Esto significa que no se da cuenta de su libertad, sus posibilidades, su papel dentro del mundo ni su esencia. El hombre, entonces (por falta de conciencia acerca de ello), tiende a ignorar la llegada y presencia de la muerte, huye y se resguarda de ésta. El hombre, en su vida cotidiana, no toma conciencia de que es un “ser para la muerte”, no quiere “ver” a la muerte porque es algo devastador para su existencia. Por esto, el filósofo alemán reconoce la necesidad de aceptar y entregarse a la llegada de ésta. De la misma forma en que Brañas lo expresa en su poesía:

*No aventura, no amor, fortuna o gloria (...)
En días sin fronteras, en noche sin memoria,
En el joven estío, en el invierno inerte,
Seguirá el alma atenta al paso de su quimera,
Que asume al fin tu nombre desnudo y verdadero: ¡oh muerte! (El trigo tardío)
Si en su carro tirado por palomas
Viene el amor antiguo y esperado...
¡Dile, alma, que no estoy!
Si en su carro de oro resonante
La Fortuna detiénese fascinante...*

¹ Brañas, César. *Antología*.

*¡Dile alma que no estoy!...
Pero si firme el paso silencioso
Ella se acerca y a mi puerta llama,
Yo correré a su encuentro presuroso,
Y como ansioso amante que la ama
Diré: ¡Muerte, aquí estoy! (La promesa y la entrega, Pág. 209)¹*

En estos versos, el poeta deja clara la necesidad de una existencia auténtica, es decir, de un enfrentamiento a la muerte, un “ir a su encuentro”. Por ello, en la descripción fenomenológica de su llegada, aunque presenta la turbación, desesperación y temor del hombre ante ésta, también insiste en dicho descubrimiento. Nunca trata de ocultarla o encubrirla, más bien, la presenta en su modo de ser irrebutable e inherente al hombre, a través de la figura metafórica de un viento que envuelve y precipita al “ser ahí”.

Como afirma Heidegger: *resolverse a ir al encuentro de la muerte hace posible vivir el tiempo futuro para ser en el presente; (...) el pasado sólo es auténtico en vista de un futuro comprendido; el “ser ahí” vive en el presente como ser tendido entre el pasado y el futuro, con conciencia de su finitud, su facticidad, su angustia y su “ser para la muerte”*.²

Heidegger también explica los dos niveles o dimensiones de conciencia acerca de la muerte.³ En una primera impresión del fenómeno, el hombre experimenta un leve temor psicológico, porque la amenaza está lejos. Pero, posteriormente, cuando se enfrenta a la posibilidad de su propia muerte, surge la angustia ante la indeterminación.

En *Viento negro* pueden identificarse estos niveles de impresión, explicados por Heidegger. En primer lugar, se presenta el temor por lo ajeno y lejano. Por ello, la muerte se aparece en su modalidad de “advenida” (*viene de comarcas misteriosas*). También se retrata el espanto, es decir, cuando la posibilidad de que la muerte llegue y hiera, se hace real (ser fetiche, traicionera, arrebatadora, etc.). Esta es la experiencia fenomenológica que describe Brañas sobre la pérdida de su padre (es ahí cuando reconoce a la muerte en su ser posible, próxima, cercana, advenida, etc.). Por último, aparece la angustia que es el temor a lo desconocido o a lo indeterminado, lo cual muestra el poeta en sus caracterizaciones de la muerte como umbrosa o indescifrable (*no le vemos, embiste, etc.*).

En estos versos, Brañas critica ese deseo del “ser ahí” por “no ver”, es decir, el olvido, que no se refiere a falta de memoria, sino a una forma del “ser ahí” de retraerse y encerrarse en su mortalidad (enajenación).

¹ *Ibíd.*

² Escamilla, Manuel Luis. *Metafísica de “El ser y tiempo” de Heidegger*. Pág. 57

³ *Ibíd.* Pág. 84-86

Además, ese “no le vemos” puede referirse a la falta de comprensión del “ser ahí”, sobre la complejidad y esencia de la muerte. Por ello, Brañas describe al fenómeno, de una forma abstracta y monstruosa.

En primer lugar, lo personifica con ojos de carbunco, horror y crimen. El carbunco es una enfermedad que se contagia por una bacteria transmitida en esporas que persisten en la tierra donde se han enterrado a estos animales enfermos, y que las lombrices sacan a la superficie. Brañas identifica esta enfermedad con los ojos, porque los ojos son “ventanas” del interior o de espejos que reflejan la esencialidad. En este caso, la esencialidad del fenómeno de la muerte, para Brañas, es la enfermedad y la peste, que llegan desde lo oculto de la tierra. Éste es su “interior”.

Para el poeta guatemalteco, la muerte, además, es una criminal, por todas las vidas que se ha llevado y las catástrofes que ha provocado: jóvenes muertos, enfermedad, guerras, etc. Brañas enfatiza el ser trágica, injusta y enemiga de la muerte que, de manera perversa, arrebatada al “ser ahí”. En un sentido comparativo, este modo de ser criminal es similar al retratado por John Donne:

*Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
And dost with poison (sic), warre (sic), and sickness (sic) dwell¹,*

Al describir el fenómeno de la muerte con fauces, se reafirma la imagen de monstruo mitológico, que se ha pintado, y el modo de ser arrebatadora de ésta. Además, las fauces indican que la muerte es devoradora y desgarradora, y la espuma es señal de rabia y fiereza. Esta caracterización es muy parecida a la de Cancerbero, el perro de los Infiernos, y muestra el mismo modo de ser nociva.

La muerte ha sido caracterizada de perversa, porque el hombre tiene un rechazo natural al sufrimiento. Al no poder comprenderse el sentido de ésta, se le teme y se le considera dañina y maligna. Es así como estas representaciones fantásticas o mitológicas de la muerte perviven incluso en el siglo XX, como puede apreciarse en *Viento negro*.

Las voces que se ahogan en las fauces de la monstruosa muerte, se refieren a los lamentos inútiles de las víctimas de ésta. Una vez el hombre cae en sus garras y fauces, nadie puede rescatarlo ni escuchar sus súplicas. De esta descripción puede interpretarse a la muerte en su modo de ser sin misericordia y “castigadora”. Dicha imagen también recuerda a la *Divina Comedia* de Dante, donde Judas, Bruto y Casio aparecen en la boca de Satanás, en el fondo de los Infiernos, lamentándose y clamando, sin poder ser escuchados.

¹ *Esclava eres del destino, del azar, de reyes y hombres desesperados,
y con el veneno, la guerra y los males moras,
Donne, John: Soneto Sacro nº X. Poesía completa (tomo II)*

Brañas también describe el fenómeno de la muerte con pies débiles y subordinados. Aunque se ha presentado una imagen recia y temible de la muerte (garras, fauces, rabia, etc.), su soporte y su paso es inseguro. La representación terrible de la muerte se equilibra con esa señal de inestabilidad, la cual también puede corresponderse con su ser umbrosa, es decir, que no se sabe cuándo llegará, de dónde, etc. Su paso y su llegada son inestables.

Finalmente, menciona el pecho, para indicar el lugar donde se alojan las emociones e intenciones, representado, así, la naturaleza violenta de la muerte.

12. Sentimos su fuerza ruda, el empujón con que pasa

Ya se ha mencionado el olvido, como un estado de no-estar-consciente de la muerte y los entes amenazadores. Bajo esta misma noción, se pueden comprender, éste y algunos versos posteriores.

Se presenta al hombre desprevenido e inadvertido de la llegada de la muerte. Sólo reacciona y sale de su sorpresa, hasta que ese viento lo golpea y saca de su estado de olvido. Con esto, el poeta retrata su propio “despertar” de la muerte impersonal, después de la experiencia de perder a su padre. Describe cómo el hombre siempre trata de prepararse para las amenazas (la enfermedad, los desastres naturales, etc.), pero pierde el control ante la muerte indeterminable.

Este ser sorpresiva e inesperada de la muerte, es tema de otros poemas de Brañas:

*Tu no sabías, tu no podías saber,
Oh delirante, cómo tu muerte disponíase,
El atavío, el día, el momento increíble,
El gesto de sorpresa, de angustia, de ira o súplica
Tu no sabías, nadie lo sabe, no. Se muere
Como se puede, como alguien, extraño, quiere. (Anhelante ruego, Pág. 323)¹*

13. Tumbándonos en lagos de asfalto de miedo

14. Queremos franquearle el paso, y nos azota,

Estos versos complementan la presentación del modo de ser de la muerte como situación límite. Las situaciones límites son aquellas, contras las que el hombre se enfrenta, inevitablemente (el sufrimiento, la muerte, el pecado, etc.), y le producen angustia al reconocer su proyecto existencial truncado, inesperadamente. Según Jaspers,² al utilizar el

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Cfr. Melich, Juan Carlos. *Fenomenología y Existencialismo*.

término “límite” está implícita la idea de que existe algo después de ese “muro” contra el que el hombre se topa, pero que no puede conocerse en el mundo de la cotidianidad.

En *Viento negro*, la muerte, como situación límite, es definitiva, es decir, detiene la búsqueda del ser del hombre y su determinación. Por eso, Brañas presenta la imagen de un lago de asfalto, dado que ante la muerte, el hombre se da un golpe duro y profundo, contra él mismo y la realidad. Además, presenta al hombre “rebelde” que trata de escapar y evadir esta realidad: *Queremos franquearle el paso...* Sin embargo, al final, el poeta guatemalteco insiste en la resignación y aceptación: *pero nos azota...*, porque parte del existir es experimentar, enfrentar y someterse a esas situaciones límites.

También puede mencionarse que, parte de esta obstinación humana por aferrarse a la realidad empírica (mundo real), es producto de su incapacidad por aspirar a la trascendencia. El hombre sólo se limita a existir, es decir, a hacer planes, conservar cosas, darle valor a lo perecedero, etc. Entonces, al momento en que aparece la muerte, se piensa que ya nada tiene sentido y surge la angustia, porque se pierde lo que se ha valorizado.¹ Brañas trabaja esta idea en otros poemas:

*La muchacha amorosa va del brazo
Del amado. De dicha incontenible
Ríe. Al reír, palpita su regazo,
Cual si meciera a un párvulo invisible.
Mi soledad contempla a los amantes...
Y ve, al borrarse sus sombras distantes,
Crecer, bajo la sombra de su insidia,
La sombra de una doble sepultura (Amantes, Pág. 86)²*

La imagen de los dos jóvenes amantes representa la posibilidad, la planificación existencial y la inconciencia sobre la muerte (por ello se describen despreocupados). Ahora, el poeta logra ver más allá de esta apariencia y descubre o revela la presencia constante de la muerte (aún detrás de la juventud y el amor), que produce angustia en el hombre (al menos a quien observa a los amantes: *mi soledad contempla a los amantes*).

Finalmente, el lector comprende el llamado del poeta a desprenderse de esa existencia pasajera y a no aferrarse solamente al mundo real. Este es, precisamente, uno de los propósitos de las Humanidades: desasir al hombre de la realidad inmediata (la vida, la sobrevivencia, la satisfacción de necesidades, etc.), y elevarlo a la contemplación de ideas más abstractas. Vivir sólo para sobrevivir es vivir como un animal, es la sentencia de las Humanidades. Así, en estos versos, Brañas, proclama que no se debe ser como los amantes inconscientes y despreocupados, sino como el observador reflexivo. Como se ha mencionado

¹ Cfr. Chiodi, Pietro. *El pensamiento existencialista*

² Brañas, César. *Antología*.

anteriormente, es la mostración del fenómeno de la muerte en su modalidad de despertadora a la existencia auténtica.

15. Y sus afiladas garras yelorosas

16. En la garganta epiléptico nos hinca,

El término “epiléptico” proviene del griego επιλαμβάνω que significa agarrar o sujetar, dado que la epilepsia es un ataque sorpresivo que se apodera del enfermo. Este mismo término se utiliza, en algunos pasajes griegos, para referirse a la noche¹, porque ésta puede sorprender al hombre viajero o al trabajador desprevenido. En este sentido utiliza Brañas la expresión, porque la muerte toma al hombre inadvertido, de forma precipitada, y se prende de él, como un ataque de epilepsia, conmocionándolo y sacudiéndolo, con sus garras, en el cuello, o sea, como asesina y devoradora.

Brañas, entonces, enfatiza la conmoción (epilepsia) del “ser ahí” ante la muerte y el ataque (hincar las garras en la garganta). Detrás de estas imágenes se descubren los modos de ser de la muerte como causante de angustia y nociva. Además, se presenta a ésta en oposición con la impotencia, fragilidad y vulnerabilidad del “ser ahí”, resaltando así su modo de ser terrible.

17. Asesinándonos pavoridos estertores de sombra.

Estertor proviene del latín *stertere*² que significa “ronquido”, pero no se refiere al ronquido que viene del sueño, sino a la respiración dificultosa de los moribundos. Entonces, la muerte como asesina de estertores, se refiere a la terminación definitiva y agonizante de, incluso, los últimos suspiros del hombre. Al hincar las garras en al garganta, corta, definitivamente, la respiración.

El verso termina con la expresión “de sombra”, porque la muerte también se identifica con la sombras, y con todo los elementos que no tengan luz (luna sin brillo, la noche, etc.).

Detrás de estas descripciones fenomenológicas de la muerte, como terrible o poderosa, se descubre o resalta la imposibilidad de encontrar sentido a la existencia, lo cual puede comprenderse e interpretarse desde la visión fatalista del existencialismo pesimista del siglo XX.

18. El gran viento luctuoso viene de las pampas del sueño

¹ Diccionario Vox, griego-español, Pág. 237

² Diccionario Vox, latín-español, Pág. 478

En este verso se continúa caracterizando el fenómeno de la muerte. El vocablo “luctuoso” no necesita mayor explicación, porque es claro que la muerte produce llanto, dolor y pesar. Es más importante centrarse en la última expresión: *Viene de las pampas del sueño*. Anteriormente, se mencionó que la imagen de la muerte, proveniente de lugares lejanos, en las afueras (comarcas) o misteriosos, podía interpretarse como el modo de ser impersonal y repentina de ésta. Ahora se enriquece más dicha comprensión modal, con el símbolo de las pampas, que son lugares vacíos y sin vida (desolación).

Dicha imagen recuerda al personaje Pedro Páramo, cuyo nombre hace referencia a lo desértico de su persona. Se identifica a un lugar solitario con un personaje, para dar a entender que ése es el carácter del sujeto. De igual manera, Brañas, utiliza las pampas para caracterizar a la muerte como infértil y fría, es decir, en su modo de ser terrible y castigadora.

El cuadro que pinta el poeta se completa con el epíteto “del sueño”. En la tradición occidental, se ha establecido una equivalencia entre el sueño y el no-ser (en el sentido de no-estar-vivo), por considerarlo un estado intermedio entre vivir y no-vivir. Desde la Antigüedad, se cree que el hombre se transporta a otra realidad en sus sueños (igual que sucede cuando muere). Los micénicos fueron uno de los primeros pueblos que relacionaron la muerte y el sueño, por ello, las tumbas que se han descubierto están construidas como si fueran dormitorios.¹

En *Viento negro*, se muestra la imagen de la desolación del sueño, la muerte proviene de ese lugar intermedio entre estar consciente e inconsciente. Como si a través del sueño se diera paso a la muerte o como si ésta fuera intermediaria entre dos estados (conciencia e inconciencia). Se devela en esta imagen una nueva modalidad de la muerte como “mediadora” entre la vida biológica y otra realidad.

19. De los eriales de la angustia

La muerte también se origina en los *eremus*, o sea, los lugares desiertos que aún no se han cultivado². Este verso complementa al anterior, pues se reafirma que la esencia o germen de la muerte es la desolación, es decir, su modo de ser árida e inexplorada (no determinada e umbrosa). La muerte se identifica con la tierra infértil porque no permite que nada se desarrolle, y más específicamente, impide el “crecimiento” del hombre, es decir, el desenvolvimiento de su proyecto existencial. Esta caracterización de la muerte como imposibilitadora del proyecto humano es recurrente en la poesía de Brañas:

Afán de cada día, fatigoso

¹ Cfr. Turner, Ralph. *Las grandes culturas de la humanidad*.

² Diccionario VOX latín-español, Pág. 233

Despertar en la aurora repetida
Para buscar febriles el reposo
De la noche que anula nuestra vida. (Viviendo cada día, Pág. 80)¹

Vale la pena notar la preeminencia de los términos que se relacionan con la tierra: comarcas, países, pampas, eriales, desierto, etc. Estas imágenes refuerzan la descripción modal del fenómeno de la muerte como advenidora, lejana y repentina, y también la existencia inauténtica del “ser ahí” que aparta su pensamiento de la muerte, la aísla y la vuelve impersonal.

Por último, se caracteriza de “angustiosos” dichos parajes desérticos. Este vocablo (*angus*), en su sentido estricto, significa estrechez, dificultad o agobio y se refiere a un lugar por donde es difícil transitar. Posteriormente, se utilizó para referirse a las tareas difíciles o situaciones de la vida humana. En *Viento negro*, aparece como un estado de aflicción psicológica por el temor a la muerte; y existencial, por la toma de conciencia de lo indeterminado. Desde ambas posturas puede reconocerse a la muerte en su modalidad de fetiche, es decir, alimentada por la angustia humana, crecida por el temor, dotada de su ser terrible, etc. Estas modalidades desde las que el “ser ahí” comprende al fenómeno de la muerte, surgen de las interpretaciones que le son dadas a éste. Por eso el poeta afirma que vienen de los sueños (la imaginación del hombre) y de su propia angustia.

Puede señalarse, además, la utilización del término “angustia”, como una idea fundamental para los pensadores existencialistas. En el caso de Heidegger, la muerte produce una doble angustia en el hombre:

1. Temor psicológico ante la muerte biológica: la terminación de todo lo conocido.
2. Temor a lo desconocido: a la falta de certeza de lo que viene (o no) después de morir².

Según el filósofo alemán, el hombre se angustia al tomar conciencia de su finitud y de la terminación de sus posibilidades. Puede interpretarse esa misma idea en el poema de Brañas, quien presenta a la muerte en su modalidad de causante de angustia, a través de la imagen de la tierra desierta. El “ser ahí” se encuentra totalmente perdido, solo, árido, etc., al darse cuenta del fin de sus posibilidades. La experiencia de la angustia, a través del fenómeno de la

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Cfr. Chiodi, Pietro. *El pensamiento existencialista*.

muerte del padre, para el poeta guatemalteco, es un “encontrarse en el desierto”, sin saber qué dirección tomar y sin posibilidad de salir¹.

20. *De los desiertos desnudos como jóvenes sombríos*

21. *Al suicidio predisuestos, del dolor evadidos.*

El primer verso es una extensión de la descripción modal de la muerte como advenida de lejos. *Desnudos* se refiere a sin cultivar, sin vegetación, sin vida, expuestos sin defensa posible. El desierto se identifica (por medio del recurso del símil) con *jóvenes sombríos*, figura discordante (lo cual también lleva a pensar que la existencia es una condición contradictoria del hombre), dado que un joven representa vida, posibilidad, energía e iniciación²; pero en este caso se les califica de sombríos y predisuestos al suicidio, lo cual puede comprenderse desde el modo de ser de la muerte como imposibilitadora del proyecto existencial del “ser ahí”.

¹ Otra de las imágenes utilizadas en el siglo XX para representar la angustia existencial es el laberinto. Borges y Cardoza pueden citarse a modo de ejemplo: *Mar en el caracol, / navegación sin fin. / Sobre la mano oceánica, / espacio sin confín... / ¡Oh caracol del cielo / que me sirves de espejo: / yo mismo quien se ve / ya con la frente monda. (A una calavera)* Cardoza, Luis. *Quinta estación*.

No habrá nunca una puerta. Estás adentro y el alcázar abarca el universo y no tiene ni anverso ni reverso, ni externo muro ni secreto centro. No esperes que el rigor de tu camino, que tercamente se bifurca, tendrá fin. (Laberinto) Borges, Luis. *Nueva antología personal*.

En el primer poema, Cardoza se vale del caracol para representar al hombre precipitándose a la muerte, a la nada, al vacío. Borges utiliza el laberinto como metáfora del hombre atrapado, sin libertad, condenado a “dar vueltas” sin encontrar salida (sentido) a la existencia.

Son símbolos diferentes, pero la idea es la misma: la caída en la desesperación, la imposibilidad de salir y la muerte en su modalidad de causante de angustia e imposibilitadora.

² Para reforzar esta interpretación, puede señalarse que la identificación de los jóvenes y el proyecto existencial y la posibilidad son recurrentes en la poesía de Brañas:

*Doncella enamorada de no llegado amor,
Que junto a tu ventana bordas y sueñas tierna.
Con pasos en que el ansia replica espuelas de oro
Cruzan donceles raudos, quemados de deseo;
Se desanudan risas de niños... (Tarde de sábado, Pág. 100)
¡Dalias; Mi adolescencia.
Ese romperse de lozanas dalias
Contra el cristal del día.
Lluvia de julio. Sol de agosto.
Muchachas, dalias...
Dalias; mi adolescencia (Patio de Dalias. Pág.160)*

En los primeros versos, se describe el anhelo de la doncella (amor), que no logra realizarse (imposibilidad). En el segundo poema se muestra el despliegue de posibilidades y lozanía que caracteriza a la juventud: florecimiento, color, día, etc. Aunque cabe señalar que las dalias son flores exuberantes pero efímeras. Con esto se señala, principalmente, lo fugaz, delicado y pasajero de la vida humana, que como una flor, muere en la tierra, quemada por el sol, etc.

Otro aspecto sobre el desierto que puede identificarse con la muerte es lo desconocido. El hombre tiene sus reservas acerca del desierto (puede compararse con el temor que siente por el mar), por su inmensidad y por su ser inexplorado, al igual que la muerte. En la literatura, además, el hombre que está en el desierto se enfrenta consigo mismo, pues representa la imagen de la inmensidad ante la pequeñez del ser humano, la soledad y el retiro reflexivo (como Jesús que parte a meditar al desierto). Se descubre así a la muerte como enfrentadora del “ser ahí” consigo mismo, la magnitud de la naturaleza, el mundo, la existencia y con su pequeñez. Esta modalidad de “llamadora” a la reflexión es una variante de su modo de ser despertadora a la existencia auténtica.

Los jóvenes están *del dolor evadidos* porque no sienten nada, están arrojados al suicidio, de modo que ya nada es relevante para su existencia ni puede hacerlos sufrir. El hombre que reconoce a la muerte en su modalidad de imposibilitadora, y ve necesario ese entregarse o rendirse ante ella (suicidio), ya no sufre. De igual manera, el hombre que se ha enfrentado a la experiencia de la muerte, ya no sufre por una existencia inauténtica, sino que se reconoce como “ser para la muerte”.

22. *El viento en la noche amarga cruza*

Muerte y noche (imposibilidad de “ver”) son inseparables en la tradición occidental, por la simbología del color, anteriormente explicada. La llegada de ésta en la noche complementa y enriquece la comprensión de su modo de ser repentina e inesperada. Además, con la imagen de la noche se intensifica un conjunto de símbolos fúnebres: oscuridad, frío, sueño y luna, o sea, su modo de ser umbrosa o ininteligible para el “ser ahí”.

En la Antigüedad, el sueño y la muerte se consideraban hermanos gemelos¹, hijos de la noche, la cual es madre, solamente, de espíritus malignos (la muerte, la perdición, la venganza, etc.), al relacionarla con lo desconocido y satánico². Brañas utiliza la imagen de la noche porque es un momento “sin claridad”, es decir, de incertidumbre. La muerte no se conoce, no se vislumbra, no se comprende (modo de ser umbrosa), no se ve llegar (modo de ser repentina e indeterminada), y esa falta de lucidez o entendimiento, genera una atmósfera de temor. En la obra de Brañas, la relación entre la muerte y la noche aparece en otros poemas:

*Estar seguro de la vida
Que por los días fluye, que anticipa en la noche
A la muerte redentora. (Nacer de nuevo, Pág. 187)*³

¹ Los griegos siempre representaban los males del mundo mediante el símbolo de los gemelos.

² Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*.

³ Brañas, César. *Antología*.

Al utilizar la noche, se representa la angustia existencial que produce la muerte. Así como lo explicaba Heidegger: el no saber cuándo o cómo vendrá el fin de la posibilidad y la existencia (indeterminación). Una idea también expresada por Shakespeare:

Morir..., dormir; dormir... Tal vez soñar. Ahí, ahí está la dificultad, porque forzoso es que nos detenga el considerar qué sueños pueden asaltarnos en aquel sueño de la muerte, una vez nos hayamos sustraído al bullicio de la vida. ¿Quién quisiera sufrir molestas cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte, temor que pone trabas la voluntad y nos hace soportar aquellos males que nos afligen, antes de arrojarnos a otros que desconocemos? Así es como la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes... (Hamlet. Pág. 70)¹

En este pasaje se descubre la muerte en su modalidad de posible “liberadora” del sufrimiento de la vida, pero enfatizando la angustia ante la indeterminación. Además, presenta algunas ideas centrales que también describe Brañas: temor por lo indeterminado, temor a la muerte, ansiedad por el futuro, sentir pesadez por la vida, etc. Shakespeare y Brañas (siglos después) tratan los mismos temas, porque son de carácter universal. En ambos autores puede descubrirse la lucha del hombre entre la vida (conocido) y la muerte (desconocido), y ambos describen al hombre como ser agónico (en conflicto). Sin embargo, Shakespeare presenta la agonía entre morir o vivir; y Brañas, como una lucha por vivir después de morir.

Son estos rasgos ideológicos los que descubren el carácter universal de la poesía de César Brañas, al notar que los autores clásicos también desarrollaron la misma temática. Otro ejemplo que puede citarse es *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. En esta obra, el dramaturgo español también retrata la incertidumbre de la vida, que aparece como un sueño efímero, del que por fuerza habrá que despertar a la muerte:

*Qué el vivir sólo es soñar;
Y la experiencia me enseña
Que el hombre que vive, sueña
Lo que es, hasta despertar. (La vida es sueño, Pág. 45)²*

Al concebir la vida como un sueño, (aparente, cambiante, inestable, efímera incierta, etc.), la muerte se devela como “despertadora” del engaño y “reveladora” de una realidad auténtica. Shakespeare también expresa la misma idea: *estamos hechos de la sustancia de los sueños*, al igual que Brañas:

*Soñar que la vida se ha ido
Y despertar con la misma*

¹ Shakespeare, William. *Obras completas. Hamlet*. Acto tercero, escena primera, monólogo de Hamlet.

² Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*.

*Vida que creímos ida,
¿No es equívoco tormento?
¿Somos los de antes del sueño?
¿Otra es esa nuestra vida?
Quien lo sepa me lo diga.
Yo sólo diré que he muerto
Con el sueño que se me ha ido*

Y de él despertar no quiero (Cancionerillo de octubre, Pág.492)¹

Afirmar que la vida es un sueño inseguro puede interpretarse como la búsqueda de esencialidad del “ser ahí”, que empieza con ese “poner en duda” todo lo que se presenta “en frente”. El “ser ahí” descubre que su esencia no se reduce al mundo inmediato que se le aparece, por lo que lo concibe como una “apariencia”. Así, el poeta utiliza la figura metafórica del sueño para representar ese “querer despertar” al conocimiento eidético.

La muerte, entonces, se muestra en su modalidad de “develadora” de la verdadera realidad, “posibilidad última” y despertadora. El “ser ahí”, a través del sueño de la vida, descubre que no es un ser para la vida, sino para la muerte: la muerte es vela y la vida, sólo apariencia. Por ello, en el poema de Brañas, anteriormente citado, *Nacer de nuevo*, en el tercer verso se califica a la muerte de redentora: libera de la vida-sueño.

En estos versos, además, es importante señalar la idea del libre albedrío. Si la vida es un sueño-engaño, entonces, el hombre no es dueño de sus propias acciones. Esto se deriva de la presentación de la existencia como una “mentira”, que causa desconcierto y angustia. Así, el hombre no sabe si realmente vive, pues piensa que la vida sólo es apariencia. Calderón y Brañas tratan, entonces, temáticas similares: el poeta español muestra la angustia del hombre ante la vida como un engaño, y el poeta guatemalteco presenta la esperanza por encontrar el verdadero significado de esta vida-sueño, después de la muerte.

En síntesis, se observa una coetaneidad entre Shakespeare, Heidegger, Calderón y Brañas porque exploran los mismos temas existenciales: la búsqueda por el sentido verdadero de la vida, qué es la realidad, la angustia producida por la incertidumbre de la vida y la muerte, temor por lo desconocido de la muerte y el destino del ser humano después de la vida. La metáfora: el sueño de la vida, en el caso de Calderón; la muerte como un sueño al que caemos después de vivir, según Shakespeare y la muerte-sueño como mediadora entre dos realidades, en el caso de Brañas.

Por último, la parte final del verso 22, presenta otra modalidad de la muerte como “abarcadora”. Se afirma que la muerte cruza, es decir, que atraviesa de norte a sur y de oeste a este, abarcando todos los ángulos posibles. Esta descripción devela a la muerte como

¹ Brañas, César. *Antología*.

“totalizante”, o sea, omnipresente y ubicua, desde su ser posibilidad última y definitiva del “ser ahí” e irrebasable.

23. *Maquinista de locomotoras de pesadilla*

24. *Que en nuestro corazón se estrellan*

25. *Aparatosamente en muchas catástrofes sin tiempo ni testigos*

26. *El viento cargado de dudas, huye,*

27. *Y en su desazón nos arrebatata.*

Continúa la descripción fenomenológica sobre la llegada de la muerte. *Maquinista de locomotoras* simboliza la llegada precipitada e incontenible de la muerte, que se lleva al hombre en un tren, es decir, a un viaje. Esta descripción de la muerte como maquinista es una variante de su modo de ser raptora, arrebatadora y posibilidad última del hombre, pues se la presenta como conductora que, eventualmente, hace una parada donde, forzosa e ineludiblemente, es recogido el hombre.

Se mencionan las pesadillas como imagen de aquello temido por el hombre, de lo que trata de huir, la angustia que lo asalta de noche, etc.

El siguiente verso muestra a la muerte en su modo de ser nociva y causante de angustia psicológica, puesto que ésta se estrella en el corazón del hombre: hiriéndolo, golpeándolo, arrebatándolo, etc. Nuevamente, aparece la muerte en su ser repentina, inesperada (locomotora), castigadora y nociva (lastima el corazón, la tranquilidad, la emoción, etc.).

El verso 25 está encabalgado. Se divide a partir de *en muchas*, desde lo cual se comprende a la muerte como causante de eventos trágicos, es decir, criminal. Sin embargo, en este verso se resalta el anonimato: las muertes diarias, de las que no se toma conciencia. La experiencia del fenómeno de la muerte de su padre le ha descubierto al poeta, no sólo la muerte particular del ser amado, sino la realidad de la muerte del “ser ahí”, en la existencia (para sí y para el mundo). Por ello, puede ver y expresar el pesar de la muerte como fenómeno del mundo humano. Nuevamente, se le devela en su modo de ser despertadora a la existencia auténtica.

En el siguiente verso la muerte aparece en su modalidad de causante de dudas, o “llamadora a la reflexión”. La muerte obliga al “ser ahí” a preguntarse por el sentido de su existencia y a reconocer sus propias limitaciones. Además, al afirmar que está cargada de dudas, se refuerza la idea de la incapacidad del hombre de entenderla, o sea, se muestran sus modalidades de incomprensible y umbrosa.

La muerte que huye, devela su modo de ser “pasajera”, es decir, que pasa rápidamente (arrebata) y escapa al entendimiento del “ser ahí”. No la ve venir y no la ve alejarse.

Nuevamente, se resalta su modalidad de repentina: adviene inesperadamente, y así también desaparece. En cierta forma, puede relacionarse con la expresión latina: *tanta est animi tenuitas, ut fugitat aciem*¹ (*El alma es tan tenue que escapa a la vista*). Así también, la muerte es impalpable, incomprensible, imperceptible, que escapa a nuestra comprensión y desaparece rápidamente, en síntesis: irrebalsable y umbrosa.

La muerte, en su modo de ser repentina y destructora del proyecto existencial del “ser ahí”, es descrita por Brañas en otros poemas, en los cuales se afirma la incertidumbre de la vida:

*¡Y no son nunca iguales nuestros días!
Reíamos ayer, mozos ilusos,
Mañana lloraremos sin consuelo (Los días iguales, Pág. 177)
De qué hilo tan delgado, azar, pendemos,
En el viento inestable, en el vacío,
Y dentro del azul imaginario
Que nos envuelve, imperceptibles nubes.
De qué hilo tan delgado el universo pende
En la infinitud
Y tú, conciencia plena,
Desvelada o dormida,
Qué apoyo das, qué tierra permanente,
Para esperar en el alba regalada
En que, sin advertirlo,
Se rompe el hilo (El fulgurante día, Pág. 511)²*

Brañas utiliza algunas metáforas que explican la fragilidad e inestabilidad de la vida: hilo, viento, péndulo, entre otros. Estos también refuerzan la idea de la incertidumbre de la existencia: no saber o no tener conciencia sobre el ser del “ser ahí”. Lo cual, finalmente, lleva a la mostración de la muerte como posibilidad última y definitiva. La única certeza que tiene el hombre sobre su existencia-hilo, es que ésta se romperá.

Acerca de la muerte que huye, también puede reconocerse su modo de ser criminal. Su advenimiento y arrebato tempestuoso se comparan con el escape del cobarde, que comete una fechoría y se aleja. De igual manera, la muerte comete crímenes, pero no es atrapada, y el daño que causa queda impune. Es una variante de su ser terrible y castigadora.

En el verso 27 se resume o re-enfatiza la descripción modal del fenómeno de la muerte, que se ha hecho hasta ahora. Se la muestra en su modo de ser arrebatadora, destructora del proyecto existencial del “ser ahí” y posibilidad última. También puede mencionarse una nueva variante: su ser “violenta”, porque el arrebato implica lo abrupto. Cuando una

¹ Diccionario Vox, latín-español. Pág. 206

² Brañas, César. *Antología*.

persona es arrebatada, es llevada contra su propia fuerza, arrastrada contra su voluntad y sin previo aviso.

28. *El viento malvado con crímenes de siglos a la espalda*

De nuevo, se muestra a la muerte en su modo de ser terrible, castigadora, enemiga, nociva y criminal. Estos versos parecieran ser una recriminación del hombre angustiado, psicológicamente, y que aún no ve a la muerte en su modo de ser despertadora, liberadora y llamadora a la existencia auténtica. Este tipo de reproches, negación y cuestionamiento retórico son frecuentes en las elegías y otros poemas fúnebres:

*Morte, della vita private /
Morte oscura di laida semblanza / senza pietate. (Lapo Gianni)¹.*

Otro ejemplo se encuentra en la poesía de Petrarca. Los términos que utiliza para referirse a la muerte son: *crudele / inexorabil / àllida / penose notti*. El poeta renacentista también devela a la muerte en su modalidad de omnipotente, omnipresente (abarcadora) y repentina:

Come irato ciel tona e leon rugge / va persegundo mi avita che fugge.²

Aunque el reproche a la muerte es más intenso en las elegías, que en otro tipo de poemas fúnebres:

*Un manotazo duro, un golpe helado,
Un hachazo invisible y homicida,
Un empujón brutal te ha derribado. (Elegía, Miguel Hernández)³*

Se puede, ahora, establecer una comparación entre los ejemplos anteriormente citados, y las imágenes que presenta Brañas. El poeta guatemalteco personifica al fenómeno de la muerte como un viento terrible, con garras y que toma al hombre por sorpresa y se lo lleva. Petrarca, utiliza la imagen de un león que persigue al ser humano, mientras éste huye para salvar su vida. Ambos escritores muestran a la muerte en su modalidad de nociva y arrebatadora del “ser ahí”; y a éste, como perseguido y atacado.

Finalmente, se describe el fenómeno de la muerte como culpable de crímenes, los cuales trae a las espaldas. La culpa implica una responsabilidad, lo cual sólo puede comprenderse en la estructura ontológica humana. La muerte no tiene “remordimientos” por sus crímenes, como

¹Fernández Alonso, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*. Pág. 45.

² *Ibíd.*

³ Hernández, Miguel. *Antología*.

sí sucede en la esfera humana. Así, el poeta resalta la modalidad de la muerte como “impune”, “indiferente” y “sin remordimiento”.

29. *Y anarquistas cóleras en el pecho se atorbellina*

30. *Y al vacío nos proyecta*

La primera parte del verso 29 corresponde a la idea del verso 28, es decir, al conectar ambos segmentos, se forma un verso completo: *El viento malvado con crímenes de siglos a la espalda y anarquistas cóleras en el pecho*. El encadenamiento es uno de los recursos poéticos más recurrentes de Brañas (no sólo en *Viento negro*¹), por lo que la continuación de una idea en el siguiente verso no debe alterar el sentido del mismo. La modalidad de la muerte que se devela en estos versos, es su ser nociva, criminal, etc.

Después de reiterar el reproche del hombre, por la injusticia de verse obligado a enfrentar a la muerte, se presenta el pecho (símbolo de presencia ante...) de ésta cargado de cóleras. Se sabe que el pecho es la parte simbólica del cuerpo donde residen las emociones. Al afirmar que la muerte sólo tiene cóleras *a-arché*², (sin gobierno, fuera de control), se le presenta, nuevamente, en su modo de ser fuera de sí, irracional e impulsiva, variantes de su ser nociva y terrible.

También por encadenamiento, el final del verso 29 y el 30, deben relacionarse para completar la idea: *Se atorbellina (el viento) y al vacío nos proyecta*. Estos versos enriquecen la caracterización literaria del fenómeno viento-muerte, que se transforma en un torbellino, es decir, un viento violento, inestable, incontrolable, destructivo e imparable. Esta descripción muestra o devela a la muerte en su modo de ser repentina, arrebatadora, violenta e irrebasable.

¹ Algunos ejemplos del encadenamiento, en otros poemas de Brañas, demuestran la preferencia de este poeta por dicho recurso:

*Esa música antigua de improviso
[Entre los ruidos de la calle alza
Su lirio puro.] [Aroma que regresa
Puro,] de una distancia fatigada.
Era más tibio el sol, clara la lluvia,
Más tenue la neblina. [Barbotaban
Las fuentes vivas su canción.] [Los árboles
Fino vuelo en el aire reposaban]. (Crepuscular. Pág. 280. Antología).
[En la noche me pongo a ver al bosque
De las estrellas.] [Su temblor absorta
Mi ánima confundida.] [En ellas miro
Que mi patria perdida] [se evapora
A tiempo que me llama.] Desmesurase... (Un hombre. Pág. 281. Antología).*

² Diccionario Vox, griego-español. Pág. 64

Además, el torbellino, como toda figura cíclica o redonda, es símbolo de la infinitud, es decir, algo que inicia donde termina y viceversa. Con base en este sentido, puede interpretarse el torbellino, como una corriente de aire que atrapa al hombre y que, una vez dentro, imposibilita su escape y lo mantiene “girando en sí”. Así, la muerte se muestra también como atrapadora o “precipitadora” del “ser ahí”. Dicha modalidad se puede interpretar desde la corriente existencialista, que concibe al hombre como ser limitado, retenido, apresado e imposibilitado por su muerte.¹

La existencia se muestra como un laberinto del que no puede escaparse. Esta idea fue ampliamente desarrollada en la literatura del siglo XX por los autores existencialistas. De forma didáctica, se puede citar *El castillo* de Kafka como ejemplo. En esta obra, el autor presenta al hombre atrapado en su existencia, valiéndose de un sistema de gobierno, que absorbe al protagonista, K. En cada oportunidad que tiene, K presenta una cita para una audiencia con el dueño del Castillo, lo cual nunca se concreta, hasta que queda enclaustrado en el pueblo. La fuerza detrás del personaje del señor del Castillo nunca se descubre, puesto que se trata de una metáfora sobre la existencia sin sentido del hombre.

Al igual que Kafka, Brañas describe este “estar atrapado”, en su propia conciencia sobre la muerte. Lo cual lleva al poeta a descubrirse como ser precipitado por la muerte-torbellino.

De acuerdo con el siguiente verso, la muerte, en su modalidad de precipitadora, conduce al hombre al vacío (*inanitas, vanitas*: “cavidad hueca”²), es decir, la nada. Para comprender, profundamente, este modo de ser precipitadora a la nada, de la muerte, primero debe explicarse en qué consiste la nada, según Heidegger.

Ya se ha afirmado que el “ser ahí” se encuentra oprimido o limitado en su existencia, sin lograr ver más allá de la realidad material, vivencial e inmediata (límite existencial). Ahora, Heidegger explica la nada, como aquello que se encuentra “más allá” de dicha existencia. El filósofo alemán la define como la “absoluta negación de la universalidad del ente”.³ Con esto quiere decir que el ente no es una realidad absoluta ni universal que lo abarca todo. Entonces, si existe una concepción parcial del ente, dentro del tiempo, significa que las existencias concretas (del “ser ahí”, el hombre) van encaminándose a la nada, y por lo tanto, a la angustia existencial.

¹ Es interesante notar cómo Heidegger se vale también de la imagen del torbellino para representar ese falso volverse en sí mismo” del “ser ahí” en la “caída” en el mundo:

El movimiento doble, centrífugo y centrípeto del permanente sacar fuera de la condición de propio con el movimiento de arrastre hacia dentro del uno, es lo que es peculiar en la movilidad de la caída. Heidegger llama a este movimiento torbellino. (Abbagnano, Nicola. *Historia de la filosofía*. Vol. III. Pág. 719)

² Diccionario Vox, latín-español. Pág. 292

³ Escamilla, Manuel Luis. *La metafísica de “El ser y tiempo” de Heidegger*. Pág. 142

De igual manera, los reproches de Brañas a la muerte surgen de la angustia ante la indeterminación (nada), de lo cual toma conciencia, mediante la experiencia de la muerte de su padre. El poeta se angustia por saber perdido lo que fue (el ser amado que muere) y por reconocer lo indeterminado que adviene (la muerte). Por eso, se afirma que la angustia es un sentir producido por lo indeterminado (la existencia del “ser ahí” como péndulo entre el ser y la nada¹).

Sin embargo, es necesario explicar que no se trata de una angustia neurótica o nerviosa. Puede entenderse, más bien, como una angustia que posibilita la reflexión (no como la ansiedad o zozobra del hombre cotidiano). Así como lo explica Dostoievsky en *Cartas del subterráneo*, gracias a la noción de la nada y de los límites humanos, se puede comprender la existencia. Si el ente fuera universal y lo abarcara todo, no podría conocerse algo más allá, después de la existencia (complemento del ser y la nada). El autor ruso explica que esa angustia por la nada dignifica y sublima la existencia, y finalmente, la encamina hacia la superación de la inmediatez del “ser ahí”.²

La muerte, entonces, para estos autores se presenta como “enfrentadora” del hombre con la posibilidad de la nada, y sobre todo, con su existencia auténtica. Como se ha mencionado anteriormente, una de las modalidades más importantes de la muerte reveladas en *Viento negro*, es su ser llamadora a la reflexión.

Además, “proyectar” es otro verbo que afianza la imagen de la muerte en sus modos de ser mostradora de la verdad, reveladora de la nada y llamadora a la reflexión, porque quiere decir que arroja, que tira o lanza al hombre fuera de sí, hacia el vacío. En otras palabras, lo hace tomar conciencia de o lo enfrenta a su posibilidad última: morir, la nada, el vacío, etc., (proyectar, del latín *pro-eiectare*: “sacar a la vista de todos”, “poner frente a todos”, “sacar adelante”).

¹ *Ibíd.*

² Otro ejemplo que puede citarse se encuentra en la obra de Isabel de los Ángeles Ruano, que explica la purificación del espíritu humano y su comprensión del mundo mediante esa angustia existencial. La autora explica cómo su condición emocional y mental (aislada del mundo) le permite comprender, más profundamente, la existencia:

Y me quemó en mi propio dolor / y me purifico / y renazco en nombre de la luz y las sombras (XVII. Los del viento).

*Me enredé entre mis sombras / y dejé de entenderme con los otros. / No hay dolor más extraño y profundo / que el del yo sin sentido / cuando el ser entero se convierte en un grito / y se vuelca en sí mismo / en visiones internas / deforme y maniatado por sus propias pasiones. / Yo vengo del dolor que vibra en la locura / y del llorar sin límites a solas. (XLI. *Ibíd.*).*

*Qué infinito el del ser ante la nada / la vida como un relámpago solitario / y la eternidad igual que la música del mar. / ...Cada quién de nosotros viene a ser una luz / una ráfaga de soplo / que desaparece / jirón del recuerdo grabado en el destino. (Jirón del recuerdo. *Ibíd.*)*

31. *Por un turbión de deshechas alas.*

Un turbión es un aguacero repentino que arrastra los restos y deshechos, de lo que ha sido azotado por una tormenta. Con esta imagen, se enfatizan los modos de ser de la muerte como repentina, violenta y arrebatadora.

Las alas representan espiritualidad y posibilidad de volar o elevarse al cielo (al griego-platónico *topos uranus*, mundo de las ideas). También son símbolos de la aspiración del alma a la trascendencia, la facultad cognoscitiva, imaginación, pensamiento, libertad, victoria y liberación de la materia. En síntesis, las alas se consideran medios para alcanzar un principio idealizado.

Similar a este sentido, aparece el ave como símbolo de la regeneración y el trabajo realizado en la Tierra, que le permite volar hacia un mundo idealizado (esto recuerda también al escarabajo egipcio que, tras irse arrastrando por la Tierra, al final de su vida despliega sus alas para dirigirse al Sol)¹.

Con base en la simbología anteriormente presentada, puede interpretarse la imagen de las alas desechas como señal de derrota y de imposibilidad. El hombre, ante la muerte, en su modo de ser destructora, no logra “elevarse”, es decir, realizar su proyecto de vida. Esta figuración poética se explica desde la noción de la imposibilidad de la posibilidad. Según el existencialismo, el hombre es posibilidad, pero ante la conciencia de la muerte, como determinadora, se reconoce imposibilitado. Aunque se tenga un proyecto edificado, la muerte impide su realización.

Es importante notar que, con el término *deshechas*, se da a entender, claramente, que las posibilidades, aspiraciones y sentido existencial humanos están totalmente destrozados. Para reforzar esta interpretación, puede señalarse que el símbolo de las alas, como posibilidad de ser y hacer, es recurrente en la poesía de Brañas:

*Viejo árbol de insectos carcomido,
De vientos, de vejámenes...
Echa a la luz renuevo sorprendido
Como si un ala le naciera
O le ardiera en los ojos una esperanza. (Defraudada rama, Pág. 94).
Alas al viento rumorosas, lentas
Dibujan su instantánea sombra
En el agua dormida, en la llanura,
En la montaña estática.
Por encima de nuestras frentes cruzan
Las sombras de nubes y las alas*

¹ Biedermann, Hans. Diccionario de símbolos.

*Como impalpables vuelos que nos rozan,
O sueños que se nos escapan. (Sombras, Pág. 330)*¹

Brañas utiliza las alas como símbolos de esperanza y aspiración humana a la espiritualidad, a una realidad eidética o lo idealizado (*las alas, por encima de nuestras frentes, / sueños que se nos escapan...*). Es especialmente evidente en el caso del viejo árbol que desfallece, pero parece resurgir (esperanza) cuando le nace un ala².

32. Por entre un dilatado pánico de estrellas

Desde el final del verso 29 se ha presentado el fenómeno de la muerte como un viento arremolinado, es decir, en sus modos de ser arrasadora, violenta y precipitadora del “ser ahí” hacia el vacío (nada), en presencia de todas las alas rotas (esperanzas, posibilidad, etc.), que acarrea este torbellino. Se pinta la imagen de la caída existencial del hombre en una espiral de angustia, y del vértigo y la turbación que le atormentan, al enfrentarse a la tragedia de su existencia. Este último verso, que trata sobre la misma descripción, sintetiza las figuraciones anteriores con el término *pánico*.

El pánico es un tipo de miedo muy específico, es un *lymphatus metus*, o sea, una condición que desequilibra y que lleva al delirio. Esta última representación que hace Brañas es hiperbólica, porque presenta un miedo que está fuera de control (irracional), y que además, está extendido y lo abarca todo. El pánico de estrellas se refiere al caos, al espacio, el vacío, la soledad, el alejamiento y lo indeterminado (nada), a los que se enfrenta el “ser ahí” por el modo de ser precipitadora de la muerte.

33. El viento negro, el viento mendigo nos hurta monedas de clamores

La nueva caracterización del fenómeno de la muerte, en este campo semántico, es la de mendiga. Este tipo humano representa la necesidad, de lo que puede inferirse la presentación

¹ Brañas, César. *Antología*.

² A pesar del tratamiento constante que hace del tema de la muerte en su poesía, Brañas siempre insiste en que la terminación física de la existencia no es el final de la vida. Esto se explica, claramente, en *Defraudada rama*, donde el árbol, a pesar de estar muriendo, metafóricamente, reverdece. Es una idea que se ha representado anteriormente en la literatura, como lo hace Machado en *A un olmo seco*:

*Antes que te derribe, olmo del Duero, (...)
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera*

*también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera. (Landerech, Alfonso. *Literatura universal*. Pág. 219)*

de la muerte en su modalidad de fetiche. En cierta forma, la muerte en su ser terrible, se sostiene de las atribuciones que el hombre le otorga y se “alimenta” de los temores de éste. Es, precisamente, uno de los ejes temáticos centrales del soneto X de Donne, al que se ha hecho referencia anteriormente:

*Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for, thou art not so¹*

El verso 33 finaliza explicando que la muerte no pide, requiere ni implora al hombre, sino que hurta, busca (va detrás de) y persigue los clamores humanos, el dolor y la angustia, para arrebatárselos. Es interesante señalar cómo García Lorca, de manera similar a Brañas, ha utilizado a la mendiga para representar a la muerte, dentro de la tradición clásica literaria. En *Bodas de sangre*, este personaje llega a casa del novio, “sedienta y necesitada de sangre”. Se trata de la presentación de la misma modalidad: la muerte condicionada por el temor humano del que se alimenta. Pero en el caso de Brañas, no espera recibir, sino que toma, ataca y arrebatata.

34. *Y nos deja haraposas soledades*

35. *Y solitarios amores de miseria*

Con base en la imagen de la muerte, en su modalidad de arrebatadora, a continuación se explica la condición del hombre tras el paso de ésta (modo de ser del “ser ahí” que se enfrenta al fenómeno de la muerte). Se le describe retraído, solitario y recluso en la depresión, por la ausencia del ser amado, en síntesis: angustiado. Entonces, desde la comprensión de la muerte como nociva y arrebatadora, se descubre un existenciario: el “ser ahí” sufriente por amor. La muerte, al arrebatar lo máspreciado del hombre (sus seres queridos), lo despoja de su propia existencia y tranquilidad y queda sólo en “harapos”, nada más que con su soledad.

Otra modalidad del fenómeno de la muerte, que puede interpretarse en este caso, es su “ser-para-el hombre”. El fenómeno de la muerte es percibido y hecho dato de conciencia sólo por el hombre. Lo cual se rebela en el sufrimiento y el reproche de la voz poética. Solamente el hombre que percibe o tiene conciencia del fenómeno de la muerte, puede sufrir por esta.

A partir de esta explicación, este verso, además, se puede comprender desde el aferramiento del hombre a la realidad material y a su “ser en el mundo”. Así, el fenómeno de la muerte se vuelve “despojadora”, porque el “ser ahí” se ase o aferra a la inmediatez del mundo. Sólo mediante la comprensión de una realidad más allá de la existencia próxima, se resigna el hombre a aceptar la muerte, ya no como despojadora, sino como llamadora a la existencia

¹ *Muerte, no te sientas orgullosa, aunque algunos te han llamado terrible y poderosa; porque no lo eres, (Poesía completa, tomo II)*

auténtica. Se trata, de nuevo, el tema de la angustia, ante la pérdida de lo conocido, y la llegada de lo indeterminado.

El término “misericordia”, en el verso 35, puede referirse al estado de total carestía en que queda el hombre, al perder el sentido de la vida, la felicidad, la posibilidad, al ser amado y la tranquilidad. En síntesis, su modo de ser despojado por la muerte como despojadora.

...36 *Al viento lóbrego confío en la noche amortecida*

Los puntos suspensivos al inicio pueden interpretarse como señal de resignación, de aceptación o de rendición. Su sentido puede sustituirse por expresiones como “indiscutiblemente” o “finalmente”, significando que, a pesar de la densa descripción que se hizo del fenómeno de la muerte, sus modalidades y de todos los lamentos expresados, sólo queda confiarse o someterse a la muerte.

El término *confiar*, por ello, es clave en el verso 36. Significa tanto encomendar algo, como creer en alguien. Ambas acciones implican tener convicción y seguridad sobre algo. La confianza en la muerte, entonces, se vuelve una forma de aceptación de su ser irremediable e inexorable.

La voz poética, además, especifica el momento de esta reflexión y entrega: *la noche amortecida*. Se pinta, así, un ambiente propicio de meditación, incluso, de angustia, porque se asegura que la noche desfallece y el espíritu, finalmente, se resigna a la derrota. Existe una correspondencia entre el estado de ánimo de la voz poética (resignado, derrotado, rendido) y la noche que caduca, significando que esta agonía entre la vida y la muerte ha terminado: el hombre se ha conformado ante el fenómeno de la muerte (con-formado: hecho a la forma de..., como el lecho de Procusto, de forma obligada y difícil).

Este recurso que establece comunión entre el ámbito físico y el estado emocional es recurrente en las elegías. Por ejemplo, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, de García Lorca se presenta la caída de la tarde (desfallecimiento), el silencio, el polvo, etc., en relación al luto que se vivió en ese momento en la plaza. En el caso de *Viento negro*, el ambiente que se retrata en los últimos versos recuerda al cuadro tétrico que presenta Allan Poe en *The Raven*:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.(...)*

*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token¹,*

El escritor estadounidense retrata un ambiente similar al que presenta Brañas: el hombre meditando, debilitado ante la conciencia de la muerte como nociva, arrebatadora, terrible, etc.; soñando dudando, temiendo. Tanto Poe como Brañas, muestran al hombre entregado al temor psicológico, tal como lo explica Heidegger.

37. *Mi carne escéptica y mi sueño*

38. *Mi angustia y mi canto.*

La voz poética se entrega, en total confianza o derrota: su carne (su naturaleza biológica) y su agotamiento (su sueño, pesadez, cansancio espiritual). El sueño, en el verso 37, tiene dos posibles interpretaciones, puede ser que le entregue sus planes futuros y proyectos, o su descanso, rendición y tranquilidad.

La utilización del término *escéptico* corresponde a las dudas, cuestionamientos y reflexiones que invaden al hombre, ante la conciencia de su muerte, es decir, desde su “ser para la muerte” en su existencia auténtica. Éste pone en duda sus creencias, su fe y el sentido de su propia existencia.

Brañas concluye esta primera parte afirmando la angustia psicológica y existencial que su experiencia del fenómeno de la muerte del padre ha producido en él: por la pérdida de lo conocido, el temor a lo indeterminado (nada) y el sufrimiento psicológico y emocional por el ser amado que es arrebatado.

Anteriormente se mencionó que la angustia es el terror ante la muerte en su modo de ser precipitadora a la nada (o indeterminación). Sólo cuando el hombre “confía” o acepta la muerte en su modo de ser irrebalsable e inexorable, la angustia desaparece. Es el sentido que da Brañas al explicar que la voz poética desea entregar su angustia, su sufrimiento y pesar para sobreponerse o escapar del dolor (un recurso psicológico o sublimación en la creación artística).

¹ *Cierta noche aciaga, mientras ponderaba, débil y temeroso,
sobre varios libracos de sabiduría ancestral
y asentía, adormecido, de pronto se oyó un rasgido,
como si alguien muy suavemente llamara a mi portal. (...)*

*La noche miré de lleno, de temor y dudas, pleno,
y soñé sueños que nadie osó soñar jamás;
pero en este silencio atroz, superior a toda voz, (Poe, Edgar Allan. *Filosofía de la composición*. Pág. 35)*

Por último, entrega su canto, es decir, su clamor y la expresión de sus emociones en este poema. El canto no pertenece sólo al campo de la música, sino que, en Literatura, es una narración en verso.¹ De modo que, la voz poética se resigna a “ofrendar” todas las emociones plasmadas en *Viento negro*, reconociendo así, la labor del poeta como mensajero. Este fue el sentido estricto que surgió en la antigüedad: un rapsoda es quien canta sobre los temas humanos y universales y desea comunicarlos. En este caso, Brañas canta a la muerte, o en otras palabras, le dedica (entrega) su creación².

Resumen de ideas. Parte I

Posterior al análisis interpretativo de esta primera parte, es conveniente hacer una síntesis, para repasar, de forma clara, las principales ideas y modalidades sobre la muerte, que se desarrollaron.

En primer lugar, se presentó una descripción modal del fenómeno de la muerte como algo indefinido, abstracto o indistinto, mediante diversas caracterizaciones (viento, garras, fauces, perro, etc.). Esta falta de armonía y proporción (fealdad) puede interpretarse desde un punto de vista metafísico. Para comprender esto, es necesario recordar que la idea de belleza no se refiere a la atracción, sino que se identifica, en la tradición filosófica, con lo bueno y verdadero³.

Lo anteriormente expuesto puede ejemplificarse con el pasaje bíblico de “el buen pastor”⁴. El término griego que se utiliza en el texto original es *καλός*, que significa “belleza”, de tal forma que la traducción literal es: “pastor bello”. Según la concepción griega, si algo es bueno, es bello y viceversa, y consecuentemente, también es verdadero. *καλοκαγαθία* (*καλός*, lo bello / *αγαθός*, lo bueno). Entonces, Jesús, al manifestarse como el pastor bello, deja en claro que es el pastor verdadero y bueno⁵.

¹ Vale la pena recordar que desde la antigüedad, la poesía se escribía en cantos, no estrofas. (Canto I, Canto II, Canto a..., como lo hicieron los poetas Homero, Virgilio, Safo, etc.)

² El término “canto” se refiere a la creación del poeta, aquello que transmite el artista. En este sentido se entiende dicho vocablo en la literatura clásica:

Imita a Anacreonte el cantar armonioso (Anacreonte)
Que canta la voz mía,
Con las glorias de Pisa que alcanzaste
Reúnase la gloria (Píndaro)

³ Algunos autores que postulan esta idea: Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín, Cassirer, Heidegger, entre otros.

⁴ Cfr. Juan, 10:11.

⁵ El término *καλός*, se fue cambiado en posteriores traducciones, para que el sentido fuera comprensible en otras culturas.

Es por ello que, en las expresiones artísticas posteriores, aquellas figuras que aparecen bellas, se identifican con lo bueno y verdadero: ángeles, mujer idealizada, Naturaleza como reflejo del Creador, el héroe, los santos, etc. Y, por consiguiente, todo lo feo se identifica con el mal: Satanás, el pecado, la muerte, etc.

Teniendo esto en consideración, se comprende que, detrás de la representación monstruosa, deforme y desproporcionada que hace Brañas del fenómeno de la muerte, se devela una noción metafísica y otra modalidad de la muerte, como una forma del “no-ser”.

Puede verse, entonces, que para el análisis fenomenológico es fundamental la comprensión hermenéutica de figuras y metáforas, puesto que es necesario ver más allá de esta apariencia (que no es sinónimo de falsedad, sino de “lo que se aparece”, o el fenómeno). Así como lo afirma Heidegger, las caracterizaciones que hace el poeta son sólo la apariencia de la obra, o la forma en la que el artista presenta una realidad, que conlleva a la develación de la verdad.

Para aclarar este punto, pueden mencionarse algunos poemas que, al igual que la elegía de Brañas, presentan una apariencia que vela o cubre los modos de ser de la muerte. Por ejemplo, en *El rey de los silfos*, Goethe describe al rey silfo, las hadas, las flores, el resplandor, etc., que se le aparecen a un niño. El pequeño, asustado, pide a su padre que lo proteja, pero éste sólo le contesta que, lo que le molesta, debe de ser la bruma o las luces. Al final, el niño muere, y se descubre que toda la aparición que éste ha presenciado (fenómeno), era la muerte oculta (esencia). De manera análoga, D’Annunzio, en *Un sueño*, presenta a una mujer, aparentemente dormida: el lecho, la sábana, los ojos cerrados, etc. De fondo, se descubre que el sueño es apariencia, y la muerte es la verdad revelada tras esa imagen. *A un olmo seco* de Machado también presenta el desfallecimiento humano en apariencia de árbol mustio.

En el caso de *Viento negro*, la figura del viento, las garras, el maquinista, etc., son imágenes de las que se vale Brañas para representar distintos aspectos fenomenológicos de la muerte, pero la explicación e interpretación de estos no agotan la esencia del poema. Por ello, corresponde ahora, resumir los rasgos e ideas que se descubren de fondo, tras el análisis de esta primera parte, o “apariencia fenomenológica”.

Inicialmente, se pinta a la muerte en su modalidad de raptora, es decir, como el paso violento de una realidad a otra. Para explicar esto, se utiliza la imagen del sueño y, especialmente, el viento que adviene y arrebató al hombre y lo precipita como un torbellino. Esto va encadenado con el modo de ser impersonal y repentina de la muerte. El “ser ahí” inconciente de ésta (existencia inauténtica) es tomado por sorpresa. Sólo en la experiencia cercana a la muerte (como sucede a Brañas con el fallecimiento de su padre), el hombre se da cuenta de los límites de su posibilidad y reconoce su “no poder ser”, resignándose así. Se descubre, de esta manera, a la muerte en su modalidad de despertadora a la existencia auténtica o

llamadora a la reflexión. Por eso, Brañas insiste en el corazón estrellado, el pánico, las alas desechas, etc. Todo en relación a la toma de conciencia del hombre sobre su muerte.

Este estar inconsciente del “ser ahí” se descubre como consecuencia del modo de ser indeterminada de la muerte. Brañas enfatiza este modo de ser umbrosa o indeterminada mediante la imagen del viento proveniente de países lejanos, comarcas misteriosas, etc. El poeta, además, señala el temor humano ante esta indeterminación, tema recurrente en otros de sus poemas:

*De saberse sin límites en tiempo y espacio
Tiembla el alma pavorida:
Crea quimeras, dioses asideros
A su mal de montaña metafísico.
Cercada de preguntas y terrores,
A su absorbente nada el alma ríndese,
Llama fugaz que al extinguirse tiembla
Al viento incomprensible que la apaga. (Alma pavorida, Pág. 221)¹*

Es importante señalar que este “delirio ante la muerte” es constante en el siglo XX. En literatura, se describen diversas situaciones en las que el hombre aparece atrapado, tratando de resguardarse de un mal indeterminable que lo acecha. Pueden citarse, por ejemplo, las obras criollistas: *La vorágine* o *El tigre*, en las que la amenaza al hombre se representa en la selva o trópico que se apodera de la vida humana. Sin embargo, no se trata de un rasgo artístico exclusivo de esta época, sino que se descubre desde *Edipo Rey*, en la cual el protagonista trata de escapar a lo nocivo e irrebalsable, es decir, su propio destino trágico. A pesar de sus esfuerzos, finalmente, es atrapado (como sucede con la muerte). La idea sigue siendo la misma: una fuerza abarcante, totalizante e inexorable que persigue y ataca al hombre, sin importar cuánto luche éste por escapar.

El hombre logra tranquilidad existencial y psicológica, sólo cuando se resigna, se entrega o confía a la muerte. Brañas reconoce que la aceptación es la única salida a la angustia. Por ello, los versos finales presentan a la voz poética resignada. En eso consiste la existencia auténtica de la que habla Heidegger. Nuevamente, se muestra a la muerte como despertadora a la existencia auténtica.

En síntesis, César Brañas, al describir ese encuentro repentino con el fenómeno de la muerte, en su modo de ser irrebalsable, refuerza la noción de la existencia auténtica, es decir, de la necesidad de tomar conciencia de la muerte, meditarla y enfrentarla. Se “es”, auténticamente, cuando se tiene plena conciencia del ser finito.

¹ Brañas, César. *Antología*. Acerca del tema de la indeterminación, la falta de certeza, el cuestionamiento sobre el destino humano, la muerte precipitadora a lo desconocido, etc., se pueden consultar los poemas: *Vuelos*, *Sombras*, *Árbol prisionero*, *Sabiduría* y *Cansancio*, en la misma *Antología*.

Para finalizar esta recapitulación de ideas e imágenes poéticas, corresponde señalar que la muerte en su ser situación límite o posibilidad última del “ser ahí” es la idea central de esta primera parte. La angustia, la indeterminación, el pesar psicológico, etc., se derivan de este primer encuentro con el fenómeno de la muerte, en su modo de ser terrible y nociva. Sólo cuando el hombre comprende el modo de ser irrebalsable de la muerte, puede sentirse libre. Son estas algunas modalidades del fenómeno de la muerte que se muestran en la obra de Brañas, en esta parte introductoria. Queda, ahora, continuar con el análisis de la segunda parte para identificar otras descripciones modales.

Parte II

1. *Ahora soy no más el joven luctuoso*
2. *Que en la noche sin límite se pierde,*
3. *Ahora soy no más el joven luctuoso.*

La parte I del poema es, predominantemente, una descripción de la experiencia del fenómeno de la muerte, según César Brañas. La parte II, que se presenta a continuación, muestra los lamentos y atribulaciones de la voz poética que desafía la pérdida del ser amado. Brañas retrata el estado emocional y físico del hijo que llora a su padre. Fenomenológicamente, se trata de la reacción del sujeto ante la experiencia del fenómeno, ¿cómo Brañas asimila o vuelve dato de conciencia el fenómeno de la experiencia de la muerte? Para la voz poética, la primera reacción es la congoja, de allí que, en esta segunda parte, el estribillo se refiera al sufrimiento.

El primer verso afirma que, una vez el hombre se ha enfrentado a la experiencia de la muerte, no es más que llanto, es decir, que la reacción inmediata del espíritu humano es el quebrantamiento y la mortificación. Ahora, tras el ser “acongojado” del “ser ahí” se descubre a la muerte en sus modalidades de causante de sufrimiento y determinante. Tras el paso de la muerte, la existencia de la voz poética ha cambiado para siempre, ya no podrá ser lo que era antes. Más bien, se ha reducido a sufrimiento, el centro de su vida ahora es la muerte y la angustia que ésta le causa. Así, la muerte determina, condiciona, domina, posee, abarca, etc., al “ser ahí”, y se vuelve el centro de su existencia. Ese es su ser abarcadora y determinante.

Por ello, estos versos no se agotan, solamente, en una descripción psicológica (tristeza, congoja, etc.), sino que, teleológicamente, “apuntan” hacia la comprensión de la condición humana, tras la experiencia del fenómeno de la muerte, que el autor transmite en esa imagen.

Para comprender mejor este ser acongojado del “ser ahí” por el ser causante de sufrimiento de la muerte, se puede recurrir a otros poemas de Brañas:

*Largo sollozo de consecuencias fisiológicas
Y frío de mis huesos, sabiamente derrotados. (Materia despojada, Pág.39)¹*

Materia despojada y *no soy más el joven luctuoso* se refieren a la misma experiencia estética y antropológica de la muerte, en su modalidad de raptora y agresora del hombre. Pero ¿a qué se refiere “materia despojada”? ¿De qué es despojado el hombre al morir? Le es arrebatada su esencia biológica (determinación), y por ello se piensa reducido a la nada (indeterminación). El frío de los huesos, la derrota, el sollozo, etc., se pueden interpretar como imágenes que, metafóricamente, representan el pesar del “ser ahí” que reconoce la pérdida de lo conocido y es arrojado a lo desconocido tras la muerte.

En esta segunda parte, es fundamental notar que el sujeto que habla es el “joven”. Brañas tenía casi cuarenta años (treinta y nueve) cuando escribió el poema, claramente, la alusión al joven no puede interpretarse como un dato biográfico. Más bien, aparece esta caracterización por la contradicción que resultante. El joven está lleno de energía, de vitalidad y de ánimo. Es la época de la vida humana cuando todo se presenta como posibilidad, pues la vida inicia y los planes futuros empiezan a construirse. Resulta, entonces, una ironía presentar a un joven desanimado, abatido y angustiado. Sin embargo, Brañas se vale de este recurso para mostrar cómo el espíritu humano y la posibilidad existencial se conmueven ante la experiencia de la muerte. El joven, lleno de proyectos y posibilidades, se acongoja ante la experiencia de la muerte porque toma conciencia de su finitud y la tragedia humana. Tras esta idea se devela, nuevamente, a la muerte como imposibilitadora de la existencia del “ser ahí” y causante de sufrimiento, pero también como despertadora a la existencia auténtica.

La noche sin límites, que se presenta en el segundo verso, se puede interpretar en relación con la nada, como caída del “ser ahí” en la indeterminación. Este verso expresa con claridad cómo el hombre se “diluye” en dicha indeterminación, tras la muerte. Como se explicó, anteriormente, el “ser ahí” está en constante búsqueda de su ser, y por ello, está siempre pendulante entre el “ser” y el “no ser”. Al no descubrir su esencia o su ser, puede caer en la nada-indeterminación, y la posibilidad de que esto suceda es la causa de su angustia existencial. Se trata de la angustia sin ser y sin nada. La muerte, entonces, aparece como el recordatorio más relevante que tiene el hombre de ese posible caer en la nada, es decir, su modalidad de causante de angustia existencial. Por ello, el hombre perdido en la noche sin límites (indeterminación) se puede interpretar como el “ser ahí” precipitado a la nada por el ser precipitadora de la muerte.

¹ Brañas, César. *Antología*.

Además, se presenta, nuevamente, la imagen de la noche asociada al sufrimiento, la muerte y el luto. Se sugiere que el luto y sufrimiento del hombre por la muerte, se prolonga de tal manera que lo asfixia o sofoca psicológicamente (no tiene límites y en él se pierde). La muerte, entonces, no es sólo ilimitada e indeterminada en sí, sino causante de sufrimiento ilimitado, abarcante y opresivo.

4. Van delante de mí sombríos pasos.

El caminar o el camino son metáforas sobre la vida humana como un transitar, el destino, la elección, el avanzar, etc.:

*Caminante no hay camino,
Se hace el camino al andar*

A diferencia de los versos de Machado, Brañas muestra a un hombre conducido por otros pasos, unos pasos sombríos, que son los del sufrimiento, la congoja y el desgano. Está implícita la idea de que el hombre, tras la experiencia del fenómeno de la muerte, es guiado sólo por el sufrimiento. Por ello, se muestran unos pasos que se le adelantan. Así, la muerte en su ser nociva es también “debilitadora” del “ser ahí” en su existencia o “flanqueadora” de sus pasos.

Además, se debe recordar que Brañas describe la escena del entierro de su padre, por lo que estas imágenes también se pueden interpretar como el cortejo fúnebre que lleva el ataúd al cementerio. De cualquier forma, predomina la presencia de la muerte como causante de sufrimiento y angustia existencial y debilitadora del “ser ahí”.

5. Pasos sin dueño y voces no emitidas.

Los pasos sin dueño que lo guían recuerdan a la imagen de huellas en el suelo. Al encontrarse solamente pisadas que marcan un rastro, no se sabe quién las ha puesto ni la dirección a la que conducen. Sin duda, sería arriesgado seguir pasos desconocidos. Sin embargo, Brañas muestra que el dolor y el abatimiento en que se encuentra el hombre lo empujan a caminar sin dirección, sin orientación. Ese es el efecto que el ser precipitadora a la indeterminación, de la muerte, tiene sobre el “ser ahí”. Esta se descubre, entonces, como “guía” del “ser ahí” en su ser acongojado (existencia inauténtica).

De nuevo, es necesario hacer la aclaración de que estas imágenes no describen solamente una actitud particular o psicológica, sino que implican ideas fundamentales sobre el hombre (antropinos o existenciaris, en lenguaje heideggeriano), la realidad, los modos de ser de la muerte, etc.

La aparente contradicción en la expresión *voces no omitidas* se puede interpretar, en primer lugar, como una posibilidad no realizada aún, (una voz interrumpida es la imposibilidad del sonido) y también la preeminencia del silencio. El silencio es señal de luto y de tristeza, de modo que se reafirma el ser de la muerte como guía del “ser ahí” en su ser acongojado.

Aunque también se debe considerar la imagen de la noche en que muere el padre. De modo que las voces silenciosas se pueden referir a las personas que acompañan el cortejo fúnebre y caminan delante de Brañas, en silencio. El poeta, por su ser “guiado” por el sufrimiento, no se percata, específicamente, de quien lo acompaña.

6. *Perros de luna ladran a las tierras ocultas*

Como se explicó anteriormente, la figura del perro representa el mal presagio. Esta imagen la presentó García Lorca, coetáneo de Brañas, magníficamente:

El aullido del perro es un horror ultrafuneral (sic), presentimientos de angustia doliente. La muerte tomó a este animal para anunciar sus triunfos sobre el hombre, es su heraldo. La muerte llega y ordena a los perros cantar su canción (...) Ellos (los perros) al presentirla, gritan, así nace el aullido. Los perros por eso también le ladran a la luz de la luna.¹

Los perros-anunciadores de la muerte, en *Viento negro*, aparecen para pintar una escena fúnebre, común dentro de la literatura occidental:

*La noche
Llama temblando
Al cristal de los balcones
Perseguida por los mil
Perros que no la conocen²*

Se introduce, además, el símbolo de la luna, que también indica muerte e imperfección:

*La luna tiene dientes de marfil
¡Qué vieja y triste se asoma!
Señalándonos la muerte.³*

La luna se identifica con la muerte por distintas características. En primer lugar, porque no tiene brillo, es decir, es opaca o sólo recibe la luz indirectamente del sol. Por ejemplo, en Apocalipsis 12, 1, se presenta a la Virgen vestida de sol con los pies sobre la luna (dominante

¹ García Lorca, Federico. *Otras páginas. Impresiones. Monasterio de Silos*”. Pág. 295

² *Ibíd.* Pág. 295

³ García Lorca, Federico, *Bodas de Sangre*.

y vencedora sobre lo “umbroso”). Es además, símbolo de la inestabilidad porque sus ciclos son cambiantes¹.

La expresión, *perros de luna*, entonces, se refiere a los perros que anuncian la muerte. Perros-mensajeros / luna-muerte, por lo tanto: mensajeros de muerte. Se indica, además, que le ladran a tierras ocultas, las cuales pueden interpretarse como un “más allá”, una realidad desconocida o un horizonte oscuro, que no se muestra desde el mundo real. Lo que no se tiene a la vista como fenómeno, pero que se puede conocer mediante el análisis fenomenológico que lleva al conocimiento eidético.

La muerte, entonces, se devela como “oculta” a los sentidos, por eso los perros (que anuncian lo invisible a los ojos) le ladran. Además, se reafirma su ser lejana, impersonal, ajena y repentina. Pero sobre todo, se la muestra como ser “conocida a través del fenómeno”. La muerte, como tal (en sí) no puede conocerse inmediatamente, sino a través de la descripción modal del fenómeno, así como lo hace Brañas. De lo contrario, se mantiene oculta en el mundo real, al “ser ahí” en su ser “distráido”.

En este verso predomina el modo de ser de la muerte como “anunciada”, y por lo tanto amenaza latente y constante.

El epítome *tierras ocultas* remite a la imagen del sol que ilumina, parcialmente, la tierra (ya sea cuando amanece o anochece). Esta “ocultación” se refiere a otra modalidad de la muerte. Simbólicamente, se utiliza la figuración de parajes ocultos, para representar la imposibilidad del hombre de comprender el fenómeno de la muerte, desde la distracción del mundo real. El perro anuncia a la muerte (en su modo de ocultamiento), que proviene de esas tierras ocultas-eidéticas-esenciales; imposibles de acceder para el “ser ahí” de manera inmediata.

Es así como Brañas representa, literariamente, esta experiencia de la muerte de su padre. Lo transmite como un fenómeno incomprensible (muerte en su modo de ser umbrosa y oculta), que pareciera venir de tierras lejanas, sólo percibida por los perros (muerte en su modo de ser anunciada y amenazante).

7. *Por submarinos soles bañadas.*

El mar es signo de inmensidad, profundidad y amenaza. Aquello que se encuentra bajo el mar, o más allá de éste es signo de abismo, de lo recóndito y desconocido. Así son estas “tierras ocultas” o comprensión eidética-esencial del fenómeno de la muerte. El término “submarino” enfatiza que está fuera del alcance del hombre. Se utiliza una figura física para indicar un

¹ Cfr. Biedermann, Hans. Diccionario de símbolos.

alejamiento abstracto. Fue la misma idea que se manejó en la Edad Media, acerca de los Infiernos (abstracto) bajo la tierra (físico).¹

Las tierras ocultas bañadas de sol, entonces, se pueden interpretar como la afirmación de una esencialidad oculta al “ser ahí”, que el poeta devela en su experiencia del fenómeno de la muerte del padre amado. Sólo a través de la muerte de su padre, Brañas puede “oír” a los perros que le ladran a esas tierras ocultas, y “ver” dichas tierras submarinas. Así, la muerte se presenta en una nueva modalidad: “descubridora” de un mundo eidético-esencial-oculto.

8. *Perros de lunas de invierno maceradas.*

Este verso, aparentemente, podría interpretarse de la misma manera que el verso 6. Sin embargo, se presenta una diferencia fundamental al utilizar el plural “lunas”, en lugar de “luna”. El plural que se refiere a días o estaciones del año, se utiliza para medir el tiempo. Por ejemplo:

*Había ya pasado 3 lunas en esa celda*².

De tal forma que, el inicio del verso 8 se refiere a los días del invierno. Es importante notar, también, que las estaciones del año se utilizan como metáfora de los estados de ánimo. Por ejemplo:

*Sus días de primavera
Tan llenos de esplendores (...)
En las tardes del otoño. (Cancionerillo de octubre, Pág. 503)*³

Entonces, las noches del invierno, o el paso del invierno, por la imagen de lo inerte y frío, se refieren a la finalización de la vida. De nuevo, una alusión a la muerte en su modo de ser constante presencia en la vida humana y amenazadora.

Esta metáfora también puede hacer referencia al tiempo en que murió Antonio Brañas, durante la época lluviosa (mayo-junio es, tradicionalmente, invierno en Guatemala). De modo

¹ Es interesante notar la semejanza entre Brañas y Paul Valéry, en el uso del símbolo mar-muerte:

Cementerio marino
*¡Sí! Inmenso mar dotado de delirios,
piel de pantera, clámide horadada
por los mil y mil ídolos solares,
hidra absoluta, ebria de carne azul,
que te muerdes la cola destellante
en un tumulto símil al silencio.*

Ambos poetas resaltan el modo de ser de la muerte como indefinible (monstruo, hidra, pantera) y umbrosa (misterioso, silencio, absoluta, etc.).

² Haley, Alex. *Raíces*. (Pág. 79)

³ Brañas, César. *Antología*.

que no debe descartarse la alusión que el autor hace al ambiente particular de mayo: lluvioso, frío, perros que ladran a la luna de noche, etc., sin dejar de lado la develación de ciertos modos de ser de la muerte.

En primer lugar, su modo de ser abarcadora, pues domina todo el ambiente que describe Brañas: los perros anuncian su presencia, se siente en el viento, adviene de lejos, etc. Por eso, la constante alusión a lo cubierto por el agua: lunas maceradas, mundos bañados, soles submarinos, etc., dan la impresión estética de que todo está cubierto, atrapado o asfixiado por la muerte. El poeta, entonces, trasforma (da otra forma) el ambiente de invierno y lo convierte en una imagen sobre la muerte en su modalidad de abarcadora o “dominadora” del “ser ahí” y su existencia.

9. No distingo mi sombra dentro de mí acurrucada

10. Y en los espejos de la distancia

La sombra se produce por el efecto del sol sobre los cuerpos, al proyectarlos en la tierra. Es una metáfora del sol (luz, vida) sobre la tierra (opaca, receptora de la luz). Sin luz, no puede haber sombras. Las sombras se pierden, solamente, en la total obscuridad o durante el día, cuando el sol se encuentra en su punto más alto (cuando la luz se aleja). Vale la pena mencionar que el poeta hace alusión a la noche de vigilia tras la muerte del padre, cuando está por nacer el día y no se ven sombras.

Se puede, también, señalar el miedo psicológico de las horas de vigilia. Se sabe que en el imaginario occidental-caucásico, las horas desde el final de la media noche al inicio de la mañana son temidas por considerarse el momento de la llegada de la muerte. Brañas también resalta, con la vigilia de la noche, la luna que ve, las tierras ocultas, el silencio, etc., el temor a lo desconocido y el temor a la muerte. Como puede notarse, aparece la muerte, nuevamente, en su modo de ser causante de angustia psicológica.¹

De tal forma que, en el presente verso, la sombra imperceptible puede interpretarse como la preeminencia de la obscuridad (muerte) por la ausencia de la luz (vida) en el comienzo del día tras la muerte del padre. Se devela así, a la muerte en su modo de ser abarcadora, totalizante y causante de angustia psicológica.

Además, la sombra es un reflejo de uno mismo, es una forma del “yo”, pero puesta de manifiesto de otra manera. Es “otro yo”, aunque parezca contradictorio, pues se trata de la

¹ Para establecer la relación de la obra de Brañas, su época y sus contemporáneos, se puede señalar que el temor psicológico por la muerte fue un tema recurrente en este momento de la literatura guatemalteca. Dicho temor es tratado por otro autor prominente, como puede ejemplificarse en la obra *Las noches en el palacio de la nunciatura* de Arévalo Martínez. En esta, se presenta el temor de dos poetas (Aldano y Aretal) al hospedar a un hombre poseído (Meruenda) que les recuerda la constante presencia de la muerte.

misma persona, pero proyectada al mundo en forma de silueta¹. La simbología de la sombra es similar a la de la imagen en el espejo: el desdoblamiento del “yo”. Entonces, al no distinguir más su sombra ni verse en los espejos, la voz poética revela su sentirse incompleto y fragmentado (perder la sombra y la imagen es perder parte de uno mismo). La voz poética, ante la experiencia de la muerte, es un ser despojada de su esencia espiritual. Tras esta interpretación, se descubre, entonces, a la muerte en un modo de ser dominadora, flanqueadora o sometedora del espíritu humano, una forma de su ser nociva y terrible.

Los espejos, además, son símbolo de algo que se desvanece, de un recuerdo que se pierde. Así como lo muestra el poema en otras obras:

*Vuestra engañosa ausencia
Es imagen de espejos
Por la niebla empañados (Vosotros no, vosotros... Pág. 172)²*

En estos versos, el poeta utiliza los espejos nublados, para simbolizar el recuerdo de los muertos, como una imagen que se pierde. Así, en *Viento negro*, el poeta insiste en la pérdida de su propio recuerdo, de su conocerse y reconocerse a sí mismo, etc.

También es interesante notar cómo esa proyección del “sí mismo” del “ser ahí” en el mundo se desvanece, lo cual se puede interpretar como el enfrentamiento del hombre a la muerte en su ser precipitadora a la derrota ontológica. Ante esto, sólo le queda perderse o diluirse en la nada (indeterminación).

En esta segunda parte del poema, el poeta insiste en mostrar al hombre como una pasión inútil, que busca, pretende y anhela determinación ontológica, pero que, finalmente, llega a ese reconocimiento angustioso de la imposibilidad, la muerte y la nada. Por ello, “se acurruca” en sí mismo, tambalea y desfallece, sin encontrar su ser, y enfrentarse a la muerte sometedora y controladora del “ser ahí”.

Finalmente, la última expresión que se contiene en el verso, presenta una idea fundamental sobre el estado del hombre ante el fenómeno de la muerte. El verbo “acurrucarse” se puede relacionar con el temor, pues los seres vivos se acurrucan cuando se sienten desprotegidos e indefensos. La sombra que ya no se proyecta en el suelo y se acurruca en la figura humana, es, entonces, una imagen que refleja el ensimismamiento y recogimiento por el temor, que

¹ Como en el capítulo XV de *La República* de Platón, donde se describe el mito de la caverna, lugar en el que los hombres no se conocen a sí mismos, sino sólo ven sombras del mundo ideal y lo que son ellos, verdaderamente.

² *Ibid.*

produce la muerte en el ser humano¹. Ante el dolor y la incertidumbre, el hombre se vuelve a sí mismo, a modo de protección de la muerte en su modo de ser amenazadora, precipitadora y destructora.

En el siguiente verso, resalta la figura del espejo, que siempre es símbolo de autoconocimiento, búsqueda del “yo” y auto-interpelación². Un espejo en la distancia no podría reflejar, más bien, la imagen se vería borrosa y confusa. Con base en esta relación conocimiento-espejo, podría interpretarse la imagen de los espejos distantes como la imposibilidad del hombre de comprenderse a sí mismo. Como ya se ha mencionado, la muerte en su modo de ser precipitadora a la indeterminación, empuja al hombre a reflexionar sobre la posibilidad de alcanzar o conocer esta esencialidad que anhela. Este es un tema sobre el que Brañas insiste, a partir de la experiencia del fenómeno de la muerte de su padre. En estos versos, el poeta devela a la muerte, no sólo en su ser causante de angustia psicológica, sino llamadora a la reflexión, específicamente, a la búsqueda (¿inútil?) del ser del hombre. Tema recurrente en la poesía del autor de *Viento negro*:

*Soledad de tu cuerpo en sí mismo recogido,
Palmera que alto sol espera
En el engaño de desierta arena,
Ay, ningún viento viene a huracananar tu cabellera,
Ningún lucero se prenderá a tu cuello:
Al alba, al día ardiente, a la ilusoria noche
Te alzarás en sedienta nunca apagada vigilancia,
Tu sombra ya rendida en la sedienta arena (Pág. 479).³
Luchas contigo mismo*

¹ Para ampliar el tema del ensimismamiento, en la poesía de César Brañas, se puede consultar *Paraíso perdido*, en su antología, Pág. 82. En este poema se incluyen varios símbolos sobre el recogimiento, aislamiento y encierro del ser humano en su propia existencia: prisión, muralla, espera, etc.

² Para ampliar la comprensión del espejo como metáfora del conocimiento del yo, ver la poesía de Borges, *Al espejo*:

*¿Por qué persistes, incesante espejo?
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
el movimiento de mi mano?
¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?
Eres el otro yo de que habla el griego
y acechas desde siempre. En la tersura
del agua incierta o del cristal que dura
me buscas y es inútil estar ciego.
El hecho de no verte y de saberte
te agrega horror, cosa de magia que osas
multiplicar la cifra de las cosas
que somos y que abarcan nuestra suerte.
Cuando esté muerto, copiarás a otro
y luego a otro, a otro, a otro...*

La búsqueda del ser del hombre frente a la crisis del racionalismo en el siglo XX es tema constante en la literatura del siglo XX.

³ Brañas, César. *Antología*. Pág. 479

*En dudas, desesperación y ansia
Y nunca vencedor puedes decirte
Aun cuando tus nublados se despejan,
Aun cuando de cadenas te deshaces.
¡Qué batallas perdiéndolas te ganas,
Qué victorias ganadas se te frustran!
Héroe fallido, vencedor vencido,
Seguirás a tu sino encadenado;
Libre, suspirarás por sus cadenas.¹*

Los primeros versos citados recuerdan al 9, 10 y 11 de esta segunda parte de *Viento negro*. En primer lugar, utiliza los mismos símbolos: luz, vigilia, alba, sombras, etc., que representan a la muerte en su ser lejana o advenidora, oculta y causante de angustia psicológica. La vigilia (estar a la “espera de...”), representa al “ser ahí” en búsqueda de su esencialidad y en actitud rebelde ante la muerte como amenazadora, destructora del plan existencial y sometedora.

También es importante notar la constante referencia al mundo real (“a la vista”, “a la mano”) como distractor del hombre, donde el “ser ahí” no encuentra sosiego ni su esencia: engaño de la arena, ilusoria noche, soledad del cuerpo ensimismado, etc. Persiste, además, en el rechazo a la ilusión, el hastío de ese mundo y la búsqueda de algo más trascendente: palmera que se alza al cielo, ansia de evasión, alma hostigada, palmera sedienta, etc. Sin embargo, esta búsqueda se ve siempre opacada por la presencia de la muerte, en su modo de ser destructora del proyecto existencial y flanqueadora del espíritu y esperanza humanos.

En el segundo bloque de versos, aparece de forma clara la idea de la “pasión inútil”, el hombre condenado a la indeterminación y a no encontrar nunca su ser desde su “ser ahí”. Sin embargo, los dos últimos versos revelan lo que Brañas concluirá en la parte X de *Viento negro*: la necesidad de determinación, pero no como limitación, sino resolución existencial (*libre, suspirarás por tus cadenas*).

11. Mis pies resbalan taciturnos y miopes,

En el verso 11 es clara la alusión a la imposibilidad del hombre por mantenerse en pie, es decir a la falta de seguridad para caminar. Ahora, para comprender el sentido de este “mantenerse en pie”, es necesario recordar que el “caminar” humano se interpreta como avance, progreso, libertad, posibilidad, etc. Así, los pies que resbalan se refieren a la caída del hombre en la nada, tras reconocerse como “materia despojada” o pasión inútil, debido a su encuentro con la muerte como precipitadora y sometedora. Bañas explica esta idea en otros poemas:

Pero yo no sé nada,

¹ *Ibíd.* Pág. 478

*No sé nada y vacilo, pies de arcilla
Y truncadas alas sobre el abismo,
Bajo el huracán. (Correspondencia, Pág. 142)
Sin cuidar hacia dónde
En un tiempo impreciso
Con pasos ciegos voy.
La tierra se me esconde
Bajo del pie indeciso
Ayer, mañana y hoy. (Zarzamora, Pág. 406)¹*

La inseguridad en el caminar, los pies de arcilla, las alas truncadas, etc., se utilizan como símbolos del reconocimiento de la inútil pretensión del “ser ahí” por buscar su esencialidad, lo cual proviene de la toma de conciencia de la muerte como nociva, inexorable, precipitadora y sometedora. Por eso, Brañas utiliza la imagen de caminar en la obscuridad (*con pasos ciegos voy*), también explicada por Kierkegaard.² El hombre camina entre sombras, como arrojado al vacío, hasta que descubre su verdadera determinación.

La obscuridad persiste en el imaginario de Brañas, así como aparece en la parte final del verso 11. Esta obscuridad como no-conocer, no-estar seguro, falta de certeza, etc., que produce la muerte por su ser umbrosa, indeterminada e indefinible, fue representada, metafóricamente, por los griegos, como una nube que cubre la cabeza y los ojos y afloja las piernas³. Brañas, de manera similar, utiliza la imagen de los pies taciturnos y miopes.

Taciturno se refiere a una actitud resignada, silenciosa y recelosa con la que avanzan los pies. Se simboliza la pesadez del “caminar”, cuando se ha tomado conciencia de la muerte como inexorable e irrebasable, pues la vida parece no tener sentido. “Miope” (μυωπαζω) proviene del verbo μυω⁴ que quiere decir “cerrar”. Dicho término, aplicado a los ojos, destaca también la imposibilidad de ver-conocer. Se indica, entonces, que los pies avanzan con pasos cortos y cerrados, para representar la desesperanza o apatía en el avanzar, continuar, vivir, existir, etc. Al interpretar la figuras literarias utilizadas por Brañas, se descubre la constante presencia de la muerte en su modo de ser imposibilitadora del plan existencial del “ser ahí”, quien a pesar de la “apertura” que le es propia, no puede realizarse ni descubrir su ser: ver-conocer, pies-avanzar: Pies miopes = imposibilidad, “caída” en la nada, no-apertura, etc.

12. Caídos de un sediento mundo

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Cfr. Chiodi, Pietro. *El pensamiento existencialista*. Capítulo I y II.

³ Cfr. Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*.

⁴ Diccionario Vox, griego-español. Pág. 398

Aunque se haya hecho referencia, en los versos anteriores, a los pies, el camino, etc., en el presente verso, el sentido del término *caer* no tiene relación con estas metáforas. Tampoco tiene el sentido de “tropezar” o “resbalar”. Más bien, puede interpretarse como “arrojados desde”¹, a partir de lo cual se descubre a la muerte como determinadora de la existencia humana.

“Caer”, regularmente, tiene una connotación negativa, pues implica derrota o tragedia. En ese sentido, la “caída”, según Heidegger, es el estado constante en que vive el “ser ahí” en lo cotidiano, es decir, arrojado a las cosas del mundo real. Este “caer” es también un huir de la existencia propia, (existencia inauténtica) para tratar de darse sentido en las cosas del mundo. En esa persistente tentación por caer y por el “estar en el mundo”, el “ser ahí” puede perderse en el “ser-como-muchos”.²

Brañas también hace referencia a ese mundo impersonal, anónimo, “carente de...” (*sediento*) en el que el “ser ahí” busca refugio. Pero, dicha caída es sólo aparente tranquilidad, ya que al final produce una alienación que sólo oculta más su existencia auténtica (“poder ser”). Tanto Brañas como Heidegger, se refieren a una modalidad de la “caída” como un estado del “ser ahí” que no es auténtico, donde no se es “él mismo”, y por lo tanto es ocultamiento del ser. Es también parte de un sentirse perdido, incapaz de encontrarse y con la necesidad de refugiarse y terminar “absorbido” (o “caído”) en el mundo.

El poeta descubre o devela estas ideas antropológicas o existenciaris (en lenguaje heideggeriano), mediante su experiencia del fenómeno de la muerte. Esta pérdida le hace ver al mundo real como sinuoso, y a la muerte en su modo de ser llamadora a la reflexión ontológica, despertadora a la existencia auténtica, mostradora de la nada y descubridora de la distracción del mundo real.

Estas ideas sobre el hombre y modalidades de la muerte se complementan con el calificativo “sediento”, que utiliza Brañas para el mundo. La sed es consecuencia de la ausencia del agua, líquido esencial que representa la vida. De tal forma que, un mundo sin agua, es agonizante, infértil, moribundo, terminal, etc. Se puede entonces, interpretar el mundo real como “carente de” la esencialidad y certeza ontológica que busca el “ser ahí”.

La sed, en la poesía de Brañas, también simboliza la imposibilidad, la tragedia, un proyecto no logrado y la agonía humana por la búsqueda de certeza:

¹ Sin embargo, no hay que confundir el estado de “caída” existencial como la pérdida de un estado anterior más “perfecto” (como en Platón y los neo-platónicos. Cfr. Platón en *El Fedro*, y las *Eneidas* de Plotino.

² Cfr. Gaos, José. *Introducción a El ser y tiempo de Martin Heidegger*. Capítulo IV: *El ser en el mundo*.

Una mariposa de sed se muere
Sobre el luminoso brocal de la limonada (Aria de vacaciones, Pág. 47)¹
Espejeante a la distancia
O rumorosa próxima a la sed,
Agua a todos abierta,
¿Por qué te llamas imposible
Sólo para mi sed? (La fe, Pág. 518)²

Esa “sed”, que busca mitigar el poeta, se puede interpretar como la búsqueda del ser del hombre, de la verdad, del mundo eidético y de todo lo que signifique certeza racional, ontológica, etc. Se debe notar cómo el poeta ve al agua, teleológicamente, lejana, pero “a todos abierta”, lo que implica la posibilidad de ser y de conocer, que confiere al hombre. Se descubre, así, en estos versos citados, a la muerte no como terrible y nociva, sino llamadora a la reflexión (y la fe) y mostradora de la posibilidad del descubrimiento de la esencialidad del “ser ahí”.

13. Escapado de las manos de Dios.

Este verso refuerza la idea presentada anteriormente. La expresión “escaparse de las manos” se utiliza para nombrar una situación que está más allá del control de uno. Al afirmar que el mundo se ha *escapado de las manos de Dios*, se muestra la preponderancia o potestad de la muerte sobre el mundo y el destino del hombre. En otras palabras, la muerte, como realidad biológica inexorable, ejerce imperio sobre la vida humana inmediata. Lo cual no es sino su modo de ser abarcante y determinante de la existencia humana.

Refuerza también la idea de “arrojamiento en el mundo”, estar solo, caminando en la oscuridad, olvidado (por Dios...), etc. Pareciera que el hombre está a la deriva, desprotegido, condenado a la muerte, la indeterminación, la soledad, la nada, etc., lo cual se descubre por la modalidad de la muerte como precipitadora a la indeterminación.

Sin embargo, también es importante notar que el verbo “escapar” no se refiere sólo a lo que es “dejado”, sino a lo que huye o a lo que se aleja, voluntariamente. El “ser ahí” tiende siempre a la tentación de la caída, del ocultamiento, de la existencia inauténtica, etc., (por ser parte de su

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Brañas, incluso, afirma que la poesía apaga la “sed”, porque le devela modos para comprender su esencialidad ontológica. La poesía, como el agua, es vital para la vida humana. Por ello titula a uno de sus poemarios *La sed innumerable*:

Para la sed y la embriaguez del alma,
¿Sois vasos que llenó en lento caer
El líquido sutil de la poesía
O de emoción precipitada espuma? (Colofón, Pág. 520)

estructura existencial), y libremente, escoge escapar de la búsqueda de la determinación, de Dios, la conciencia de la muerte, etc.

Tampoco puede dejarse de lado la concepción cristiana de la caída en el pecado que conduce al hombre a alejarse de Dios. La muerte, entonces, se muestra en su modo de ser castigadora del “ser ahí” en su modalidad de “pecador” y “alejado” de Dios. En síntesis, la muerte también se devela como “alejadora” de Dios.

14. Pero ahora soy no más el joven luctuoso

15. Que pule el marfil de su actitud no esperada.

El poeta hace una pausa para reiterar su angustia psicológica, en la cual también reconoce estar conciente de la inexorable tragedia del existir: la muerte, el arrojamiento a la nada, la finitud, etc.

El siguiente verso puede interpretarse como la búsqueda de resignación y la transformación del hijo ante la experiencia del fenómeno de la muerte del padre, para lo cual el poeta utiliza la imagen del marfil que se pule, es decir, que se moldea (dar nueva forma). En poesía, este símbolo representa la fuerza, el valor y la actitud feroz del hombre (porque proviene del arma de defensa de un animal salvaje). Desde este punto de vista, el verso de Brañas se podría interpretar como el acomodamiento o búsqueda de aceptación ante la muerte. El poeta, al pulir su actitud no esperada, debe someterse o resignarse ante la muerte, en su modo de ser inexorable e irrebasable, o en otras palabras, un fenómeno no esperado, y que por ello mismo, le ha producido una actitud no esperada: soledad, tristeza, angustia psicológica, etc. La muerte se muestra así como “moldeadora” del “ser ahí” resignado.

Además, el marfil también representa lo bello, delicado y excelso (incluso antes de ser tratado, se considera un material sublime y majestuoso¹). En ese caso, Brañas podría estar haciendo referencia a su experiencia del fenómeno de la muerte y el dolor al que debe acoplarse, como una oportunidad de conformar o crear algo bello y sublime (la poesía). La muerte, entonces, en una variante de su modalidad de llamadora a la reflexión, también se muestra como “inspiradora” del “ser ahí” y “potenciadora” de la búsqueda de esencialidad del “ser ahí”.

16. Del dolor huésped desventurado

17. Amargo y silencioso como árbol sin raíces

¹ En la poesía de Brañas, el mármol tiene una interpretación equivalente. Para ampliar la comprensión de la simbología de estos materiales preciosos, se puede consultar en su *Antología*, los poemas *Pureza* y *Mármol de tu victoria*.

18. A penas por las espaldas de contrarios vientos sostenido.

En estos versos predominan las descripciones anímicas: los lamentos, el dolor y la impotencia. La voz poética expresa su pesar por la pérdida del ser amado. Se siente un “huésped” del dolor, porque el sufrimiento lo acoge y su único amparo es ese sentimiento de pesar. Como puede notarse, es otra reiteración del ser de la muerte como causante de angustia psicológica.

En el verso 17 se insiste en la imagen del silencio, presentada en expresiones anteriores: voces asordadas, voces no emitidas, pies taciturnos, entre otros. Es fundamental notar este detalle, porque el silencio es un elemento importante en un poema elegíaco. En primer lugar, es señal de solemnidad y respeto, por lo que se crea, así, un ambiente de gravedad. Piénsese, por ejemplo, en la escultura *La pietá* de Miguel Ángel, que se ha conocido por reflejar un “dolor silencioso”, lo cual la hace una obra de arte solemne y augusta. Se afirma que es una representación más exacta y precisa del dolor (por la actitud serena de la Virgen), que cualquier imagen de la Virgen llorando o clamando. De igual forma, Brañas enfatiza ese ámbito silencioso, para expresar una tristeza sobria y ceremoniosa de completa dignidad. Además, el sonido es señal de vida, de presencia y de actividad, por lo que una atmósfera silenciosa también es señal del paso de la muerte, en su modo de ser arrasadora, arrebatadora, destructora y terrible.

En dicho verso, además, se presenta una metáfora interesante y recurrente en la poesía de César Brañas. El árbol es símbolo de la fuerza, la vitalidad, la vida humana y la juventud, entre otros.¹

Un árbol sin raíces, entonces, representa al hombre que ha perdido su soporte o estabilidad., por la muerte en su modo de ser destructora del proyecto existencial humano, arrebatadora del ser amado, sometedora del espíritu del hombre e imposibilitadora de encontrar la esencia del “ser ahí”. Al igual que los árboles, los hombres necesitan de cimientos de los cuales asirse, pero, la muerte arranca o destruye dichas raíces (la esencia del “ser ahí” heideggeriano), dejando al hombre sumido en la incertidumbre:

*Árboles puros por mi mano sembrados (...),
Con vuestro crecimiento enardecido
¿Queréis dejar atrás el tiempo,
Transponer los linderos de la muerte,
Emanciparos?
Oh, tierra mía, bárbara y opulenta,
¿por qué indolente dejas que tus árboles*

¹ Es la idea central de la obra de Casona *Los árboles mueren de pie*, en la cual se utiliza el símbolo del árbol para resaltar la fortaleza humana.

*Tan temprano se abismen en la muerte?
También yo fui árbol en mi tierra... (Crecimiento de los árboles, Pág. 194)¹*

Como puede notarse, en otros poemas de Brañas persiste la reflexión sobre la angustia existencial: el árbol trata de burlar a la muerte (crecimiento, aspiración a la determinación, etc.), la tierra injusta que los precipita a su fin, etc. En estos versos cabe resaltar a la muerte en su modo de ser llamadora a la reflexión, puesto que el poeta presenta la vitalidad del hombre-árbol que debe resignarse a la fatalidad, descubriendo así su verdadero “ser para la muerte”. Además, la muerte, no sólo imposibilita el conocer el ser del “ser ahí”, sino que acaba, incluso, con esa única modalidad de ser que le es conocida: “ser en el mundo”².

En síntesis, la imagen del “árbol sin raíces”³ remite a la comprensión de la modalidad de la muerte como imposibilitadora del proyecto existencial del “ser ahí” y precipitadora a la nada. Es el sentido que también se presenta en el verso 18. El hombre que ha perdido la voluntad para buscar su ser, se encuentra débil, sin ánimo, sin nada a qué asirse, de modo que sólo el viento (algo débil y fluctuante) lo sostiene.

19. *He perdido mi país de nubes*

20. *Mi pañuelo de expertos adioses,*

21. *Mis lanzaderas de golondrinas,*

22. *Mis manos calladas,*

23. *Mis carabelas,*

24. *Mis alas.*

25. *He perdido mi país errante,*

Este conjunto de versos describen el estado de ánimo de la voz poética tras el paso del fenómeno de la muerte en su modalidad de arrebatadora. Sin embargo, detrás de estas descripciones sobre el sufrimiento humano, no se debe ver, solamente, el estado anímico de César Brañas, sino el carácter de lamento universal, que se da como consecuencia de la angustia existencial por la muerte⁴. Ahora, este sentirse angustiado no tiene connotación

¹ Brañas, César. *Antología*.

² También es interesante señalar que, en la poesía de Brañas, el símbolo del árbol encierra en sí dos sentidos opuestos: la vida y la muerte. El poeta, en algunas ocasiones, los retrata frondosos y sólidos, pero también los muestra carcomidos por los insectos y deshojados.

³ Los cimientos de la vida del hombre-árbol, sus creencias, su fe, sus convicciones, etc., se representan con el símbolo de la raíz Brañas, incluso, utilizó esta imagen para un poemario: *Raíz desnuda* (1952). Significando la esencia de su ser, puesta al descubierto a través de la poesía.

⁴ Se sabe que, para la fenomenología, el encuentro con el fenómeno no es una experiencia de carácter psicológico. Más bien, se dejan de un lado las suposiciones afectivas o psicológicas que puedan tenerse de dicho fenómeno. Esta es la experiencia fenomenológica: la supresión de la impresión psicológica para enfrentarse con el fenómeno en sí.

negativa, sino que permite llegar a una existencia auténtica, es decir, a vivir más allá de la existencia cotidiana, sin ser determinado o refugiarse en las cosas “a la mano” o “a la vista” y sin entretenerse en la trivialidad del mundo real. La muerte es una posibilitadora de este vivir conciente, lo cual Brañas devela en este proceso fenomenológico en el que concluyen, como se verá más adelante, sus lamentos. En otras palabras, en el descubrimiento de un mundo eidético.

En este bloque de versos, en primer lugar, se menciona el país de nubes. El país es un lugar que refleja la idea de pertenencia y de hogar, y las nubes son símbolo de clima apacible y favorable (como anteriormente se explicó, las estaciones y momentos del día simbolizan estados de ánimo). Entonces, el país de nubes puede interpretarse como la sensación de bienestar, de placidez y de seguridad, que se ha perdido con la muerte del ser amado. La muerte se presenta, así, como despojadora de la realidad del “ser ahí” (su país, su mundo), de bienestar, seguridad, certeza, tranquilidad, etc. (nubes).

Además, las nubes son mencionadas, frecuentemente, en la poesía de Brañas, en relación con los sueños, lo cual puede interpretarse como una representación de la posibilidad o del proyecto existencial humano, es decir, el “poder ser” del “ser ahí”. El poeta guatemalteco hace referencia a las nubes, al igual que la posibilidad, como algo “pasajero”, que se escapa del hombre y se vuelve inalcanzable¹ (así como lo es la realización de la posibilidad humana):

*Sueños que sus formas desdibujan
En las nubes que pasan (Dulcedumbre, Pág. 242)*
*Pájaros perdidos
Las nubes son (...)
No se deshagan
Pájaros perdidos
Caminos de ayer.
Inventaré cielos (...)
Para que puedan volver.*

¹ Otros símbolos que representan estas mismas ideas son: los pájaros, los días, la luz, las amapolas, entre otros. Sobre el tema de lo pasajero en la poesía de Brañas, se puede citar, de su *Antología* :

*Amo la flor que no dura,
El aroma que se escapa,
El pájaro que no vuelve
Y la nube apresurada
Y la imprecisable forma
Con que palpita la llama.(Zarzamoras, Pág. 397)*
*No sabrás el instante,
Causa ni derrotero
De tu ser y tu huida
Hoja, nube, lucero
Sabrás sólo y bastante
¡que así se irá tu vida!
Fragilidad, desprevenida, sin
Dejar huella, que se desprende. (Glosa de una canción olvidada, Pág. 171)*

*Amores lejanos,
Dichas de ayer (Camínos de ayer, Pág. 259)
Cual rebaños de nubes trashumantes,
En el lúcido estío de los cielos,
Las nubes de los sueños se deshacen
Y emigra en vanas nubes el anhelo. (Escenario de sueños, Pág. 440)¹*

El sueño que se escapa como nube representa el anhelo, la búsqueda de certeza, la esencialidad, etc., que se pierden. Así como las nubes se escapan por el horizonte, el “ser ahí” se diluye en la nada. Y tras esta imagen, se descubre a la muerte como imposibilitadora del proyecto existencial del hombre y precipitadora a la nada.

El símbolo del pañuelo, que aparece en el siguiente verso, se relaciona con las lágrimas, la tristeza y la despedida. La pérdida del pañuelo es señal del hiperbólico dolor que produce el fenómeno de la muerte. Además, éste se califica de “experto” para resaltar las pérdidas y dolores pasados, que la voz poética asegura haber sufrido. Sin embargo, ningún sufrimiento se compara con el que produce la muerte, y ninguna experiencia pasada pudo haber preparado a Brañas para este pesar. Por ello, los pañuelos aparecen como insignificantes o fútiles, en comparación con aquellos utilizados para llorar por la muerte del padre. El poeta afirma que no habrá nunca ningún sufrimiento mayor y, por lo tanto, no se necesitará más el pañuelo.

La modalidad sobre el fenómeno de la muerte que se descubre en esta descripción poética es la de “sobrepasadora” de todo dolor humano o causante del sufrimiento último y más profundo del hombre. Esta puede entenderse como una variante de su ser terrible o destructora del espíritu humano. El dolor por la muerte es el único irrebutable, incomparable y sin referente previo.

En la poesía de Brañas, los pañuelos, regularmente, están relacionados con las despedidas, la lejanía, los viajes, los puertos, las aves, etc² .:

*En mar de púrpura fugaz velamen
Pañuelos de gaviotas a tu ausencia
Enarquen en la tarde su dictamen
Para enmendar tu traicionera ciencia. (Inútil apariencia, Pág. 132)³*

Las golondrinas son un símbolo recurrente de la primavera-vida dentro de la tradición literaria occidental. De tal forma que, la ausencia de estas aves puede interpretarse como el término de

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Se sugiere que se consulte el poema *Interior* de la antología (Pág. 432), en cual no se incluye por su extensión.

³ Brañas, César. *Antología*.

la vida y la destrucción de la esperanza. Para comprender su connotación, se puede recurrir a los versos de Bécquer:

*Volverán las oscuras golondrinas
En tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
Jugando llamarán.
Pero aquellas que el vuelo refrenaban
Tu hermosura y mi dicha a contemplar,
Aquellas que aprendieron nuestros nombres...
Ésas... ¡no volverán!*¹

El poeta español expresa la imposibilidad de alcanzar un principio universal y absoluto, representado en el amor frustrado o en la incapacidad de tener a la mujer amada. Por eso, las golondrinas, espectadoras de su amor, no volverán (amor irrealizable). De igual manera, Brañas explica la pérdida de las golondrinas, como ausencia de vida, que es consecuencia de la imposibilidad o irrealización del proyecto humano, del “poder ser” y “poder actuar” (ambos poetas coinciden en la representación de un proyecto utópico). Esto se descubre por la comprensión del ser de la muerte como imposibilitadora y arrebatadora.

El siguiente verso se vale de la figura de la sinestesia, al igual que el verso 11 de esta misma parte: *pies taciturnos* y *miopes*. En este caso, se utiliza la imagen de las manos, puesto que estas pueden representar la comunicación (por su capacidad de hacer ademanes, movimientos, señas, etc.). Al calificárseles de “silenciosas” se busca simbolizar la inexpressión y el mutismo. Aunque, este silencio de las manos, no debe interpretarse como tranquilidad o serenidad, sino ausencia de sonido y vida.

En la primera parte del poema se expresaba la intranquilidad o el estruendo por la llegada de la muerte: el torbellino que precipita, maquinista que se estrella, etc., pero ahora, en este proceso de toma de conciencia, se presenta a la muerte como “silenciadora” del proyecto existencial humano, es decir, como causante de sufrimiento y luto en la vida humana. No se trata del silencio respetuoso por el luto, sino del temor y sensación de derrota frente a la muerte.

Las carabelas son símbolos de descubrimiento, por haber sido los barcos utilizados por Colón, al llegar a América. Se pueden interpretar como la voluntad de descubrir y de “poder ser” y “poder hacer”. En su sentido más abstracto: la posibilidad, como Brañas lo presenta en otros poemas:

*Tres carabelas tenía
A la mar aparejadas,
Viento de audacia en las velas,
Mil sueños por tripulantes.*

¹ Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Cartas*. Rima LIII.

*¿A qué tierras ignoradas
El destino conducía?
¿A qué señales inciertas
Apuntaban sus vigías? (Quién pudiera... Pág. 290)¹*

Persiste la idea de la búsqueda (hombre que constantemente trata de alcanzar su ser, más allá de la modalidad “ser ahí”). De nuevo, aparece el sueño como el anhelo humano o la pasión por alcanzar ese ser, y la muerte en su modalidad de umbrosa e indeterminada, porque causa incertidumbre y angustia por lo desconocido. En el poema aquí citado, Brañas sólo insinúa esa búsqueda, sin establecer su sentido final; pero en *Viento negro*, la pérdida de dichas carabelas es ya un reconocimiento y afirmación del resultado infructuoso (“pasión inútil”) de dicha búsqueda. Lo cual se descubre mediante el fenómeno de la muerte, en su modo de ser despertadora de la conciencia del “ser ahí”.

Esta es la misma idea que aparece en el verso 24. Como ya se explicó, las alas representan la vitalidad, la libertad y la posibilidad. Brañas reitera la pérdida de esos modos de ser del “ser ahí”, debido a su encuentro con la muerte como destructora e imposibilitadora del proyecto existencial humano.

Asimismo, el verso 25 continúa la idea expresada en el 19: *país de nubes y país errante*. Se refiere, siempre, a la pérdida de la certeza, seguridad y de la comodidad del refugio en el mundo real (que sólo provee de ocultación). Esto se comprende por el modo de ser despojadora de la muerte, que obliga al “ser ahí” a dejar atrás esa comodidad y enfrentar la angustia, lo cual Brañas simboliza con la pérdida del país errante.

- 26. *Y ahora soy sólo el joven luctuoso*
- 27. *De la noche desdeñado,*
- 28. *De la luna, de la sombra, de los sombríos huertos,*
- 29. *De los fúnebres jardines, de las negras fuentes,*
- 30. *De los pálidos pozos, de las lentas estrellas,*
- 31. *De las tiernas guirnaldas, desdeñado.*

El presente conjunto de versos enfatiza la idea del llanto, el dolor, la queja y el clamor de la voz poética. El término nuclear para comprender este bloque es “desdeñado”, que representa el estado patético de la voz poética, la cual se piensa desestimada por la vida, extraña o lejana al mundo y acogida, solamente, por el dolor. Se descubre, en estos versos, a la muerte como causante de sufrimiento humano, despojadora de tranquilidad y precipitadora a la incertidumbre.

¹ Brañas, César. *Antología*.

El huerto y el pozo son nuevas imágenes que introduce el poeta. El primero puede interpretarse como el anhelo y la búsqueda de esencialidad ontológica, porque se trata de un lugar de siembra y cosecha, donde el hombre deposita una semilla de la que espera obtener frutos. Así, simbólicamente, el poeta presenta al “ser en el mundo” como “pasión inútil”, al estar constantemente en la búsqueda infructuosa de su ser, descubriendo, finalmente, que nunca cosechará lo que espera. Por eso Brañas califica a estos huertos de “sombrios”, pues es un adjetivo que contrasta con el significado tradicional de este lugar: huerto-ilusión / sombrío-desilusión. Esa es la contradicción de la vida humana: la búsqueda por la determinación, que lo precipita al descubrimiento de su indeterminación.

Antonio Machado, en *Soledades*, es otro poeta que recurre al símbolo del huerto de manera similar a Brañas:

*En los árboles del huerto
hay un ruiseñor:
Canta de noche y de día
canta a la luna y al sol.
Ronco de cantar
al huerto vendrá la niña
y una rosa cortará.
Entre las negras encinas
hay una fuente de piedra
y un cantarillo de barro
que nunca se llena.
Por el encinar
con la luna blanca
ella volverá¹.*

El poeta español también utiliza el huerto como símbolo de posibilidad. Lo presenta lleno de árboles y con un ruiseñor que canta (imágenes sobre la vitalidad, juventud, lozanía, belleza, etc.). La niña que encuentra y corta la rosa es también símbolo de la búsqueda del “ser” (principio idealizado, absoluto, eidético, etc.)². Aunque el poeta no presenta esta búsqueda

¹ Machado, Antonio. *Antología*.

² Otro autor español que utiliza el símbolo de la rosa como el conocimiento o develamiento del ser o de la verdad (en términos de Heidegger) es Juan Ramón Jiménez. Véase: Aguado, Salvador. *En torno a un poema de Juan Ramón Jiménez*.

*Te deshojé, como una rosa,
para verte tu alma,
y no la vi.
Más todo en torno
--horizontes de tierras y de mares--,
todo, hasta el infinito,
se colmó de una esencia
inmensa y viva.*

Tras la rosa, detrás de sus pétalos, está el “ser” del que habla Jiménez. Por eso insiste siempre en la búsqueda y deshojamiento de esta flor.

como un proceso “terminado”, sino continuo. Por eso, se menciona un cantarillo que no se llena y la niña que retorna constantemente.

Ambos autores presentan al huerto como posibilidad. Sin embargo, en el caso de Brañas, se resalta este símbolo en relación con la presentación de la muerte en su ser imposibilitadora del proyecto existencial y arrebatadora de la tranquilidad del “ser ahí”. Por el contrario, Machado se vale de éste para señalar la apertura de la posibilidad del encuentro, aún entre el encinar y el ámbito sombrío.

El pozo es uno de los símbolos más ricos en el pensamiento mítico y literario. En primer lugar, se puede identificar al hombre con un pozo, por la búsqueda constante de su ser. Una vez la muerte, en su modo de ser despertadora a la existencia auténtica y despojadora de la comodidad y distracción del mundo, hace que el “ser ahí” se reconozca como “ser para la muerte”, éste debe volverse a sí mismo y su angustia, en sentido literario: ver dentro de ese pozo profundo y no en la distracción de afuera.

El pozo, por ser una salida de agua (vida, conocimiento, ser, etc.), del mundo (apariencia, mundo real, sombras, etc.), puede también representar la búsqueda del conocer o el ser. Claro, el hombre debe hacer un esfuerzo por llegar a lo que contiene ese pozo, puesto que la aspiración al ser, no es un proceso fácil. Por ello, según la tradición nórdica, Odín, para obtener el conocimiento sobre el mundo, tuvo que beber del pozo de Mimir y dejar un ojo a cambio¹. El ojo que deja representa el “sacrificio” que debe hacer el hombre por esta “iluminación”. En ese sentido se reconoce a la muerte como un fenómeno descubridor del mundo eidético, que exige del hombre un sacrificio (sufrimiento y luto).

El pálido pozo es aquel en el que no se “ve” (conocer, comprender, develar) nada². Se trata, nuevamente, de una búsqueda infructuosa.

Brañas también utiliza al pozo, en su poesía, como medio para representar a la muerte en su modalidad de precipitadora del hombre a la nada:

*Junto al pozo cantaba una doncella
Y en el profundo espejo se miraba,
Cuando se hizo la noche vi una estrella
Caer al fondo: su alma que lloraba. (Pág. 482)³*

¹ Cfr. Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*.

² En ese sentido, también se puede reconocer la presentación del hombre “cegado” por el dolor, en la figura del pozo.

³ Brañas, César. *Antología*.

Estos versos, aunque cortos, están cargados de una gran complejidad poética y pueden utilizarse para comprender la simbología del pozo en *Viento negro*, y su relación con las modalidades de la muerte. En primer lugar, se presenta al “ser ahí” en búsqueda de su ser: la joven que se ve en el espejo del pozo (aunque aparezca “distráida” al inicio: cantando). Este pozo representa esa búsqueda de conocimiento y determinación. También aparece el “ser ahí” precipitado a la muerte, atrapado en el fondo del pozo, sin poder encontrar salida: la muchacha que se convierte en estrella y cae al pozo. Y por último, se muestra la angustia existencial del “ser ahí” que no puede encontrar su ser y finalmente se resigna a la muerte: la muchacha que llora y se lamenta.

El hombre atrapado en el pozo puede interpretarse de la misma forma que el mito de la caverna de Platón. No es sino hasta que sale y ve la “luz” (conocimiento del mundo de las ideas), que encuentra su ser. Desde este sentido, el pozo representa las sombras, lo desconocido y lo aparente.

Estas distintas interpretaciones tienen varios rasgos comunes. En primer lugar, la dualidad ocultamiento-develamiento. Persiste la noción de una realidad eidética que se le oculta al hombre, y que sólo alcanza, a través de un proceso de desprendimiento del mundo real.

Además de esta dualidad, en las diferentes interpretaciones del símbolo del pozo, se descubren modalidades similares del fenómeno de la muerte. Primero, en su modo de ser despertadora a la existencia auténtica del “ser ahí” y también como imposibilitadora del descubrimiento del ser del “ser ahí”. Brañas no presenta en este pozo pálido la posibilidad, sino el no-ver el ser y lo inalcanzable del mundo eidético (así como el huerto sombrío del que nunca cosechará). El joven de los pozos pálidos es aquel que se entrega a la derrota, la indeterminación y el fracaso existencial.

El jardín¹ que se menciona en el verso 29 simboliza un mundo interior, es decir, la intimidad del “ser ahí”, sus pensamientos, conciencia, sentir, etc.². Si el jardín está lleno de flores indica tranquilidad, abundancia, esperanza, armonía interior, etc. En el caso de *Viento negro*, todos estos símbolos “esperanzadores” se califican de muertos, sombríos, pálidos, mustios, etc., porque el poeta, mediante la comprensión del modo de ser de la muerte como precipitadora a la indeterminación, descubre o devela al “ser ahí” como una pasión inútil, imposible e irrealizable. De igual modo sucede con el símbolo de la fuente, al final del mismo verso, puesto que éste representa el brote de vida, emanación de vitalidad, etc. Una fuente negra

¹ El jardín, además, simboliza posibilidad, las cuales son eliminadas por la muerte. Esta es una idea que aparece en otras obras de Brañas. Se puede consultar, de su *Antología*, el poema *No estarás* (Pág. 450-451), en el cual también se puede comprobar la simbología de las fuentes, chorros, mariposas, estatuas de mármol, etc.

² Cfr. Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*.

manifiesta la imposibilidad de “poder ser”, puesta al descubierto por el modo de ser imposibilitadora, del fenómeno de la muerte.

Las estrellas son otro símbolo de “optimismo”, que representan oportunidad, abundancia, riqueza, beneficio providencial¹, posibilidad infinita (apertura del “ser ahí”), destino y guía, entre otros, (siempre que se trate de un cielo estrellado y brillante). Las estrellas pálidas, lentas, apagadas, errantes, que se precipitan, escasas, etc., representan lo opuesto; es decir, la falta de dirección o guía en el destino humano, la falta de posibilidad, la desventura, la ausencia de luz (muerte), etc. Esta es la forma en que descubre Brañas al hombre, que se enfrenta al ser terrible, destructora, arrebatadora, imposibilitadora y fatal del fenómeno de la muerte.

Finalmente, las guirnaldas son símbolo de juventud, lozanía y belleza². Son también recurrentes en la poesía occidental, así como lo presenta García Lorca³:

¹ Es uno de los significados más recurrentes en la simbología de la Biblia. Ver: W.W. Rand. *Diccionario de la Santa Biblia*.

² Es importante señalar que los ornamentos de flores o coronas (laurel, guirnaldas, ciprés, etc.) son también utilizados para simbolizar a la muerte, dado que dichos adornos representan superioridad y permanencia aún después de la muerte, es decir: inmortalidad. Entre los ejemplos más conocidos puede mencionarse el libro III de la *Galatea* de Cervantes y la primera parte de *El Quijote*:

...no habían andado un cuarto de legua, cuando al cruzar el sendero, vieron venir hacia ellos seis pastores, vestidos con pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas y ciprés...

³ Vale la pena notar que César Brañas y los autores españoles de la generación del 98 y 27 utilizan, en muchas ocasiones, los mismos símbolos (fuente, camino, jardín, luna, rosa, estrella, etc.) y tratan la misma temática (búsqueda, desocultación, apariencia-verdad, etc.). Nótese los siguientes poemas:

*En un jardín distante de vocingleras frondas,
Donde cantaban pájaros y murmuraban fuentes,
En un jardín distante de marchitas estatuas
Y desmayados bancos sin sueños y sin amparo,
En un jardín distante donde la luna a veces
Se quedaba dormida en desveladas noches
En un jardín distante donde jugaba el viento (...)
Desmandado pueriles juegos de antiguos niños,
En un jardín distante de una ciudad sin nombre,
recuerdas, alma, dónde, en qué desnudo tiempo
cuando tú errabas sola ¿en dónde! ¿cuándo? ¿en dónde!,
¿si tú misma no eras vago jardín distante? (Jardín distante, Antología. Pág. 227)*

*Era una noche del mes
de mayo, azul y serena.
Sobre el agudo ciprés
brillaba la luna llena,
iluminando la fuente
en donde el agua surtía
sollozando intermitente.
Sólo la fuente se oía. (...)
«El jardín tiene una fuente
y la fuente una quimera...»
Cantaba una voz doliente,*

*Esta tristeza juvenil se pasa
¡Ya lo sé! La alegría
Otra vez dejará sus guirnaldas
Sobre mi frente herida,
Aunque nunca mis redes pescarán
La oculta pedrería
De tristeza inconsciente que reluce
Al fondo de mi vida. (Encina)¹*

Las guirnaldas aparecen con el mismo sentido que tienen en la obra de Brañas: tranquilidad, apariencia, comodidad y alegría pasajera que encuentra el “ser ahí” en el mundo real. Las guirnaldas representan esa ocultación de la angustia “liberadora”, que produce la muerte en su ser despertadora a la existencia auténtica y develadora de la apariencia del mundo real. Por ello, Lorca, al final del poema, afirma que existe una “tristeza oculta”, que sólo se devela cuando se destruye esta distracción del mundo. También surge esa tristeza en el hombre que reconoce la angustia existencial, al no poder encontrar su determinación.

32. *¡Dónde mis pies! ¡Dónde mis alas!*

33. *¡Dónde mis risas tempestuosas! ¡Dónde mi silencio*

34. *De tétrico doncel desvariado!*

La figura que se utiliza en este bloque es la pregunta retórica, que sirve para clamar por una respuesta que no puede darse. En este caso, es un recurso que enfatiza el reclamo doloroso. Se pregunta, en primer lugar, por los pies que, como se mencionó anteriormente, son símbolo de apoyo, soporte, seguridad y dirección. El poeta presenta a la muerte, nuevamente, como arrebatadora del estado de tranquilidad y refugio del “ser ahí” en el mundo real. Además de su ser precipitadora a la nada, por la que el hombre queda arrojado al vacío e indeterminación (dónde los pies, dónde las alas...).

Las alas simbolizan la posibilidad, la vitalidad y el espíritu humano que trasciende este mundo. Por la muerte, en su modo de ser llamadora a la reflexión y despertadora a la

*alma de la primavera.
Calló la voz y el violín
apagó su melodía.
Quedó la melancolía
vagando por el jardín.*

Sólo la fuente se oía. (A Juan Ramón Jiménez. Antonio Machado)

Persiste el tema de la “ocultación” (en el jardín), la apariencia (la luna, el viento, el ambiente desértico, etc.), que no permite al hombre conocer y la búsqueda del ser (la melodía que vaga por el jardín, el alma que se pregunta por su ser, la soledad, el agua que emana de la fuente, etc.). Es importante señalar esto porque manifiesta la formación clásica de César Brañas y su conocimiento de los temas e ideas estéticas del siglo XX. Para ampliar el tema, véase: Zardoya, Concha. *Poesía española del siglo XX: estudios temáticos y estilísticos*. España: Gredos, 1974. Vol. I-IV.

¹ García Lorca, Federico. *Obras completas*. (Pág. 191).

existencia auténtica, el hombre se descubre despojado de su “poder ser” y “poder hacer”, es decir, de la realización de sus posibilidades-alas.

La risa es señal de alegría y despreocupación. Según Bergson¹, ésta aparece cuando el ser humano está distraído, despreocupado, inconciente del movimiento y del *élan vital* que mueve la realidad y el mundo. Para el filósofo francés, la risa es el producto de la rigidez del hombre, opuesta al devenir esencial de la realidad. De acuerdo con esta explicación, se puede establecer la relación entre la postura de Bergson y la toma de conciencia sobre la muerte. Esa distracción, que se da en el “mundo a la vista” o “a la mano”, mantiene al hombre alienado o alejado de su “ser para la muerte” (“rígido”). Solo cuando toma conciencia de la muerte y el movimiento del mundo, y se desprende de esa existencia inauténtica, desaparece esa falsa comodidad y resguardo que proveía el mundo inmediato. La falta de la risa (inconciencia de la muerte, distracción y euforia en la cotidianidad), entonces, puede entenderse como la toma de conciencia de la mortalidad humana y la tragedia de la vida, que causa angustia existencial. Una vez más, la muerte es despertadora del “ser ahí” a la existencia auténtica.

Finalmente, se menciona al doncel (joven que aún no es caballero, pero se prepara para serlo) como símbolo de la falsa ilusión de la realización del proyecto existencial humano. Según esta interpretación, este verso muestra a la muerte en su modalidad de arrebatadora de la inocencia, inconciencia y tranquilidad obtenida en el mundo real (por eso desaparece el silencio). Además, se menciona que el joven es desvariado, es decir, fuera de sí, alterado, etc., lo cual sucede porque la muerte se le ha presentado en su modo de ser terrible y causante de angustia existencial, en el proceso fenomenológico de toma de conciencia.

35. *(Narciso, ya serás*

36. *Bosque de sauces a la orilla*

37. *Del gran río de llanto).*

Este bloque puede interpretarse como una advertencia o sentencia dirigida a Narciso, el personaje mitológico que se enamoró de sí mismo y murió ahogado a causa de ello. Simbólicamente, se llama la atención al hombre encerrado en la apariencia del mundo real, que se ve sólo como “ser ahí” en el mundo, sin darse cuenta de su “ser para la muerte”. Esta fue la verdadera razón del castigo de Narciso, como lo explican los helenistas:

Según el sabio Tiresias, el error de Narciso no era perseguir su belleza, sino querer aprehenderse y comprenderse como una imagen, como una imitación perfecta de su idea, como su icono².

1 Cfr. Bergson, Henri. *La risa: un ensayo sobre la significación de lo cómico*. México: Editora Nacional, 1989.

2 Cfr. Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. Pág. 219

Mirarse al espejo no denota, solamente, la búsqueda de la belleza, sino la pretensión de hallar en la imagen una “verdad” reflejada. Sin embargo, el espejo, por ser generador de imágenes (apariencia) no puede proveer de la verdad ni del conocimiento del mundo eidético. La intención de encontrar la esencia humana y existencial en lo cotidiano y pasajero es el reproche o sentencia reflexiva que el poeta enuncia. No se puede vivir obnubilado en y por el mundo inmediato, porque idealizar la apariencia es vivir de forma “inauténtica”. La muerte, entonces, se descubre en su modalidad de ser verdadera, definitiva, posibilidad última, segura y develadora del verdadero ser del “ser ahí” (“ser para la muerte”), en oposición a la apariencia del “mundo a la vista” y “a la mano”.

Además, Brañas afirma que este alejamiento del hombre, de la conciencia de la muerte, lo llevará, inexorablemente (por ello utiliza el término “ya”) a ser bosque de sauces¹, es decir, un ser sufriente y acongojado (muerte como transformadora del hombre en un ser sufriente). Mediante esta imagen, se descubre a la muerte en su modalidad de inexorable y repentina, que enfrenta al “ser ahí” con la angustia y la nada, incluso si está cegado por el mundo real. También aparece ésta como irrebasable, porque nadie escapa a la muerte y la toma de conciencia de la indeterminación del “ser ahí”. La “comodidad” a la que se aferra el hombre es sólo momentánea, puesto que tarde o temprano, llegará la muerte, en su modo de ser inesperada.

Brañas utiliza la figura del “árbol a la orilla”, también, en otros poemas, de lo cual puede interpretarse la idea del encontrarse en el límite o entre la vida y la muerte, el ser y la nada, la determinación y la indeterminación, etc. Éste simboliza lo estático, sin vida, inmóvil, etc., que está como espectador imperturbable o receptor pasivo de la vida que transcurre. Esto, porque el río es símbolo de vida: una corriente de agua que fluye, se mueve, se transporta, tiene un destino, etc.:

*Dichoso el árbol que a la orilla
Del río amado se refleja
Perpetuamente sin temor ni prisa
Y en cada onda se repite y rueda...
Feliz sería el árbol de la orilla
Si hombre o pájaro, río o nube fuera...
Y no tan sólo árbol de la orilla,
Y no tan sólo vegetal quimera. (Árbol de la orilla, Pág. 346)²*

Brañas presenta al árbol de la orilla como “afortunado”, al no sufrir los arrebatos, problemas ni preocupaciones de la vida cotidiana, que sí padece el “ser ahí”. Pero, también reconoce la necesidad inherente de libertad, acción, elección, etc., del hombre que, a pesar de los pesares

¹ El sauce es el árbol del luto porque se coloca en los cementerios.

² Brañas, César. *Antología*.

de la vida, se enfrenta a ésta. Ahora, la modalidad de la muerte, que devela el poeta en estos versos, es su ser determinante del “ser ahí”. La conciencia sobre la muerte determina la visión del hombre sobre su vida y su existencia: si acaso se reconoce como liberado del sufrimiento del mundo o condenado a no alcanzar nunca su esencialidad ontológica:

*Sauce de mis orillas,
Qué mal cauce tuviste,
Soñador de agua clara,
Para morir de sed
Para el agua cantora de tu sed...
Sauce yo no quiero,
Cauce no soy,
Agua no tendré nunca
Para tu sed (Zarzamoras, Pág. 492)¹*

El poeta muestra a la muerte como develadora del ser “pasión inútil” del “ser ahí”, representada en la ironía del árbol que conoce el agua del río, pero no puede beberla (imposibilidad de la posibilidad / morir de sed frente al agua). Además, se utiliza el símbolo del sauce, como ya se dijo, un árbol fúnebre.

La imagen de Narciso, que se refleja en un río de llanto, entonces, devela a la muerte como causante de sufrimiento y destructora de la tranquilidad humana. El río de llanto también puede interpretarse como una figura hiperbólica del sufrimiento. Así como suele utilizarse, en inglés, la expresión *to cry a river*, que representa cómo el llanto exagerado y fuera de control puede llegar a formar un río.

Es importante notar el artículo determinado “el” río, no se trata de un río, sino el río de llanto. Esto representa que la humanidad comparte el mismo destino y dolor común. Todos lloran ese río de sufrimiento por la muerte. La muerte, entonces, se presenta como totalizante, abarcadora, “universal” (todos los hombres mueren) y “humanizadora”, en el sentido que sólo el hombre puede ver, en el fenómeno de la muerte, el develamiento de su “ser para la muerte”, y verlo, además, como rasgo compartido por toda la humanidad. La muerte no sólo es “humana” sino “humanizadora”, porque hace al hombre ser lo que es (ser para la muerte) y lo hace despertar a su existencia auténtica.

El río es también símbolo de la vida humana, que desemboca en el mar. En la poesía de Brañas, la orilla del río representa el tipo de vida. Si es una vida satisfactoria, feliz, productiva, etc., el río está limpio y claro. Si se trata de una vida cargada de sufrimiento y pesar, aparece un río que arrastra dudas, temores, silencio, etc., y se encuentra rodeado de paisajes inertes:

¹ Brañas, César. *Antología*.

*Ríos que vais corriendo a no vistos mares,
Como vosotros voy yo muriendo:
Flores, árboles, urbes hay a vuestras márgenes,
A mis orillas solo, oh ríos,
Arenas sitibundas y acerbadas sales... (Pág. 477)¹.*

El poeta explica que el río-vida humana puede tener a sus márgenes vitalidad y abundancia, o muerte y desolación. En *Viento negro*, Brañas afirma que su vida ahora no es más que llanto, que sus márgenes están llenos de flores y plantas fúnebres (narcisos y sauces), en su descubrimiento de la muerte como destructora del proyecto existencial humano, arrebatadora del ser amado y por lo tanto, causante de sufrimiento y angustia existencial.

Finalmente, no puede dejarse de lado la interpretación del verso, desde la imagen de la flor narciso, en la cual, se mantiene el sentido de sentencia y reproche sobre la existencia humana inauténtica. Esto, porque el narciso es una flor que simboliza la vanidad, la apariencia, la introversión, etc. Se muestra, así, a la muerte como arrebatadora inesperada e inexorable de esa falsa tranquilidad.

38. Ahora me ladran perros de emigradas lunas.

Se explicó, anteriormente, que el perro es el animal que anuncia la muerte, por lo que su presencia y, en especial, su aullido y ladrado tienen connotaciones fúnebres. Entonces, la presencia que es anunciada por perros denota relación y cercanía con la muerte y el luto.

Los perros, además, ladran a los extraños y desconocidos, revelando así que la voz poética reconoce su estado de “extranjero” (como si se tratara de otra persona tras la muerte). El fenómeno de la muerte se descubre, entonces, como transformadora del “ser ahí”. Lo convierte en un ser conciente de su “ser para la muerte”, o sea, lo vuelve un ser angustiado y conciente de su indeterminación.

En esta oportunidad, la luna se califica de “emigrada”, lo cual que puede interpretarse como lejanía y cambio de lugar (interpretaciones relacionadas con el ser transformadora e inestable de la muerte). El plural “lunas”, aclarado con anterioridad, se aplica al tiempo: días, meses o épocas. De modo que, *emigradas lunas* puede referirse al tiempo lejano, ido, acabado, a un futuro que no se ve cierto, a lo desconocido en el tiempo, etc. Más concretamente, al ser inesperado y repentino del fenómeno de la muerte, y la indeterminación a la que es arrojado el hombre.

¹ *Ibíd.*

También puede interpretarse como el paso del tiempo y el estado melancólico, frente a la soledad por la pérdida del ser amado. La voz poética expresa el transcurrir de los días tras la muerte del padre.

39. Ahora me huyen los fantasmas cotidianos.

El término “fantasma” significa representación, aparición o visión¹. Está estrechamente relacionado con la “fantasía”, pues se refiere a todo aquello que sólo se aparece en la mente, o sea, que no es real. Esta imagen se puede relacionar con la noción de la distracción que produce el mundo real. El hombre que se refugia en esta realidad aparente, pierde su posibilidad de ver más allá (mundo eidético). Pero, aquel que ya ha tomado conciencia de la muerte, no es acosado por este mundo de apariencias, sino que se libera de esa experiencia inauténtica. Así, la voz poética explica cómo la distracción por la apariencia cotidiana no forma ya parte de su “ser conciente”. Esos fantasmas cotidianos no lo persiguen más, sino que ha perdido interés en esa apariencia “confortable”. La muerte, entonces, aparece como liberadora de la existencia inauténtica del “ser ahí”.

Aunque no debe olvidarse el aspecto psicológico que también señala el poeta. Así, el verso 39 puede interpretarse desde el sufrimiento por la pérdida y el luto, los cuales “ahuyentan” o imposibilitan el transcurrir “normal” (cotidiano) de la vida. El estado anímico depresivo (que produce la muerte del ser amado) hace que la vida cotidiana sea más difícil de sobrellevar. Bajo esta interpretación, la muerte aparece en su modalidad de ser causante de sufrimiento y arrebatadora de tranquilidad.

“Fantasma” también puede referirse a una realidad amenazadora. Los temores, mortificaciones o turbaciones de la vida cotidiana no son ya “relevantes” o significativos, en comparación con el sufrimiento causado por la pérdida de un ser querido. De modo que los problemas cotidianos parecen “desvanecerse” (huir), por el estado psicológico de indiferencia o sufrimiento. En este caso, la muerte sería también liberadora de la angustia psicológica de la existencia humana, dolor irreferente, develadora del “ser para la muerte”, que vuelve al “ser ahí” indiferente a la existencia inauténtica, y por lo tanto, también transformadora del “ser ahí”.

40. Y las campanas, ahora me huyen

Dentro del imaginario poético, las campanas son consideradas un instrumento angelical y el eco de lo celestial y placentero. También se piensa que su sonido es una especie de “guía” para los espíritus atentos. En este verso, se alude al estado ánimo apático de la voz poética, al

¹ Diccionario VOX griego-español, Pág. 370.

mostrarla ajena o indiferente al sonido de las campanas. Estas, como símbolo de la “buena noticia”, alegría, celebración, etc., están distantes al “ser ahí”, que ha tomado conciencia de su angustia existencial. Así, el poeta muestra a la muerte como dominadora de la vida del “ser ahí”, en el sentido que lo distancia del mundo cotidiano, para volverse a su “ser para la muerte” y su angustia existencial. Es una modalidad del ser transformadora de la muerte, que deja al “ser ahí” desorientado y perdido en su angustia.

Además, el sonido de la campana aparece, frecuentemente, en la poesía de Brañas, como símbolo de la evocación del pasado y la felicidad:

*Tu voz, campana de plata,
En mi memoria repica:
Si otra vida hay más allá
¡Sólo por seguir oyéndola,
Quiero vivirla! (Zarzamoras, Pág. 392)
Podría alzar mi voz a tempestad sonora,
Podría alzar mi voz campanas a la aurora (Zarzamoras, Pág. 396)
La campanada que cae
De lo alto de la iglesia
Del pueblecito perdido
Suenan sin fin en mi oído:
¿Alguna vez sonará en memoria pasajera
El acento conmovido de la voz que digo? (Zarzamoras, Pág. 398)¹*

En el primer bloque de versos se utiliza el sonido de la campana como metáfora de una voz que trasciende la vida terrenal, a través de la reminiscencia, en otras palabras, del recuerdo del ser amado. En este símbolo se puede comprender la elección de Brañas por la vida espiritual, su tendencia a la búsqueda del mundo eidético y, especialmente, la permanencia del hombre en el recuerdo.

Los siguientes versos son parte de un poema en el que Brañas enumera los posibles usos de la voz del poeta: cantar al dolor, al tiempo, a la vida, etc., pero al final, confiere preeminencia a la “voz silenciosa”. Todo el poema es una alegoría de la banalidad del mundo real, en el cual el “ser ahí” se desgasta (agota su voz). Frente al entorno bullicioso (pasan huracanas de voces altivas, gritos, estruendos, truenos, voces agresivas, etc.), la voz del verdadero poeta sólo anhela un canto solemne, y por ello se retrae de la turbación del mundo.² En este poema, las campanas se relacionan con lo superficial, aparente, bullicioso y estruendoso del mundo real, frente a la calma del poeta. La muerte, entonces, también se muestra como “apaciguadora” del

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Por ello, en la primera y segunda parte del poema, Brañas insiste en el silencio, las voces no emitidas, etc., no sólo por el ambiente solemne, sino por el alejamiento ascético del mundo real, representado en el bullicio, las voces de protesta, la tempestad sonora, etc.

apasionamiento del “ser ahí” en el mundo, porque le hace ver la futilidad de éste y lo absurdo de la agitación.

Finalmente, en el tercer bloque de versos, aparece la campana como el deseo de la permanencia y la búsqueda constante del hombre por la trascendencia espiritual, esencial, eidética, etc.

En síntesis, la campana, en la poesía de Brañas, aparece en relación con la muerte por su ser liberadora de la apariencia del mundo y mostradora de una realidad trascendente (“ser ahí” que busca su esencia, la permanencia y el mundo eidético).

41. *Porque soy el joven luctuoso,*
42. *Porque soy el portador de las lágrimas perdidas,*
43. *Porque he perdido las islas del día,*
44. *Porque he roto los cauces de la noche*
45. *Y los diques del llanto,*
46. *Porque he destrozado los puertos*
47. *De los oscuros litorales de la vida.*

En este conjunto de versos, se muestra a la muerte en su ser causante de angustia psicológica. Brañas enfatiza el término “perder”: perros sin luna, perdido en las noches sin límite, perder el país errante, etc., para enfatizar la ausencia y lo impersonal (lo que no tiene un solo dueño o un dueño individual). Las *lágrimas perdidas*, en ese caso, pueden referirse al sufrimiento colectivo, no de un individuo particular, sino de la humanidad, expresando así el dolor del hombre ante la muerte, en su modo de ser universal y humanizadora.

Estas también pueden significar un esfuerzo en vano o inútil, frente a la muerte en su ser inexorable e irremediable. El fenómeno de la muerte despertadora a la existencia auténtica, obliga al poeta a reconocer la inutilidad del llanto.

En el verso 43, aparece, por primera vez, en *Viento negro*, el símbolo de la isla. Esta representa el alejamiento y la soledad ontológica (no existe un “par” con quien dialogar) del “ser ahí”. Cuando éste se recoge en sí mismo, logra un estado de quietud y tranquilidad espiritual, representado en la isla. La pérdida de las islas, entonces, puede interpretarse como la ausencia de tranquilidad (sin olvidar también el aspecto de la soledad psicológica), que la muerte provoca en el “ser ahí”, por su modo de ser arrebatadora del sosiego existencial y del ser amado, es decir, causante de soledad ontológica.

El “ser isla” del hombre también se pierde al enfrentarse a la muerte, porque deja de ser un ente exclusivo y separado de los demás entes en el mundo. La muerte unifica a todos esos

islas-entes, en el sentido de “írlas a estos”. Una vez el hombre reconoce que la muerte es universal y humana (para todos) se da cuenta de que comparte el mismo destino trágico de todos los hombres, sin excepción. Ya ninguno es una isla, sino que están en relación por ese “ser para la muerte”. Aunque debe aclararse que no se trata de una comunión fraternal, psicológica o sentimental, sino ontológica (la indiferencia psicológica puede permanecer, pero no el aislamiento de “ser para la muerte” todos los hombres del mundo).

La isla es una porción de tierra (sostén) en medio de la tribulación y la inmensidad de la falta de certeza (el mar). Metafóricamente, este verso puede referirse a la comodidad que el mundo real provee en medio de la incertidumbre, y al sentirse “pendulante” entre el ser y la nada. El hombre se refugia en islas temporales, pero tarde o temprano, los límites de ese “mar” de incertidumbre traspasan las orillas de la isla y ahogan al hombre. Esto, según el verso 43, sucede cuando el hombre toma conciencia de la inminencia de la muerte. Entonces, el símbolo de la isla es utilizado por Brañas para mostrar el ser de la muerte como distanciadora del mundo y develadora de la existencia auténtica del hombre, pues mientras ésta no se presenta como realidad inexorable y advenidora en la vida humana, éste permanece como una isla (incomunicado, inconciente, alejado de su “ser para la muerte”).

Este es uno de los sentidos¹ que Brañas da al símbolo de la isla, que puede comprobarse en otros de sus poemas:

*¿Qué nombre darte, Esperanza,
Isla de sueño girando en la sombra y el vacío
De perpetuo olvido rodeados tus litorales? (La renuencia, Pág. 378)²*

En *La renuencia*, Brañas explica la rebeldía del “ser ahí”, que tiene pretensiones de inmortalidad, salvación, búsqueda de su ser, etc. Esto se presenta en el símbolo de la isla-esperanza que se pierde en el mar-incertidumbre, la nada, el vacío, la muerte, etc. La esperanza del hombre por encontrar su ser es una isla de sueño, es decir, solamente quimérica, utópica, inalcanzable, etc. La muerte, entonces, se muestra, en una variación de su ser destructora del espíritu humano, como “arrebataadora” y “anuladora” definitiva e irrebasable de la esperanza del “ser ahí”.

En los versos siguientes, aparecen dos verbos claves que enriquecen la descripción modal de la muerte como trágica y causante de sufrimiento psicológico: romper y destrozar.

El rompimiento de los cauces de la noche, desde la interpretación de la angustia existencial, puede referirse al reconocimiento de la muerte como develadora de la existencia auténtica y despertadora de la conciencia del “ser para la muerte”. Una vez el “ser ahí” se enfrenta al

¹ Como se verá más adelante, es una imagen polisémica, cuyas connotaciones cambian según el contexto.

² Brañas, César. *Antología*.

fenómeno de la muerte en estas modalidades, ya no hay ningún “límite” u “obstáculo” para que comprenda su angustia existencial. Ésta se desborda y libera ese “velo” de ocultación.

En síntesis, la noche sin cauces es una imagen que representa la angustia existencial desbordante tras la comprensión de la nada y la muerte, que aparece también como develadora de la verdad (“ser para la muerte” del “ser ahí”).

El cauce mantiene el flujo del agua controlado, de modo que al romperse, las aguas se dispersan y anegan los alrededores. Desde el punto de vista psicológico, el rompimiento de esta barrera de la noche, es una imagen que representa el desbordamiento del dolor. En este caso, la noche representa ese período de luto y sufrimiento. De modo que, este cuadro muestra el dolor incontenible y rebosante del hijo. Una imagen utilizada por Brañas en otros poemas:

*Apenas puede el corazón sentirlo,
Porque es como si el mar, en negra furia,
Salido de su cuenca ¿cómo decirlo?
Rodara sobre el mundo en negra injuria.
¡Así, de negro todo, negro todo,
Es el dolor, es el espanto
Es la angustia rodando negro lodo
Hasta cegar orígenes del llanto. (Tonatiuh, Pág. 30)¹*

En estos versos queda bien expresada la imagen del “desbordamiento” del dolor (el sufrimiento no puede ser evitado ni contenido). Esto como consecuencia del reconocimiento de la indeterminación humana, develada por la muerte precipitadora a la nada. Solamente el hombre inconciente no desborda su sufrimiento.²

Esta es una de las ideas centrales de las elegías, que no son sólo un canto al sufrimiento psicológico del artista, sino la expresión de la objetividad estética del fenómeno de la muerte. En este caso, Brañas explica el reconocimiento al que ha llegado del fenómeno de la muerte, como causante de sufrimiento y del desborde de su angustia existencial, que se ha apoderado de él. Esa toma de conciencia ha roto la irrecuperable tranquilidad del ser inconciente y ha trascendido como una “correntada” o rebosamiento de angustia; pero sobre todo, de claridad sobre la muerte. Nuevamente se presenta a la muerte en su modo de ser despertadora de la conciencia del “ser para la muerte” del “ser ahí” y liberadora de la distracción del mundo.

Por eso, en el poema citado, se utiliza la imagen del torrente de lodo que cubre todo y lo obscurece. Al principio de este proceso fenomenológico, parece que esta toma de conciencia

¹ *Ibíd.*

² Como lo explica Borges en *El inmortal: Todos las criaturas son inmortales, menos el hombre, que es el único que sabe que morirá. Ignorar la muerte, lo terrible, lo incomprendible es saberse inmortal.* Cfr. Borges, Luis. *Nueva antología personal.* .

“inunda” en sentido negativo, y no permite la continuación de la vida, como se conocía anteriormente. Pero, como se verá al final del poema, esta abundancia abrumadora y abarcadora, será también liberadora.

En el verso 45, “dique” se refiere a un objeto de contención. De modo que, su llanto también ha sobrepasado los límites y se ha desbordado el dolor. La misma idea que se presentó en el fragmento de *Tonatiuh*.

En el siguiente verso, la imagen del puerto puede interpretarse desde distintas posturas¹. En primer lugar, puede representar la posibilidad, dado que es un punto de llegada y partida, donde se produce “movimiento”. En ese caso, Brañas enfatiza la modalidad de la muerte como “terminadora” de las posibilidades del hombre, y al proyecto humano como un puerto sin salida.

Los puertos también pueden interpretarse como el transcurrir de la vida humana: un inicio y un final. Se empieza en un puerto y se “aspira” a llegar a otro (no al mismo del que se partió). En este sentido, aparece en otros poemas de Brañas:

*En cenicientos litorales naufrago,
Suspirar por el Puerto de mañana...
Ojos de amor que partir te vieron,
¿No en la noche sin puertos se extinguieron? (...)
Ojos de amor que partir te vieron,
¿no en la noche sin puertos se extinguieron? (Envejecer, Pág. 335)²*

En estos versos, el hombre aparece como un navío o navegante que se lanza a lo incierto (el mar, el río, etc.) y su vida se va “gastando” con cada ola, sin saber qué encontrará en el horizonte.³ También se describe la aspiración ontológica por el “puerto del mañana”, representado el proyecto existencial o lo que se espera obtener de la vida: la posibilidad, el descubrimiento del ser, etc. Finalmente, se reconoce, de forma resignada, la imposibilidad del cumplimiento de dicha aspiración. La idea central, entonces, es la incertidumbre por el destino. En ese “viaje” simbólico de la vida, el hombre no logra conocer su esencia, saber qué

¹ Sobre el símbolo del puerto, en la poesía de Brañas, se puede consultar en su *Antología*, los poemas: *Horas de mar*, *Travesía*, *Horizonte*, *Puerto*, *No es aquí*, entre otros.

² Brañas, César. *Antología*.

³ Todos son temas tratados en este poema de Brañas, el cual no se transcribe completo por razones de espacio: *Navegante ¿qué olor de irrealizables / países se ha prendido en tu navío? / De tu cansancio caen, y no lágrimas, islas desprevénidas y horizontes*.

Como puede verse, persisten las imágenes del destino trágico del proyecto humano: la isla, el horizonte, el navío, etc. Por ello, para comprender un solo poema de un autor, es necesario conocer, en la medida de lo posible, la totalidad de su obra. Pueden verse así temas recurrentes, símbolos, figuras, imágenes, etc.

es o a dónde va, de dónde viene y qué encontrará. Esto se descubre mediante la presentación de la muerte como precipitadora a la nada y destructora del plan existencial humano.

En *Viento negro*, ese puerto, en donde espera el hombre desembarcar, se ha “roto”, es decir, el único destino que le espera es su “ser para la muerte” y el sufrimiento. La muerte, en su modo de ser precipitadora a la indeterminación y la incertidumbre, encausa al hombre a ese puerto-destino trágico. Ese es el sentido que comparten los versos 46 y 47, con el poema anteriormente citado.

Además, en *Envejecer*, Brañas insiste en los “ojos de amor” que se han “perdido” o dejado atrás (“extinguido”) al partir. Esta idea remite a la pérdida que experimenta el hombre, por la muerte en su modo de ser arrebatadora del ser amado y trasformadora de la existencia humana. De igual manera, en *Viento negro*, el hijo poeta siente que su pasado (el puerto del que sale), su existencia, el ser amado (parte importante de su historia), etc., han quedado devastados y arrasados por la muerte.

También es importante notar cómo el poeta utiliza el epíteto *sin puertos*, para calificar a la noche. En dicha imagen, se descubre a la muerte como abarcadora y destructora del proyecto existencial (puerto) del hombre. Es por la muerte-noche que el hombre pierde la posibilidad, su proyecto ontológico, la búsqueda de su ser, etc.

Por último, aparece la imagen del litoral de la vida, calificado de “oscuro”. Tras el transcurrir de la vida, no puede esperarse más que un litoral “oscuro”, porque la muerte es destino trágico del hombre. El poeta la muestra en su modo de ser inexorable, definitiva, irrebalsable, flanqueadora y fatal para el destino del “ser ahí”.

48. *Porque soy no más el joven sombrío*

49. *Ebrio en los laberintos de su luto.*

El verso 48 presenta, nuevamente, la reiteración del dolor y la tragedia, al igual que el siguiente verso, en el cual aparece una imagen compleja, pero exacta para describir el dolor que causa la muerte de un ser amado. En este caso “ebrio” se refiere a intoxicado o envenenado. Esto enfatiza que el sufrimiento ha sido excesivo, al punto de saturar de dolor al organismo. Esto lo causa la muerte por su ser abarcadora, causante de sufrimiento y nociva para el “ser ahí”.

Además, el estado de ebriedad implica desorientación y descontrol. La muerte se muestra como causante de desconcierto, turbación, pérdida del sentido de la vida y dirección, como se mencionó: desorientadora del “ser ahí”. Es importante recordar, también, que el ebrio no actúa por su propia voluntad, sino que es el alcohol lo que lo impulsa a conducirse de cierta

forma. Lo que también sucede con el hombre, cuando se encuentra bajo el dominio del sufrimiento, pues su razón y discernimiento son controlados por el dolor. La muerte se presenta, entonces, como dominadora de los actos humanos, guiadora del hombre sufriente, abarcadora de la existencia y controladora del destino, posibilidad, acción y libertad ontológicos. Ante la muerte, el hombre no es un ser posibilitado y libre, sino determinado por su “ser para la muerte”.

El laberinto es una de las imágenes más complejas dentro de la literatura. En primer lugar, representa la vida humana como una búsqueda inútil, pues es el lugar donde el hombre se encuentra dando vueltas sin sentido, sin salida, sin escapatoria, sin encontrar nunca su ser, el sentido perdido de su vida, etc. Se trata de una metáfora sobre lo indescifrable de la vida humana. Así, el poeta, en dicho verso, puede referirse a lo absurdo del existir, tras la toma de conciencia de la muerte. Una vez más se la muestra como precipitadora a la nada y llamadora a la reflexión.

El laberinto también representa la vuelta a uno mismo, puesto que estos, regularmente, tienen forma circular o rectangular, lo que implica que, finalmente, se acaba en el centro. Sin importar el camino que se tome, se vuelve al lugar de partida, como metáfora del recogimiento al que es obligado el “ser ahí”, al tomar conciencia de la muerte. Puede ser que el poeta se refiera, no sólo al modo de ser atrapadora, asfixiante y abarcadora de la muerte, sino también a su ser llamadora a la reflexión y liberadora. Por eso, el poeta enfatiza que dicho laberinto, en el que se siente atrapado, es resultado de su experiencia del fenómeno de la muerte, que lo ha vuelto sobre sí mismo. Brañas ha sido “llamado a la reflexión” y “despertado” a la existencia auténtica.

El laberinto, para los griegos, tenía un solo sentido trágico: precipitar al hombre a la muerte. Como aparece en el mito de Minotauro¹, el hombre que entra al laberinto, sólo puede salir cuando muere. Así, el laberinto de la vida, del que el hombre toma conciencia por la muerte en su modalidad de develadora del destino trágico humano, conduce a la muerte, sin importar que se trate de escapar. En el mito griego, finalmente, el Minotauro siempre enviste a su víctima y la mata, representando a la muerte como irrebasable e inexorable.

Como puede notarse, la descripción modal que persiste en estas interpretaciones es la de la muerte como causante de sufrimiento y angustia, pero también como liberadora, puesto que la única salida del laberinto-vida es el fallecimiento físico. Brañas enfatiza que el hombre toma conciencia de estar atrapado en este laberinto, sólo cuando toma conciencia de la muerte. Ésta es, también, develadora de esta verdad.

¹ Cfr. Kirk, Geoffrey. *La naturaleza de los mitos griegos*.

No puede tampoco dejarse de lado la impresión psicológica del laberinto. Debe recordarse que éste, en un inicio, era un castigo para prisioneros de guerra (en la cultura egipcia y griega), donde estos eran abandonados para morir de hambre. Además, eran espacios totalmente oscuros, que les dificultaba encontrar la salida (como el de Creta) y en los cuales se producían sonidos fuertes y terribles al cerrarse los compartimientos.¹ Así, el poeta resalta también a la muerte como causante de temor psicológico y castigadora del hombre.

Brañas, además, utiliza la figura del laberinto, los caminos extraviados, las calles desconocidas, etc., como símbolos del ser precipitadora de la muerte a la indeterminación y la falta de certeza:

*Calles que no conozco en una
Ciudad desconocida (...)
Pasos hacia no sabemos donde. (Ciudad, Pág. 430)
Camino, ¿a dónde caminas?
¿A los cementerios viejos,
A las ciudades en ruinas
O a los océanos viejos? (Caminos, Pág. 417)²*

Brañas insiste en la muerte como destino fatal del hombre: camino que lleva a los cementerios, al mar-muerte, camino de cipreses, etc.

50. Vino negro, viento negro, negro abrazo del cielo negro.

Este verso regresa al fenómeno de la muerte asociado al color negro. Brañas reitera, en todo el poema, el efecto devastador y destructivo de la muerte en su modo de ser arrasadora, nociva y terrible (literariamente representado en la imagen del viento). Al describir un abrazo del cielo negro, se refuerza la modalidad de la muerte como abarcadora y dominadora de la existencia humana. Esta “envuelve” la totalidad del “ser ahí”: su mundo, su mente, su existencia, etc. Todo gira en torno a la muerte, una vez se ha tomado conciencia de ésta.

51. Luctuoso y sombrío como los perros sin luna,

52. Como las abandonadas lunas sin tierra

53. En las órbitas de la angustia perdidas.

El poema concluye con la reiteración de la muerte como umbrosa y causante de dolor. La imagen de los perros sin luna y las lunas sin tierra, que aparecen también en los versos 6 y 8, son símbolos de ausencia, de carencia y de presencia de muerte. Representan la pérdida del eje, núcleo, epicentro de la vida o lo esencial: el perro que se queda sin luna a la cual ladrar, y la luna que se queda abandonada, sin tierra, alrededor de la cual orbitar. La muerte se

¹ Cfr. Turner, Ralph. *Las grandes culturas de la humanidad*.

² Brañas, César. *Antología*.

descubre como arrebatadora del ser amado (que puede volverse el centro de la vida), y destructora del espíritu humano, es decir, de su “centro” y su órbita: la búsqueda de su ser, la realización de la posibilidad, la esperanza de encontrar sentido a la existencia, el confort del mundo real, el destino, etc.

El poeta se identifica con un perro sin luna, una luna abandonada y un satélite sin planeta, simbolizando así la pérdida del sentido de la vida como una reacción en cadena: una pérdida que sigue a otra, y así, sucesivamente. Finalmente, el mundo real va perdiendo significado para el “ser ahí”, pues éste se da cuenta que se trata sólo de un valor que ha sido donado por él, pero que, finalmente, es arrebatado por la muerte, en su modo de ser transformadora del sentido de la existencia.

El último verso completa la imagen de las lunas perdidas, explicando que éstas se encuentran “orbitando en la angustia”. Una vez más, aparece la idea del “ser ahí” angustiado ante la muerte como precipitadora a la indeterminación, dominadora de la existencia y despertadora de la conciencia humana.

Estos versos también se pueden interpretar desde el sufrimiento que guía al hombre, una vez éste se ha enfrentado al fenómeno de la muerte, como arrebatadora del ser amado. Las lunas, al igual que el hombre, sin su eje central, son guiadas sólo por su angustia psicológica, descubriendo a la muerte en su modalidad de ser causante de sufrimiento psicológico.

Resumen de ideas. Parte II

En esta segunda parte de *Viento negro*, Brañas presenta las distintas modalidades del fenómeno de la muerte, en relación con el sufrimiento por la pérdida del ser amado. Para ello, el poeta se vale de varias metáforas sobre cómo el hombre termina –sin buscarlo ni desearlo– siendo producto del dolor y el luto: es un árbol sin raíces, un perro sin luna, portador de las lágrimas perdidas, etc. Predomina el desconsuelo ante la ausencia, que no es más que una primera reacción, ante el descubrimiento de la muerte como terrible y causante de sufrimiento y angustia. Ésta aparece como precipitadora a la indeterminación, causando en el “ser ahí” ese sentirse perdido, derrotado, impotente, etc.

Para explicar más ampliamente esta idea, primero debe notarse que el existencialismo pesimista rechaza la noción de un principio superior, absoluto, trascendente, etc., o al menos, la imposibilidad humana de identificarse o conocer dicho principio. Dentro de este contexto ideológico, la muerte se aparece como posibilidad última ante este fracaso ontológico.

En esta segunda parte, el poeta también es constante en señalar al “ser ahí” reducido al plano de lo finito o del mundo físico, y ajeno a la realidad trágica de su existencia. Brañas, por ello, reitera ese sentirse “sin dirección”: perdido en la noche sin límites, no distingue su sombra, de la noche desdeñado, país errante, etc. Cuando el “ser ahí” reduce su existencia a la apariencia del mundo, la muerte se le presenta como terrible, destructora de la tranquilidad, guiadora hacia el sufrimiento, arrebatadora, etc. Pero, cuando la ve como despertadora a la existencia auténtica, puede, finalmente, reconocer el sentido trascendente de ésta. Para ello, es imprescindible el reconocimiento de la muerte en su modo de ser arrebatadora del refugio, distracción y comodidad del mundo real.

Otra de las modalidades que se presentan de la muerte, en esta segunda parte de *Viento negro*, es su ser imposibilitadora de la posibilidad humana. Esto, después de descubrirla como arrebatadora de la distracción del mundo real. Brañas insiste en esta idea, desde su experiencia de la pérdida del ser amado, que lo hace reflexionar sobre la muerte como precipitadora a la indeterminación, incluso, en obras posteriores:¹

*Cercada de preguntas y terrores,
A su absorbente nada el alma ríndese,
Llama fugaz que al extinguirse tiembla
Al viento incomprensible que la apaga. (El alma pavorida, Pág. 221)²
Luchas contigo mismo en dudas, desesperación y ansia
Y nunca vencedor puedes decirte
Aun cuando tus nublados se despejan,
Aun cuando de cadenas te deshaces.
Héroe fallido, vencedor vencido,
Seguirás a tu sino encadenado;
Libre, suspirarás por sus cadenas. (Pág. 478)³*

En los primeros versos de *El alma pavorida*, se comprende a la muerte como causante de angustia y precipitadora a la nada. Todo esto, metafóricamente expresado, en la figura de la llama: temblorosa y temerosa (angustia psicológica), incapaz de comprender al viento que la apaga (muerte), y a la que no le queda más que extinguirse y desaparecer (nada).

En los siguientes versos, tomados de *Floripondios*, se presenta al “ser ahí” que se piensa dotado de posibilidades ilimitadas (héroe, vencedor, libre, etc.), pero que se da cuenta de que

¹ Es importante señalar que *Viento negro* es una de las primeras obras poéticas de Brañas, escrito en 1938. (Solamente le precede *Antigua* de 1921), por lo que puede verse que el poeta está empezando a explorar muchos de estos temas mencionados, pero que continúan a través de la maduración de su obra. Ejemplo de esto son los versos que se citan a continuación. *Alma pavorida* pertenece a su poemario *Jardín murado* (1952-1956) y *Floripondios* a *Cancionerillo de octubre* (1964-1965). La experiencia de la muerte de sus seres queridos marcó el desarrollo de su obra, ya que antes de *Viento negro* sólo publicó narrativa de temas criollistas y sentimentales.

² Brañas, César. *Antología*.

³ *Ibíd.*

no es más que un héroe inauténtico: fallido y vencido. No es libre, sino que está condenado a la “derrota”, es decir, a la irrealización, la determinación (la nada) y la imposibilidad. Este descubrimiento se produce por el fenómeno de la muerte en su ser despertadora a la existencia auténtica. Lo cual presenta Brañas, en esta segunda parte, mediante distintas descripciones literarias: los pies que resbalan, la falta de raíces, las alas rotas, son todos símbolos de estas modalidades de la muerte.

Como puede verse, el dolor, sufrimiento y sensación de estar “perdido” que describe Brañas, en esta segunda parte, no se limitan a un estado psicológico pasajero, sino que son un medio por el cual se hace evidente y patente el hombre que reflexiona sobre su existencia y toma conciencia de su existencia trágica y de su “ser para la muerte”. Esto es presentado por el poeta a través de su experiencia de la muerte del padre. No se trata más de algo “anónimo” para el autor de *Viento negro*, sino que está presente en él y le hace salir del “refugio” del mundo real, situación que es verdadera para “todo caso humano”. Este es, realmente, el punto central de la segunda parte. No se trata, solamente, de la expresión de los lamentos del hijo que pierde a su padre, sino del despertar del “ser ahí” ante sí mismo y su destino, y de una develación sobre su existencia, a través de la comprensión de las distintas modalidades de la muerte. La muerte, entonces, aparece, predominantemente como despertadora a la existencia auténtica y develadora del ser del hombre.

Así que, a pesar del pesimismo psicológico predominante en estos versos (el sentirse como una isla, imposibilitado, ensimismado, obnubilado en el mundo real, ausente, ajeno, angustiado, etc.), debe tenerse en cuenta el proceso fenomenológico de develación que va siguiendo el poeta. Esta debe verse como una primera etapa de reproche que revela varios modos de ser de la muerte: nociva, terrible, arrebatadora, abarcadora, etc., que llevan a la comprensión de otras modalidades que aparecen en las siguientes partes del poema.

También es necesario recordar que el poema no pretende agotarse en estas descripciones pesimistas. Estas son sólo un momento de *Viento negro*, pero no su finalidad. Si fuera ese el caso, el poema se agotaría o se reduciría a ser una recopilación de lamentos subjetivos o psicológicos, en los que Brañas explica su sentirse “fuera del mundo”, sin encontrar sentido en su vida, etc. Sin embargo, su “ser poeta” le hace ver más allá de sus propias emociones y le permite transformar su experiencia particular en una develación fenomenológica.

Parte III

1. *Tendido estás, isla inmóvil*
2. *Ya en la densa mar del tiempo*

En esta parte del poema, se describe el estado del padre tras el fenómeno de la muerte. Brañas inicia presentándolo explayado, inerte e inmóvil y utiliza, posteriormente, el símbolo de la isla para representar el destierro y el alejamiento del mundo.

La isla siempre ha sido alegoría de la soledad humana, así como lo explica Donne en *Devociones para ocasiones emergentes*:

*Ningún hombre es una isla entera por sí mismo.
Cada hombre es una pieza del continente, una parte del todo.
Si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un
promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia.
Ninguna persona es una isla; la muerte de cualquiera me afecta, porque me encuentro unido
a toda la humanidad; por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas; doblan por
ti.¹*

El poeta inglés expresa, en estos versos, la idea de unidad en el mundo real, tanto física-orgánica, como humana-social. En otras palabras, la realidad que se aparece al hombre es un todo formado de cada una de sus partes, lo cual puede también extenderse, analógicamente, al

¹ Donne, John. *Poesía completa (Tomo II)*. Pág. 312.

mundo humano. El “ser ahí” forma parte de un mundo social que lo conecta con todos los demás hombres, incluso a nivel espiritual. Por ello, Donne explica que el hombre sufre por la muerte de “el otro”, al que está unido en relación fraternal, en el mundo real. Así, cuando el mar (la muerte) se lleva una porción de tierra (el hombre), toda Europa (la humanidad) queda disminuida. El símbolo de la isla, entonces, se utiliza para representar esa común-uniión de los hombres. Más que porciones de tierra distantes, la humanidad es un continente.

Sin embargo, para Brañas, este estado de unidad sólo es una apariencia del mundo real. Al llegar la muerte, el “ser ahí” se descubre como una isla, porque ésta es una experiencia particular e individual, que el hombre experimenta en soledad. Basándose en esta interpretación, en el símbolo usado por Brañas, la muerte se devela como posibilidad última, íntima, determinadora del ser del “ser ahí”, humanizadora (porque lo hace ser quién es en el mundo), irreferente (porque no hay nada que pueda prepararlo ni acompañarlo en esa experiencia) y “aisladora”, es decir, separadora de la aparente unidad ontológica y biológica del mundo real. Desde esta descripción modal de la muerte, se descubre la preeminencia de la idea del “ser ahí”, no como parte de un todo, sino como un ser aislado, condenado a la soledad de la incertidumbre y a la nada.

Otra modalidad que puede resaltarse sobre el símbolo de la isla, en relación con la muerte, es su ser “incomunicadora”. La muerte es un paso del mundo biológico a la esencialidad, en la que queda imposibilitada la comunicación y el ser amado se vuelve inalcanzable, desde el mundo biológico. Esto significa que la muerte es el paso desde la “pseudo-determinación” (“a la mano”, “a la vista”), a la incertidumbre absoluta o la nada (ser transformadora de la existencia y el ser del “ser ahí”).

La isla, además, es símbolo de lo irrecuperable, aquello que se aleja o escapa del “ser ahí”:

*Son nuestros días islas en la luz (...)
Recuperarlas quiere la nostalgia
En posesión tardía
¡pero la luz no vuelve atrás! (...)
Días perdidos, días victoriosos
Por igual en la luz a la deriva
Naúfragas islas en no visto mar. (Islas en la luz, Pág. 217)¹*

El mar es otra imagen polisémica, dentro de la poesía de César Brañas. Representa, en primer lugar, lo desconocido, lo infinito y lo inmensurable. Es un símbolo que completa un cuadro metafórico sobre el “ser ahí” y la muerte: el “ser ahí” (representado en un barco que navega), se desenvuelve en el mundo real y su vida (representada en el río que fluye), el cual finalmente llega a desembocar en la incertidumbre o la nada (representada en el mar),

¹ Brañas, César. *Antología*.

precipitado por la muerte (el viento que lo conduce al mar), quedando así arrojado o diluido en la nada (convertido en isla):

*Barquito de vela latina
En luz de romántica bahía
Viola el mar con el ancla de tus sueños,
Huye al viento que silba tras de ti
Y precipita tu naufragio
En las aguas capciosas (Cuerpo. Pág. 46)¹*

El mar, entonces, representa el ser inmensa, totalizante, abarcante e indeterminada de la muerte, y la incertidumbre a la que el hombre es arrojado, es decir, a donde “encausa” su vida. Es una idea que también aparece en los mitos de las culturas celta y musulmana, quienes creían que tras la muerte, el espíritu habitaba en una isla lejana e inaccesible².

Si bien se sabe que el “ser ahí” termina siendo una isla en el mar, no puede precisarse en qué consiste ese mar o qué significa estar aislado en el mar. Este es el ser indeterminable de la muerte. El hombre sabe que morirá, pero no puede precisar o comprender cuándo, por qué y a dónde llegará. Tema que también explica Brañas en su poesía:

*El río corre, su rumbo cierto.
El alma mía no sabe,
En cambio, su cauce, amarga
¿Y no he, río, de envidiarte? (Variantes. Pág. 388)³*

Puede notarse que al poeta le atormenta la incertidumbre. Aún dentro de la determinación de ser un “ser para la muerte”, hay incertidumbre por no saber qué es la muerte o la llegada de ésta.

Brañas se vale del símbolo del mar, para representar las modalidades de la muerte, que se explicaron anteriormente: la incertidumbre, el infinito, lo ilimitado, desconocido, etc., pero, también para relacionarlo con el tema del tiempo. El padre amado que se encuentra aislado en la inmensidad del tiempo puede interpretarse desde la noción de la nada y la incertidumbre. La muerte y el estado, al que es precipitado el hombre que muere, son indeterminables y no pueden hacerse ciertos (categorizarlos), por lo cual el tiempo parece inmenso o ilimitado (sin categorización).

Además, el paso del tiempo “denso” es una metáfora del transcurrir o devenir incierto, en el que el hombre está atrapado:

¹ *Ibíd.*

² Cfr. Turner, Ralph. *Las grandes culturas de la humanidad.*

³ Brañas, César. *Antología.*

*Oh tiempo del verso amado, en tu agua inmóvil mi vida
Evoca, en mares polares, vieja nave sorprendida
Que a la ansiada primavera nunca más podrá zarpar. (El tiempo inmóvil. Pág. 463).¹*

En los versos citados, el tiempo real parece detenido en el verso, en un intento por categorizar el transcurrir de la vida. Sin embargo, se debe recordar que este movimiento o transcurrir sólo se da en el mundo real pero la muerte, en su modo de ser transformadora de la existencia humana y el “ser ahí”, cambia este movimiento a quietud: el mar denso del tiempo (inmenso depósito de agua inmóvil donde confluye el río- dinamismo). También se menciona ese tiempo inmóvil como un recurso de reflexión, una oportunidad para evocar memorias de la vida y, sobre todo, lamentarse por la imposibilidad de escapar de ese destino (no podrá nunca zarpar a la primavera: la vida, la certidumbre, etc.). Este es el modo de ser llamadora a la reflexión, de la muerte.

En estos primeros versos, de la tercera parte de *Viento negro*, entonces, se comprende que las modalidades fundamentales del fenómeno de la muerte, son su ser indeterminada, distanciadora y precipitadora a la nada y la incertidumbre. Por ello, el “ser ahí” se ha descrito como perdido en la noche (también imagen de la nada, incertidumbre, lo desconocido y el ser umbrosa de la muerte), abrazado por el viento y la oscuridad (muerte como abarcadora y totalizante) y ahora, como una isla abandonada en el tiempo (muerte como transformadora y distanciadora del “ser ahí” del mundo real y biológico).

3. Los riachuelos azules de tus venas

*4. Se desperezan sin rumor por los cauces de piedra de la
Muerte, húmeda lava de la muerte.²*

El primer verso es una metáfora sobre la sangre humana (vida) y el río. Es importante, además, notar que el poeta señala el color de los riachuelos. Simbólicamente, el azul es el color de la tranquilidad, la profundidad inmaterial y la melancolía.

¹ *Ibíd.*

² Brañas utiliza las mismas imágenes que García Lorca, para describir el estado del cuerpo muerto:

*Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera. (Llanto por Ignacio Sánchez Mejía)*

Al igual que Brañas, Lorca presenta la muerte biológica como una vuelta a la tierra. Las plantas que cubren al muerto, el agua de lluvia que cae sobre él, la tierra que se conjuga con los restos de la persona, etc., son imágenes que presentan ambos poetas. Cfr. García Lorca, Federico. *Primer romancero gitano y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*.

Dado que el color azul también se relaciona con la aristocracia (“tener sangre azul”), puede inferirse que el poeta hace referencia al linaje español de su padre.

Ahora, si se piensa en la simbología del azul, en relación con la muerte, la imagen se vuelve más compleja. Este color está asociado, en la tradición judeocristiana, con la pureza y santidad (por eso, la Virgen María se representa con un manto azul). Entonces, Brañas puede referirse a ese estado de “perfección”, purificación o incorrupción del padre amado que muere. Se pasa de la degradación del mundo real, a la conservación íntegra, después de la muerte. De nuevo, aparece la muerte en su modo de ser transformadora del “ser ahí”, en este caso, biológicamente.

El azul también se identifica, en la cultura anglosajona, con la tristeza (de ahí el nombre de la música: *blues*). En este sentido, Brañas resalta el estado melancólico de la pérdida, consecuencia del modo de ser nocivo y terrible de la muerte.

Por último, este color representa el conocimiento y la inteligencia (por ello se le asocia con la Filosofía)¹. Si se considera esta significación, el verso hace referencia al padre como un hombre conocedor y entendido.

El cuarto verso presenta la sangre explayándose, lo cual puede interpretarse, asimismo, como la vida humana que termina su recorrido y llega a su último límite o destino (por eso se “despereza”, tras un largo recorrido).

El final de dicho verso, además, encierra dos sentidos: uno metafórico, y otro literal. Metafóricamente, los *cauces de piedra de la muerte* representan la terminación fatal de las posibilidades del hombre. La muerte se muestra como situación límite y en su modo de ser posibilidad última del hombre. El “ser ahí” está limitado, condicionado, y encausado por la muerte. Literalmente, el verso presenta la imagen de una tumba: el cauce físico y concreto del “ser ahí” en su muerte biológica. Por eso se utiliza el símbolo de la piedra (inquebrantable, intraspasable, etc.). La vitalidad humana (abstracto) es contenida por la tumba de piedra (límite físico). Las modalidades de la muerte que presenta el poeta, mediante estos sentidos, son su ser irrebasable, flanqueadora y determinadora del “ser ahí”. Es decir, la muerte encausa y “causa” al “ser ahí”.

Finalmente, la sangre se compara, literariamente, con la lava. Tanto el símbolo de la sangre como el de la lava tienen una connotación violenta o pasional. Ambas son producto de un evento trágico e intenso. El desbordamiento de la sangre, por la muerte, puede interpretarse también como el volcán que, irrefrenable y violentamente, hace erupción. Brañas, por medio

¹ Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*.

de esta imagen, insiste en la presentación de la muerte en su modo de ser repentina, inesperada, indeterminada, violenta, incontenible y fatal, así como un derramamiento de lava que adviene en el mundo real, sin que pueda controlarse o evitarse. En este sentido, la tumba (parte del mundo real) no puede contener ese río de lava (muerte violenta y totalizante).

5. *Sobre tu pecho*

6. *Pálidas manos decaídas, sin voluntad de alas,*

7. *Custodian las puertas del sueño.*

La imagen del sueño es central en estos tres versos, pues se identifica a la muerte con este estado de descanso. Desde la Antigüedad, el hombre ha mostrado su temor por el ser nociva de la muerte (que ha tenido preeminencia en las representaciones de ésta), por lo que empezó a identificarse con el sueño (un hecho temporal), como una forma de asimilación de la pérdida. Esto, porque en el sueño no hay un verdadero alejamiento del ser querido, sino que se concilian ambos mundos (el terrenal y el espiritual). El sueño, entonces, es una forma de seguir “viviendo” tras la muerte.

En este verso, el dolor de la voz poética se asimila mejor al pretender que la muerte es sólo un sueño, recurso que emplea, también, en otros poemas:

*Sus quince años de anémona elegida
Sonríen a una luz inesperada,
Y más que de la muerte desposada
Parece en alba de ilusión dormida. (Muerte de una niña, Pág. 84)¹*

El poeta no ve a una niña muerta en el poema, sino a una niña dormida, identificando este estado con la posibilidad e ilusión de despertar (la sonrisa del descanso que la lleva a una luz inesperada). El sueño, además, lleva implícito el despertar. Así, la muerte no consiste en un permanecer dormido, sino que es sólo el sueño previo al despertar a esa luz (símbolo que es explicado por Brañas en los versos finales).

Las manos guardianas indican un alejamiento o barrera entre el mundo real y la realidad tras ese sueño. Se representa, así, la imposibilidad de la voz poética de traspasar ese estado o impedir el sueño del padre amado que descansa. No puede llegarse al otro lado de ese estado, ni comprenderlo, ni conocerlo, ni descubrirlo, desde el ser “ser ahí”.

Ahora, las manos reposadas sobre el pecho, que se describen como “alas decaídas”, anuncian la imposibilidad del hombre de realizar su proyecto existencial, por causa de la muerte. Su voluntad y posibilidad quedan aniquiladas, ante la falta de certeza que adviene con ésta. Este

¹ Brañas, César. *Antología*.

verso también es una alegoría sobre la ausencia de vitalidad y energía, que el saberse “ser para la muerte”, produce en el “ser ahí”. Desde estas interpretaciones, la muerte se muestra como imposibilitadora del proyecto existencial humano y destructora del espíritu.

8. *Última luz de mayo*

9. *Acunan almohadones de sombra en tus ojos,*

El primer verso narra un dato biográfico, pues Antonio Brañas (padre de César Brañas) murió el 4 de mayo de 1938¹. Entonces, la última “luz” que vio el padre fue en mayo. Pero ésta, además, tiene un significado metafórico, ya que se puede interpretar como esperanza, vida, eternidad, certidumbre, etc. De modo que, la voz poética expresa, en esa falta de “luz”, la ausencia de esperanza, fuerza, guía, certidumbre, etc., tras la muerte del ser amado (en mayo). Nuevamente, se muestra a la muerte en su modo de ser nociva, destructora del espíritu humano, causante de angustia psicológica y arrebatadora del ser amado.

Mayo también es símbolo del último trazo de vida antes de la llegada del otoño. De tal manera que, el poeta explica cómo el padre ha guardado, en los ojos, un último rayo de luz-esperanza y vida, antes de precipitarse a la muerte-otoño. Esta simbología del mes de mayo es recurrente en la poesía de Brañas:

Canción de mayo, para mi corazón tardía (...)
¡Qué rencorosos protagonistas viene
De las cavernas del otoño a perseguir tus trazas!
Cruelles y fríos y sedientos
Por tu sangre de niño perfumado vienen (...)
Canción de mayo, engaño de mis sentidos cardinales,
Vuelve a tu luz, a tu solar imperio,
Y déjame mi sueño, mi soledad, mi cobardía
Y el pavorido mundo de mi espera (Alegoría a mayo, Pág. 42)²

El siguiente verso presenta la imagen de la luz guardada en los ojos. La retención de la luz representa, siempre, la esperanza de encontrar certeza ontológica, aún frente al modo de ser nociva de la muerte. Pero, este conocimiento de la esencia del hombre no se da en el mundo real, sino en la esencialidad a la que se despierta. La luz guardada en los ojos y la muerte, en su modo de ser transformadora (a través de su identificación con el sueño), refuerzan, metafóricamente, la noción de que la muerte no es un estado definitivo de separación o desapego total del mundo real. Con base en dicha interpretación, se puede reconocer a la muerte, en primer lugar, como develadora de la verdad o esencialidad humana, no sólo su “ser

¹ Cfr. Barrios y Barrios, Catalina. *César Brañas, vida y obra*.

² Brañas, César. *Antología*. También vale la pena notar cómo el poeta inicia su poema desde el mes de mayo (últimos rastros de luz-esperanza) y lo termina en el mes de junio (muerte, desesperanza, invierno, etc.).

para la muerte”, sino su “ser para otra vida”. Y, en segundo lugar, como “transportadora” del “ser ahí” a otra realidad (otra variante de su ser transformadora).

En el verso 9, la oposición vida-muerte es constante. La luz está guardada en los ojos, mientras el padre espera despertar tras la muerte. Pero, dicha luz se topa con los obstáculos de sombras (incertidumbre) y de oscuridad (muerte). Aún desde el símbolo de la luz, el autor insiste en la presentación de las sombras y la nada.

10. Abiertos ya del otro lado de la vida,

Esta imagen es recurrente en las elegías. El muerto cierra los ojos al mundo real que, simbólicamente, representa la terminación de sus posibilidades existenciales, pero los abre a otra realidad (determinación esencial metafísica). En este verso, el autor introduce la noción de aceptación de una realidad “más allá” del mundo biológico. Esta es la idea central que se defiende en este poema y la que separa a Brañas de algunos pensadores existencialistas del siglo XX (Heidegger, Sartre) que concebían al hombre, esencialmente, como un “ser para la muerte”.

Ahora, ¿cuál es esta esencialidad metafísica a la que despierta el padre? Para comprender esto no puede olvidarse la formación religiosa del poeta y la explicación precisa de cómo entiende Brañas la concepción cristiana de la vida después de la muerte, lo cual presenta al final del poema. En esta sección, el poeta sólo lo anuncia, más no lo especifica. Se limita a señalar, solamente, algunos rasgos de esta vida más allá del mundo real y las modalidades que se develan de la muerte, desde esta concepción.

En primer lugar, se insiste en la muerte como transportadora o propiciadora del cambio de un estado a otro, pasar de “ser ahí” a “no-ser ahí”. Para Brañas, entonces, la muerte no es diluirse en la nada, es un paso a otra realidad, que aún no puede determinar con exactitud, pero que empieza a caracterizar, desde su experiencia del fenómeno de la muerte del padre. La muerte como transportadora, se comprende desde la imagen del sueño (como un cambio de estado, un “nacer” a otra realidad). No es solamente la “agotadora” o “finalizadora” del “ser ahí”, sino la “tran-sustanciadora” de éste en “no-ser ahí”.

Esta imagen continúa explicándose en la parte final del verso 10. *Del otro lado de la vida* se puede interpretar, asimismo, desde las dualidades que maneja el poeta (vida-muerte, certidumbre-incertidumbre, esperanza-angustia, etc.). El mundo real, entonces, es la oposición metafísica de la “otra vida”, y su contrario. La “otra vida” es certidumbre, desocultamiento y revelación, a la que despierta el padre, lo cual es comprensible a través de la mostración de la muerte como develadora de la verdad, humanizadora y transformadora.

Los “ojos abiertos” es otra imagen que no debe pasarse por alto. Representa un estado de conciencia, conocimiento, entendimiento, atención, reconocimiento, percepción, discernimiento, receptividad, etc. Abrir los ojos no es sólo entrar a la otra vida, sino tomar conciencia del ser o esencia del hombre, que ya no es “ser ahí”, sino que se transustancia, en la otra vida. Dado que, desde el mundo real, es difícil llegar a ese grado de comprensión (por la distracción), la muerte es mostrada como develadora, despertadora de la conciencia y destructora de la distracción del mundo real, que impide al hombre verse como “ser para la muerte”. Brañas la reconoce así porque él mismo ha experimentado el fenómeno de la muerte como liberadora de esa inconciencia.

11. A lunas de tierras extraviadas,

12. A estrellas fugaces de cielos del todo nuevos

13. Para tus ojos de recién llegado a otra vida.

En este conjunto de versos, se describe la realidad a la que el hombre “abre los ojos”. En primer lugar, se mencionan, nuevamente, las lunas de tierras extraviadas, así como han aparecido en la segunda parte (tierras ocultas, emigradas lunas). En esta imagen se reitera la idea de la lejanía y lo desconocido, como aquello que no está en el mundo real, que no es “ahí enfrente”, “a la mano” o “a la vista”, sino que se mantiene en estado de “ocultamiento”. Por ello, Brañas utiliza el símbolo de la tierra, en el sentido de planeta, para significar el “mundo desconocido”, o nuevo al que despierta el “ser ahí”. El calificativo de “extraviadas” tiene sentido de apartadas u ocultas, es decir, de lo que no se ha tomado conciencia. Por medio de esta imagen, el poeta reitera el modo de ser de la muerte como develadora y mostradora de esta realidad, a la que el hombre quiere mantenerse ajeno y distante.

La imagen de los ojos que se abren a las lunas, insiste en la dualidad simbólica de ésta, la cual representa tanto la vida biológica y real (refleja la luz solar), como la muerte (aparece desde la oscuridad). Sin embargo, lo más importante de esta figuración es el sentido de “renovación”, “cambio” y “nuevo comienzo”. La luna se identifica con nuevos períodos, nuevos ciclos y nuevas fases, representando, así, los modos de ser de la muerte como transformadora, transportadora, e incluso, renovadora de la vida.

En otras palabras, el poeta muestra, simbólicamente, a la muerte como despertadora a otra vida, por medio de la imagen de nuevas lunas.

La luna, además, es la mediadora entre la tierra (mundo real, biológico, etc.), y el cielo. Aunque no se trata de un cielo espiritual, sino del espacio indeterminado. Entonces, el poeta devela a la muerte como mediadora entre una realidad terrenal y otra absoluta o infinita. Así como la luna relaciona o conecta a los demás astros del firmamento: planetas, estrellas, etc.,

por la fuerza gravitacional, la muerte también atrae, relaciona, hace que el hombre gire en torno a ella, etc.

En síntesis, la luna es, para el poeta, un recurso estético que representa el modo de ser transportadora, mediadora y abarcadora de la muerte. La presenta sólo como un paso intermedio y conector, y no un arrojamiento a la indeterminación.

En este verso también se descubren las dualidades ontológicas y existenciales de la certidumbre -incertidumbre, mundo real - mundo más allá o esencial, vida- muerte, inconciencia- toma de conciencia. Además, se afirma la existencia de otra vida o un “allá” a donde conduce la muerte.

En el verso 12, los *cielos nuevos* se refieren, reiteradamente, a una realidad de la que no se conoce nada, de la que no se tiene certeza y que se oculta al “ser ahí”, detrás del mundo real. La estrella fugaz representa, también, la renovación y la llegada de lo inesperado, que escapa, muchas veces, a la atención del “ser ahí”. Según esta interpretación, la muerte se muestra como develadora de una realidad oculta, a través de su ser destructora de la distracción. El verso también puede significar el anuncio de lo repentino (la muerte como inesperada y advenidora).

La estrella fugaz también representa el paso de la luz, que se pierde en el horizonte. Metafóricamente, puede interpretarse como la llegada de la “iluminación” o certidumbre pasajera. Algo que despierta la conciencia del “ser ahí” sobre su esencia, que sólo le es dado, sin esperarlo (muerte como develadora imprevista). Esto quiere decir, además, que la comprensión de la esencia del “ser ahí” es repentina.

La estrella fugaz también representa algo deseado, algo esperado y algo a lo que se aspira. Según esta interpretación, el “ser ahí”, tras la muerte, puede ver pasar “nuevas estrellas fugaces”, tener nuevas aspiraciones, nuevos deseos o nuevos empeños. La muerte se muestra, entonces, no como situación límite, determinadora o posibilidad última del “ser ahí”, sino como abridora a otras posibilidades y mostradora de otra vida.

Finalmente, es importante señalar que, todos los símbolos utilizados por Brañas, pertenecen al campo semántico del firmamento: estrellas, lunas y tierras. Esto está relacionado con la búsqueda o tendencia del “ser ahí” a lo espiritual y el “mundo más allá” (metafóricamente representado por el cielo físico). Los ojos del padre sólo ven hacia arriba, tras la muerte, al “cielo”; en oposición a la distracción de los ojos en el mundo real, cuando se está vivo. En otras palabras, el cielo representa la aspiración o búsqueda de lo esencial, del “mundo más allá”, que es posible por el modo de ser develadora de la muerte, despertadora de la conciencia, llamadora a la reflexión y transportadora a otra vida.

14. *Isla intacta –equilibrio intemporal, dichoso aplomo-*

De nuevo se reitera el fenómeno de la muerte como distanciadora del mundo real. ¿Por qué Brañas califica, ahora, de “intacta” a la isla (“ser ahí” alejado del mundo biológico tras la muerte)? Puede referirse a un estado de perfección alcanzado por el “ser ahí”, en la muerte. El padre está ahora íntegro y completo, es decir, sin las apariencias ni distracciones del mundo real, en un estado de purificación y perfección. Así, la muerte aparece como renovadora del “ser ahí”, e incluso purificadora y liberadora del mundo biológico, precipitando al padre a un estado de perfección (ser transustancializadora).

Al aceptar esta interpretación, se presupone una concepción del mundo real como “imperfecto”, lo que muestra a la muerte como paso necesario a la gracia o transformación (ser renovadora). Esta perfección puede interpretarse como la determinación o la comprensión de la esencialidad ontológica del “ser ahí”. La isla intacta, además, puede ser otra reiteración del ser incomunicadora de la muerte y la imperturbabilidad del hombre, en su muerte biológica.

Las dos frases siguientes, que se mencionan entre guiones (se trata de una explicación que complementa el sentido del verso), confirman estas interpretaciones. Se hace referencia a este estado de calma de manera optimista, es decir, se exalta la terminación del sufrimiento y la llegada de la paz o armonía. Esta es una modalidad compleja sobre el fenómeno de la muerte: “finalizadora” del sufrimiento del mundo real y liberadora de la apariencia. Esto quiere decir, nuevamente, que el “mundo más allá” se aparece como perfección, armonía, determinación, etc.; y el mundo real, como suplicio y apariencia. El poeta, por ello, utiliza el calificativo de “dichoso”.

En la expresión *equilibrio intemporal* es necesario analizar ambos términos, detenidamente. En primer lugar, “equilibrio” representa un estado armonioso (calificativo que también puede interpretarse sobre el “mundo más allá”, de acuerdo con los versos anteriores). Con estas descripciones, Brañas afirma que la muerte es también “donadora” de estabilidad, tranquilidad y orden, es decir, perfección. “Intemporal” se refiere al descanso definitivo, es decir, no hay un estado posterior, sino que ahí encuentra el “ser ahí” su determinación final, sin necesidad de aspirar o buscar ya nada más. Así, la muerte aparece como determinadora del “ser ahí”, en el sentido que lo conduce a su determinación ontológica.

“Intemporal” también puede interpretarse como lo que está “más allá” de la categoría del tiempo. El tiempo es una medida humana para determinar una realidad del mundo real, para tratar de explicarse la constante yuxtaposición de momentos o estados. Sin embargo, en la muerte, estas categorías no son válidas (ni necesarias), más bien, se trata de un estado que supera o rebasa estas determinaciones humanas (in-temporal: sin tiempo, sin necesidad de

tiempo...). El fenómeno de la muerte del padre se le ha mostrado en su modo de ser indeterminable o incategorizable desde el mundo humano.

15. Una onda de lágrimas,

16. Una espuma de plegaria,

17. Una herida ráfaga de sollozo

18. Acuden a tus costas, nimban tu contorno.

19. Balandros de flores naufragan en tus orillas

En este bloque se describe el estado imperturbable del muerto, según la experiencia de Brañas. El poeta utiliza imágenes relacionadas con la isla (muerte como comunicadora) y el mar (muerte como precipitadora a la nada, indeterminable, provocadora de incertidumbre, intemporal, etc.): costas, espuma, onda, orilla, naufragio; por ser el eje temático que ha predominado desde el inicio de esta tercera parte. La idea central de este conjunto de versos continúa siendo la imperturbabilidad del muerto, en este nuevo estado de “no-ser ahí” y alejamiento del mundo real. Se presenta, también, la imposibilidad de comunicación entre el mundo real, ahí y el mundo más allá, esencial. Por ello, el poeta explica que, sin importar cuánto se llore o se clame por el ser amado, éste permanece inmutable.

El ser comunicadora de la muerte se presenta también como una experiencia del “ser ahí” que, al ser arrojado al mundo, en una situación incomprensible que no ha elegido, pero le ha tocado vivir, revela su soledad e incomunicación. En este verso, entonces, se reconoce cómo Brañas devela al hombre en este “sentirse incomunicado” del mundo, a través de la experiencia del fenómeno de la muerte de su padre.

En cuanto a los símbolos que se utilizan en estos versos, es interesante notar que, por primera vez en el poema, aparecen las flores. Estas simbolizan homenaje y tributo de respeto al muerto, y aparecen con la imagen de la embarcación que naufraga, para relacionar los versos con la metáfora del océano como muerte indeterminable, precipitadora a la indeterminación, totalizante e comunicadora del “ser ahí”-isla.

El agua (corriente, transportadora, distanciadora) es otra imagen que refuerza la mostración de la muerte como distanciadora e comunicadora. Simboliza, también, su ser transportadora y transformadora, por el cambio de estado o paso que da el “ser ahí” al “mundo más allá”.

Debe también señalarse el aspecto emotivo de los versos. El sollozo, la plegaria y las lágrimas representan el dolor por la pérdida y la desesperación por la incomunicación, con lo cual, se reitera a la muerte en su modo de ser causante de sufrimiento y arrebatadora del ser amado.

20. Pero ya la sorda corriente de la muerte

21. *Tus raíces de profunda tierra taja*

22. *Y a impenetrables mares de soledad te arrastra.*

Se insiste en la idea del silencio para simbolizar el ser fatal y causante de sufrimiento de la muerte. Ésta, además, es “sorda”, (trae voces asordadas en el pecho, no se le oye venir, viene en silencio, etc.) porque no atiende o responde a los lamentos y plegarias, que tratan de llegar a las costas del hombre-isla. Este “no-ser escuchado”, que explica el poeta en el primer verso, representa la insistencia del “ser ahí” desde una existencia inauténtica. Cuando no se ha pasado por el proceso de toma de conciencia o reconocimiento y aceptación de ser “ser para la muerte”, el “ser ahí” insiste, absurdamente, en el reproche y rechazo a la muerte. Al presentar la ingenuidad del “ser ahí”, que se aferra al mundo real y quiere entablar comunicación con el hombre-isla, Brañas muestra a la muerte como develadora y destructora del espíritu humano.

El segundo verso expresa el ser fatal, nociva, destructora de posibilidades y quebrantadora del espíritu humano, de la muerte. La voz poética representa, simbólicamente, en el árbol (“ser ahí” en el mundo real, desde su estado de inconciencia de “ser para la muerte”), al hombre fuerte, imperioso y dominante que es arrancado de raíz por la muerte. Para comprender esto, más profundamente, es necesario analizar el símbolo del árbol como la vitalidad y virilidad humanas, y su constante presencia en la poesía de Brañas:

*Ha muerto el héroe
Quien jamás debiera morir
Como otoñal cedro ha caído (Tonatiuh, Pág. 30)¹*

El poeta hace referencia al árbol para simbolizar la magnificencia del “ser ahí”, en el mundo biológico. Pero éste se enfrenta (y sufre) a la muerte en su ser destructora, nociva y finalizadora de la realidad biológica, quedando, así, carcomido o reducido a la nada (al igual que el árbol). Sin embargo, es importante señalar que el hombre-árbol es símbolo del “ser ahí” en el mundo real inmediato, es decir, la magnificencia, vitalidad, fortaleza, etc., son vistas sólo desde y en la apariencia del mundo biológico. Brañas reconoce que este pensarse el “ser ahí” como un árbol, es otra forma de ocultamiento o de existencia inauténtica, al negarse como “ser para la muerte”. La muerte, entonces, se presenta como develadora de la verdad y liberadora de la ocultación del mundo real.

También es importante señalar cómo, en el verso 22, el poeta afirma que la muerte corta o arranca de raíz. Ya se ha mencionado que la raíz, desde la simbología del hombre-árbol, representa el sustento, fundamento o cimiento de la vida humana. Con esta imagen, entonces, se muestra a la muerte como “arrancadora” o destructora de la esencia o soporte del “ser ahí” (en el mundo real). Con la muerte, el hombre-árbol es arrancado desde su existencia. Todo lo

¹ Brañas, César. *Antología*.

que ha sido en el mundo real es arrasado y no existe más como “ser ahí”, sin importar si se trata de raíces “profundas” (una larga vida), como es el caso del padre. También se descubre a la muerte como transformadora del “ser ahí” en “no-ser ahí”.

En el verso 22, el término “impenetrable” insiste en el modo de ser comunicadora de la muerte. El hombre ya no pertenece a la realidad de todos sus seres amados, sin importar qué tanto lo recuerden y lloren. También puede interpretarse en el sentido de “oscuro al entendimiento”. La muerte es un fenómeno incomprensible, más allá de las categorizaciones humanas (el “ser ahí” la ve desde el mundo real) y, por ello, es racionalmente impenetrable. Este es el modo de ser umbrosa, incomprensible e indeterminable de la muerte. El poeta, entonces, representa esta impenetrabilidad (mar) del fenómeno, en la descripción de algunas modalidades y metáforas: su ser distanciadora (hacia el mar), transformadora (hombre-isla) y arrebatadora (de raíz),

El mar se vuelve a identificar con la muerte, pero en este caso, se utiliza el calificativo de solitario. Esto acentúa la imagen de la muerte como un fenómeno particularizante, en su modo de ser humanizadora. Cada hombre se encuentra solo frente a su propia muerte, por eso, en el mar-muerte, los hombres se encuentran “aislados” o comunicados. Dicha incomunicación se anula sólo desde la idea cristiana de la comunión de los santos.

28. *Vestido ya de negro y plata,*

29. *Viene a besarte el viento de las estrellas de la calle.*

Nuevamente, aparece el color negro para enfatizar el luto. La plata, de igual manera, es señal de muerte, por sus características: fría, sin brillo, sin vida. La imagen del padre, vestido de negro y plata representa, la preparación para el alejamiento del mundo real. Esta simbología de la plata aparece en otros poemas de Brañas:

*Segador impaciente,
No ves cómo maduran
En la nocturna tierra
Las espigas de plata (Cancionerillo de octubre, Pág. 512)
En la noche de enero - ¡plata negra!
Está el ciego asomado a su ventana (El niño ciego, Pág. 249) 1*

En *El niño ciego*, Brañas utiliza diversas figuras poéticas para representar la oscuridad en la que vive el niño. Una de estas, la plata, que simboliza la noche sin estrellas y sin brillo (como la percibe el niño). Aunque, debe también señalarse, que esta oscuridad no es sólo física, sino que es una metáfora sobre la falta de vida y el hombre que se siente perdido y atrapado en la

¹ *Ibíd.*

incertidumbre, la nada, etc. Muestra, así, el modo de ser umbrosa, incomprensible y causante de angustia existencial, de la muerte.

El siguiente verso se refiere a la llegada de la muerte, en su modo de ser lejana, advenidora de fuera y ajena al hombre y su mundo. Brañas utiliza, en su poesía, la figura de la calle para representar lo ajeno, lo que está “fuera de” del “ser ahí” y lo que adviene a su hogar (comodidad, distracción, etc.), desde fuera, abruptamente:

*La luna entró a mi cuarto,
Amante equivocada
Estaba la ventana abierta
Abierto mi corazón. (Endimión, Pág. 133)¹*

En estos versos, Brañas hace referencia al personaje mitológico Endimión, quien tuvo un romance con la luna. El poeta trasforma esta historia para representar el vínculo que tiene la voz poética con la luna-muerte-sueño.

La calle también es símbolo de falta de certeza, inseguridad y ese sentirse “arrojado” o perdido en el mundo, que son provocados por la muerte en su ser mostradora de la incertidumbre y precipitadora a lo desconocido:

*Busco las calles más hurañas, solas;
Mi soledad recúbrelas de yedras
Y en su silencio de cristal reposa.
¿Qué busco, me pregunto, con espanto
De responderme, en calles y suburbios
Que el domingo diluye en paz y hastío? (Domingo de yedra, Pág. 140)²*

El verso 29, entonces, se devela el rechazo a la muerte ajena, nociva y extranjera, al expresar su falta de pertenencia en el “hogar” del hombre. Es la misma descripción modal que se presenta al inicio de *Viento negro*, cuando se explica la proveniencia del viento de comarcas y países misteriosos y lejanos.

Además, se menciona el símbolo de la estrella, nuevamente, que representa brillo en la inmensa oscuridad. Estas se pueden interpretar, entonces, como el ansia o deseo humano de buscar siempre una luz que lo ilumine, que le dé esperanzas y que lo guíe, aún en la experiencia de la muerte-oscuridad. Así como lo explica el poeta en otros versos de *El niño ciego*:

-¿Qué estrellas brillarán, madre, en la noche?-

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

*Pregunta sin querer, cierra los
Ojos y extático se queda
Contando estrellas en su noche (...)
-Dame una estrella, madre, si me quieres,
¿No dices que en el cielo
Hay estrellas a chorros? Dame una,
Para jugar con ella (Pág. 249-250)¹*

Brañas utiliza la imagen de un niño ciego, para representar la posibilidad no realizada aún, y que parece no poder realizarse. El niño, a lo largo del poema, pregunta a su madre cómo son las cosas de las que ella le habla: las estrellas, los árboles, los pájaros, etc., puesto que él no tiene la “posibilidad” de conocerlas con la vista. Sin embargo, eso no impide que el niño insista en alcanzar este conocimiento (no frena su “volunta de”, “búsqueda de”, “tendencia hacia”). El poeta se vale, entonces, de la imagen de la estrella como símbolo de esa luz y ese conocimiento de la luz que es inalcanzable (irrealizable) para el niño.

Brañas presenta, de esta forma, dos ideas diferentes: la pretendida tendencia del hombre hacia la búsqueda de certeza (estrella), aún entre la aparente incertidumbre (noche), y la real imposibilidad de conocer dicha certeza (ceguera). Y en estas dos interpretaciones, puede reconocerse el papel de la muerte en su modo de ser destructora del proyecto existencial humano, causante de angustia existencial, imposibilitadora de la posibilidad del hombre y despertadora de la conciencia a una existencia auténtica².

En *Viento negro*, el poeta relaciona el modo de ser advenidora de la muerte-viento con la luz en la noche (estrellas), que representan la revelación de su verdadera esencia: “ser para la muerte”. La muerte se muestra, entonces, como “iluminadora” de esa verdad sobre el “ser ahí”.

Finalmente, aparece la imagen de la muerte que besa a su víctima, lo cual es recurrente en la literatura occidental. Se refiere a un acto de arrebato de la vida, pues, con el beso, toma su existencia y lo arranca de este mundo. Nuevamente, se muestra a la muerte en su modo de ser arrebatadora, “dueña”, “vencedora”, “poseedora”, dominadora del hombre y flanqueadora de su espíritu. etc.

El viento que entra a la alcoba y se arrodilla a besar al muerto es una representación utilizada por otros poetas:

*Te ven mis ojos cerrados
Entrar en mi alcoba oscura
A convertir mi envoltura*

¹ *Ibíd.*

² Al final de *El niño ciego*, se descubre que el niño puede aspirar a conocer sólo su propia muerte.

*Opaca, febril, cambiante,
En materia de diamante
Luminosa, eterna y pura (Misa de difuntos)¹*

Como puede notarse, en este fragmento aparecen las mismas modalidades de la muerte que en *Viento negro*: su ser repentina, umbrosa, inesperada (toma al hombre por sorpresa e irrumpe, abruptamente, en la noche y en la obscuridad), transportadora, transformadora y develadora de un mundo “más allá”. Por eso, el poeta la “ve” con los ojos cerrados y sabe que su materia en el mundo real será cambiada en su verdadera esencia espiritual.

30. Viene de tus mundos perdidos

31. Una voz que sólo tú oyes

Se menciona al fenómeno de la muerte en su modo de ser lejano y ajeno. Los mundos perdidos del padre se refieren a la separación entre la realidad del mundo físico y el “mundo más allá”, en donde el padre se encuentra (modo de ser transportadora de la muerte).

El poeta asegura que el padre es ahora parte de esta realidad “más allá” y por eso es un hombre-isla que ya no escucha el llanto del hijo, sino solamente una voz de ese “mundo más allá”. De lo cual se reconoce a la muerte como distanciadora, comunicadora, causante de sufrimiento y arrebatadora del ser amado.

Se simboliza el paso del muerto al otro mundo a través de la voz que lo llama. Pero, escuchar la voz de la muerte implica, además, responder a ese llamado. El fenómeno de la muerte, entonces, se le presenta al poeta en su modo de ser llamador, acechador, perseguidor y flanqueador del hombre.

32. (En su prisa nos atropella

33. Hace temblar los cirios veladores,

Es importante señalar la presencia de los paréntesis como separadores entre la descripción del padre tras la muerte biológica (inmóvil e inerte), y la descripción fenomenológica de la experiencia de la muerte, según las figuraciones del poeta. En la primera parte, de esta sección del poema, se describe la percepción del fenómeno de la muerte, desde el mundo real, es decir, la experiencia que el hijo poeta tiene del padre que muere (hombre-isla, sin voluntad de alas, vestido de luto y plata, etc.). Ahora, los versos que se encierran entre paréntesis se refieren a la experiencia fenomenológica del padre, es decir, lo que el fenómeno de la muerte es para éste (el viento que lo besa, la voz que lo llama, los mundos lejanos, etc.).

¹ Cfr. Villaurrutia, Xavier. *Obras*

En el primer verso, el viento se presenta, nuevamente, turbulento y precipitado, para enfatizar a la muerte en su ser repentina, violenta, despertadora de la distracción del hombre e inesperada.

Dado que se han presentado a los cirios como una “luz-guía” en la oscuridad de la muerte, al afirmar que estos tiemblan, se hace referencia a la conmoción, desasosiego y perturbación que la muerte causa, frente a la esperanza ontológica del hombre. El viento se presenta como imponente, arrasador y terrible, en comparación con la frágil luz, que podría apagarse con la muerte. Sin embargo, ésta no se apaga, sí se agita, pero permanece, lo cual representa la resistencia o preeminencia de la luz-guía-esperanzadora sobre el ser terrible y violenta de la muerte.

No debe tampoco dejarse de lado la descripción que hace Brañas del cortejo fúnebre, en la que presenta el escalofrío por la muerte, en su modo de ser causante de temor psicológico.

34. Se arrodilla a decirte adioses

35. De tus cosas estremecidas, huérfanas

36. De tu tutelar amparo, de tu sosegada pertenencia huérfanas).

Se menciona al viento arrodillándose para acercarse al muerto. Además de la imagen de la muerte, en su modo de ser arrebatadora y “reclamadora” del “ser ahí”, se la presenta como “rendidora de respetos”. Ahora es la muerte terrible y magnificente la que se arrodilla para hablarle al padre y despedirlo de todas sus posesiones terrenales, de su ser biológico y los lazos que ha conformado en el mundo real. Dicha despedida es una forma de mostrar el ser distanciadora de la muerte.

Los siguientes versos son enumeraciones de estos objetos (realidades “a la mano”, “a la vista”) de los cuales, el padre es obligado a despedirse (muerte como arrebatadora y transformadora).

También puede descubrirse a la muerte en su modo de ser destructora de la distracción del mundo real y despertadora a la existencia auténtica, modos a los que se enfrenta el hombre acostumbrado o arraigado al mundo real y efímero. Por ello, en los siguientes versos está implícito un tono de reproche o reclamo hacia el padre que “se va” y deja a sus seres amados.

En primer lugar, se mencionan las “cosas estremecidas y huérfanas”. La modalidad de la muerte, develada tras esta imagen, es su ser violenta y causante de conmoción. De nuevo, se hace referencia al impacto psicológico por la pérdida, el alejamiento y la imposibilidad de comprender el fenómeno de la muerte, desde las limitaciones del mundo real. También se

reitera a la muerte como umbrosa y causante de angustia e incertidumbre (no sé sabe qué es, cuándo llegará, de dónde adviene y a qué precipita al hombre, en palabras de Brañas).

Para comprender mejor estas interpretaciones, es importante explicar el término “huérfano”. El poeta utiliza esta imagen para describir el estado emocional del hijo que no está, psicológicamente, preparado para enfrentar la pérdida del padre amado. La voz poética expresa su sentirse abandonada, despojada del abrigo, cuidados y protección de la persona amada, Esta es la impresión psicológica inmediata del “ser ahí”, ante la experiencia del fenómeno de la muerte: la queja, la negación, el sentimiento de lástima por uno mismo y la sensación de despojo.

En el verso 36 el poeta expresa la pertenencia del padre al mundo real, todo de lo cual es despojado al morir. Brañas enfatiza, nuevamente, la incompatibilidad entre el mundo real y el “mundo más allá” (esencial), y a la muerte en su modalidad de ajena al mundo real y a la vida humana y arrebatadora del ser amado.

40. Más propiedad irrescatable

41. De las enemigas manos de la muerte.

La expresión *propiedad irrescatable* puede interpretarse como el reconocimiento del modo de ser determinante y fatal de la muerte, es decir, del alejamiento y transformación definitivos que sufre el “ser ahí” al morir (experiencia del fenómeno de la muerte como un “perder algo” personal). El padre es ahora “posesión” de la incertidumbre y la nada (muerte arrebatadora, poseedora y precipitadora a la indeterminación).

Además, física o biológicamente, es innegable su modo de ser destructora del “ser ahí”, por ello, el ser biológico o tangible del padre está perdido y lejano para siempre.

En el siguiente verso, se reitera la idea de la muerte en su modo de ser criminal, enemiga y nociva, porque arrebatada al hombre y lo imposibilita de realizar su proyecto existencial. La expresión “estar en las manos de” tiene una connotación muy severa y radical. Se presenta al “ser ahí” a la merced de la incertidumbre y la nada, sin voluntad propia, sin libertad y sin potestad sobre su propio destino.

Resumen de ideas. Parte III

Las modalidades principales de la muerte, que presenta Brañas en esta tercera parte, son su ser distanciadora del ser amado y transportadora al “mundo más allá”, pero sobre todo, su ser transformadora. Por ello, describe al padre en su nueva modalidad de ser en el “mundo más allá”. Dado que la experiencia del fenómeno de la muerte del padre amado despierta, en Brañas, un proceso fenomenológico de develamiento del “ser ahí” como ser para la muerte, no puede más que comprenderse, primeramente, la separación o finalización de la modalidad de “ser en el mundo”. Por ello, es importante analizar la presentación poética que Brañas hace de la experiencia de la muerte de “el otro”, puesto que es la única forma en la que el poeta devela su visión del “para sí” de ésta.

El muerto pasa a ser “ser de cuidado”, es decir, motivo de reflexión para el “ser ahí”, en el mundo real, que desea comprender a la muerte¹. Por ello, Brañas enfatiza la búsqueda del ser amado que se aleja, e intenta mantener contacto su nuevo “no-ser en el mundo” enfatizando, así, a la muerte como arrebatadora y distanciadora definitiva.

En esta descripción del alejamiento, no puede dejar de resaltarse la modalidad de la muerte como fundante o humanizante (define al “ser ahí”) e irreferente (sólo mediante la muerte de

¹ Cfr. Escamilla, Manuel Luis. *Metafísica de “El ser y el tiempo” de Heidegger*. Pág. 147

“el otro” se tiene alguna noción sobre la experiencia de la muerte). Esto quiere decir que el “ser ahí” no puede experimentar la muerte en otros, sino sólo “observarla pasivamente”. En ese sentido, es importante la descripción que hace Brañas de la experiencia del fenómeno del fallecimiento de su padre, pues lo acerca a reflexionar sobre la naturaleza de la muerte como advenidora (parte I), causante de sufrimiento psicológico y angustia existencial por la falta de certeza ontológica (parte II) y distanciadora y arrebatadora del ser amado (parte III), que se han presentado hasta ahora.

También se reitera la modalidad de la muerte como definitiva, inexorable, irrebalsable y determinante del “ser ahí”. Brañas insiste, por ello, en esta parte III, en la muerte como distanciadora del hombre-isla, más que como una mediadora entre el mundo real y el “mundo más allá” (estado de sueño que apareció al inicio y en la parte II).

Brañas también resalta a la muerte como terminadora del ser biológico o físico del “ser ahí”, en el mundo real, y el consecuente pesar que esto causa, en los seres amados. Es esto lo que le permite describir las escenas de dolor psicológico por la separación y reproche por el “abandono” o la “falta a las obligaciones paternas”.

Esto no quiere decir que Brañas reduzca al hombre a su ser biológico, pero sí muestra que esta es parte ineludible de su experiencia de la muerte. Más bien, al final del poema se descubre la aceptación del dolor psicológico por la pérdida y la búsqueda del consuelo en lo eterno e infinito. Con esto, Brañas enfatiza que el “ser ahí” no se conforma (ni agota) nunca en su realidad física limitada, sino que su capacidad de pensar y concebir la inmanencia y lo sublime lo hacen reconocer su esencia espiritual originaria, tal vez “olvidada” (ocultada) por su existencia inauténtica. Una vez más, la muerte es llamadora a la reflexión y develadora de la esencia ontológica del “ser ahí”.

Tampoco puede obviarse el aspecto psicológico de estos versos, en los cuales el poeta describe el difícil proceso de aceptación de la pérdida del ser amado, a través de los reproches y repudios. La negación de la muerte, incluso, histórica y culturalmente se descubre como un rasgo propio del ser humano. Por ello, las culturas antiguas embalsamaban a sus muertos, para mantenerlos vivos, intactos y cercanos, en la medida de lo posible. También, en algunas civilizaciones, al enfermo se le llevaba por caminos perdidos, se le alejaba de la tribu y se le escondía, para “librarlo” de la muerte, de modo que ésta no lo atrapara.¹ Como puede notarse, este rechazo surge como consecuencia de la primera impresión fenomenológica de la muerte, que experimenta el hombre, cuando se aparece sólo desde su ser nociva, umbrosa y terrible.

¹ *Gran Enciclopedia Rialp*, 1971

Parte IV

1. Amiga silenciosa,

2. Silenciosa amiga, cándida Eco

En *Viento negro*, el poeta describe su experiencia sobre el fenómeno de la muerte, a lo largo de las diferentes etapas de aceptación de la pérdida del ser amado. En la primera parte, se le devela como un fenómeno advenidor de lejos y repentino. Posteriormente, se describe el estado lastimero de la voz poética y el reproche a la muerte, como causante de sufrimiento y distanciadora del ser amado. En esta sección, se presenta la búsqueda de consuelo, del hombre doliente.

Brañas utiliza al personaje de Eco en esta búsqueda de apaciguamiento y desahogo. Para comprender la aparición de este personaje y la relación que establece el autor guatemalteco con las distintas modalidades de la muerte, primero es importante conocer la historia de esta ninfa.

En la mitología griega, Ηχώ era una ninfa de la montaña del monte Helicón, que amaba su propia voz. Eco inventaba numerosas historias, con las que a veces distraía a Hera, para que su esposo, Zeus, pudiera cortejar a otras ninfas. Cuando Hera descubrió el engaño, castigó a

Eco quitándole la voz y obligándola a repetir lo que decían los demás. Eco, entonces, se apartó del trato humano y se volvió una ninfa solitaria (puesto que no podía nunca tener conversaciones)¹.

A partir de esto, puede interpretarse el llamado que hace Brañas por la compañía de Eco, como una forma de establecer comparación entre el dolor del poeta y la soledad de la ninfa. La voz poética, por la pérdida del ser amado, ha perdido el gozo, el júbilo, la alegría, etc., convirtiéndose en un ser luctuoso, silencioso, despreciado por las guirnaldas, acurrucado en las sombras, etc. Brañas invoca a esta criatura mítica condenada al silencio, al apartamiento, al exilio y a la incomunicación, para establecer un paralelo entre ambos, como seres atribulados y condenados al silencio y a la soledad. Se descubre, entonces, a la muerte como causante de tristeza psicológica en el hombre, transformadora de su vida en el mundo real y ensimismadora del ser humano.

Ahora, el mito de Eco también está relacionado con Narciso. Cuando la ninfa se retira al campo (condenada y arrojada a la soledad), ve a Narciso y se enamora de él. Sin embargo, este no podía amar a nadie más que a sí mismo, así que ignora a Eco y ésta, doliente, pasa el resto de su vida en cañadas solitarias, suspirando por el amor que nunca conoció, debilitándose y adelgazando, hasta que sólo quedó su voz.

La interpretación que puede desprenderse del mito de Eco y Narciso también tiene como eje central el dolor y el alejamiento por la pérdida del ser amado. Eco y Brañas experimentan el sufrimiento por la imposibilidad de estar en compañía del ser amado. En el caso de Brañas, este dolor es producto del ser arrebatadora y nociva de la muerte.

En la versión de Ovidio², Eco era una ninfa que cantaba y bailaba muy bien y desdeñaba el amor de todos los hombres. Esto enfureció al dios Pan, que ordenó a sus seguidores matarla. Eco fue descuartizada y esparcida por toda la tierra, por lo que se le escucha aún repitiendo las voces de todos.

De esta versión se desprende otra interpretación sobre el sentido que da Brañas a Eco en *Viento negro*. Además del dolor por el ser amado lejano, Eco representa el sonido que se repite, el viento que sopla, el murmullo que atormenta a la voz poética (el llamado de la muerte, el canto del cisne, el susurro del padre desde el “mundo más allá”, su propio sollozo, etc.). Más adelante, Brañas hace referencia a Eco por la reproducción y propagación de sonidos mortuorios y el ser acechadora de la muerte.

También es importante notar la contradicción entre el silencio y el eco. Brañas se refiere a esta ninfa como “silenciosa amiga”, calificándola de discreta y reservada, cuando el eco es reproducción de sonido, repercusión y murmuración. Esto, porque se trata de un eco que no

¹ *Ibíd.*

² Cfr. Arnaud, Margot. *La mitología clásica*.

reproduce sonidos del mundo real distractor, sino sólo de la muerte. Así se entiende la petición de soledad y acallamiento, que hace el poeta.

Ahora, ¿cómo puede interpretarse este rechazo o repudio al eco que reproduce el viento-muerte? Nuevamente, el autor presenta el estado psicológico de negación y resistencia a la separación del ser amado, producido por el modo de ser casuante de tristeza y nociva, de la muerte.

También puede interpretarse como la negación del “ser para la muerte” del hombre, de la falta de toma de conciencia y de comprensión de la existencia auténtica. Como puede verse, se descubre o reconoce a la muerte como imposibilitadora, inexorable y precipitadora a la nada, por lo cual es comprensible el rechazo del hombre al enfrentarse a dichas modalidades.

Este eco-silencio, además, es particularizante para el poeta (“para sí” de la muerte). Sólo el poeta puede escucharlo, por su experiencia del fenómeno de la muerte del padre y el sufrimiento. La muerte se reconoce, entonces, como develadora de la verdad al “ser ahí”, pero también como totalizante, abarcadora y determinadora del hombre, que ahora es atormentado por la conciencia que tiene del fenómeno de la muerte. De ahí que escuche ese eco en todas partes y desee aplacarlo, silenciarlo y librarse de él, en función de su propia tranquilidad.

Aunque debe señalarse que el poeta no busca un consuelo psicológico, sino que anhela el sosiego, que sólo es posible en la búsqueda de la certeza ontológica. Así, la muerte se muestra, además de acechadora, como llamadora a la reflexión existencial.

El mito de Eco y Narciso se convirtió en tema literario clásico. Pueden citarse el *Eco* y *Narciso* de Calderón de la Barca y *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, como dos de los ejemplos más conocidos. Desde el Renacimiento, el diálogo con el eco pasó a ser un recurso poético, así como aparece en pastorales dramáticas, la poesía lírica o la ópera; imitando las conversaciones que aparecían en las obras clásicas griegas entre los protagonistas, el coro y el corifeo¹. Algunos poetas, como Víctor Hugo², utilizaron el fenómeno del eco para designar a la poesía. También puede interpretarse de esta manera la presencia de Eco en *Viento negro*. Brañas pide que Eco, o sea, la poesía, calme su dolor y lo ayude a sobrellevar el luto. Es importante señalar esto, porque denota la formación clásica y autodidáctica de Brañas, confirmándolo como poeta culto.

Por último, debe mencionarse la importancia del silencio, reiteración fundamental en *Viento negro*. Éste tiene una connotación de solemnidad y respeto, pues se opone a todo el ajetreo y “distracción”, permitiendo así la reflexión, el recogimiento y la concentración. En el silencio, Brañas busca consuelo y pinta el panorama mortuorio que predomina a lo largo de todo el poema.

¹ Van Tieghem, Paul. *Historia de la literatura universal*.

² Cfr. Hugo, Víctor. *Odas y baladas*.

En el verso 2, Brañas se refiere a Eco con el calificativo de “cándida”, un adjetivo que connota la relación de cercanía, simpatía, armonía e intimidad que el poeta establece entre el silencio-eco (un sonido que sólo él escucha, porque se trata de un fenómeno aún no-develado para “el otro”, sino sólo para al poeta desde su personal experiencia por la muerte del ser amado) y su propia soledad y angustia psicológica y existencial.

3. *Tómame las manos, doblega mi cabeza,*

4. *Apaga el latido frenético de mi sangre,*

Eco sufrió por la separación del ser amado, y el inmenso dolor por la pérdida, la consumió. Por ello, Brañas se vale de esta figura mitológica para representar el modo de ser trágica de la muerte, al arrebatarse al amado. De ahí se comprende su petición por consuelo. Sujetar las manos y doblegar la cabeza son señales de sumisión y plegarias de desahogo. Nuevamente, se presenta a la muerte como agitadora o causante de tristeza y de ese estado psicológico de angustia e intranquilidad, poéticamente expresado en la imagen del latido frenético de la sangre.

En este proceso fenomenológico de develamiento y comprensión de la muerte, Brañas introduce la idea del silencio, no sólo como señal de respeto y luto por el ser amado que se aleja (tal como apareció al inicio del poema), sino como la búsqueda de reflexión y de alejamiento de la agitación para encontrar consuelo y sosiego. El poeta va superando el estado psicológico de la turbación, causado por su experiencia del fenómeno de la muerte como agitadora, violenta, turbadora, etc., y busca el imperio de la reflexión, representada en el silencio. En otras palabras, descubre a la muerte como llamadora a la reflexión y despertadora de la conciencia del “ser ahí”. Como ejemplo de esta misma idea, puede señalarse el poema *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz, en el cual el autor español descubre a (se le devela) Dios en la tranquilidad, la soledad y la magnificencia de la naturaleza:

*Siento tu amor en las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
El silbo de los aires amorosos,
La noche sosegada
En la música callada,
En la soledad sonora,
Siento tu amor.¹*

A parte del encuentro de Dios en la creación, se descubre también la idea del “silencio activo”, es decir, el estar en actitud receptiva permite al poeta descubrir la presencia de Dios en el mundo real (la música callada, los valles solitarios, la soledad sonora, etc.)². Esta es una

¹ Van Tieghem, Paul. *Historia de la literatura universal*.

² Se trata de la misma idea que aparece en la Biblia, no puede escucharse la voz y el llamado de Dios si el espíritu está turbado, ensimismado, “distráido” en sí mismo y el mundo real. Por ello, el silencio (receptividad

posible interpretación a los versos 3 y 4, donde la muerte se muestra como llamadora a la reflexión y develadora de la verdad.

Sin embargo, también puede descubrirse como derrotadora, flanqueadora, totalizante, dominadora y causante de sufrimiento del “ser ahí”. Esto, al interpretar el tomar de las manos, el doblegar de la cabeza y el apagar de los latidos como formas de sometimiento del “ser ahí” al ser terrible de la muerte, causante de angustia existencial y precipitadora a la incertidumbre ontológica. Brañas también hace referencia al estado del hombre que pierde la voluntad de vivir, de enfrentar el mundo real, de ejercer su libertad, etc., y se entrega definitivamente a la angustia y la nada.

5. *Amiga silenciosa,*

6. *Porque ahora estoy triste como los barrancos*

7. *En el crepúsculo,*

Brañas apunta otra metáfora sobre el sufrimiento psicológico ante la pérdida del ser amado. *Triste como los barrancos* presenta la imagen del hombre solo y vacío. Pero, ¿qué modo de ser de la muerte se devela tras ese “estar vacío” del hombre-barranco? En primer lugar, refleja su ser causante de sufrimiento psicológico, representado en el vacío por la ausencia. De lo cual, también se infiere su ser arrebatadora y distanciadora. También se describe la carencia del amor del padre y el sentirse abandonado (“huérfano”).

La alusión al crepúsculo complementa esta idea, pues cuando cae la noche, los barrancos se llenan sólo de oscuridad. De igual manera, cuando la muerte se le presenta al poeta en su modo de ser advenidora y totalizante, inunda, colma o satura al hombre (despojando del ser amado), con luto, tristeza y oscuridad. Éste queda vacío y necesitado, y sólo puede “llenarse” con tristeza, luto y soledad.

El barranco, además, en la poesía de Brañas, es símbolo del “hombre vacío”, es decir, el que ha sido despojado de la certeza de su existencia, el ser amado, su comodidad, distracción, etc.:

*Abismos, como antaño, abismos (...)
Estáis vacíos de vosotros mismos,
Templos sin dioses, corazones
Sin latidos, violencias ni rupturas (...)
Donde no parirá la noche estrellas (...)
Yo soy como vosotros un abismo
-todo el instante de mi vida*

Vacío de lo sobrenatural. (Cancionerillo de octubre, Pág. 506)¹

espiritual) permite el acercamiento de Dios: *Habla, Señor, que tu siervo escucha*. (Cita del libro de Reyes, donde Dios llama a Elías).

¹ Brañas, César. *Antología*.

El poeta construye, con la imagen del barranco, una metáfora sobre el hombre que se siente despojado de su fe, amor, pasión, sentido de existencia, etc.

Ahora, más allá de las emociones o impresiones psicológicas, se descubre también al hombre que se enfrenta al “estar vacío”, ocasionado por la angustia existencial ante la falta de certeza ontológica. Esto le es puesto al descubierto por medio del modo de ser de la muerte como precipitadora a la nada y despojadora y destructora de la tranquilidad y distracción del mundo real. La pretendida búsqueda del hombre por la trascendencia, su esencia y certeza son arrebatadas y, por ello, queda “vacío”, no sólo psicológicamente o por la pérdida de “el otro”, sino también por el despojamiento de sus ansias o búsqueda de certeza.

Por último, no debe dejarse de lado la imagen de Eco, uno de los ejes poéticos centrales de esta cuarta parte. Brañas continúa estableciendo paralelismo con la ninfa, puesto que ésta también fue condenada a los barrancos y despeñaderos (donde debía hacer resonar todo lo que escuchara). Como puede notarse, el poeta insiste en la presentación de la muerte como ensimismadora del “ser ahí”, distanciadora de los hombres entre ellos mismos y llamadora a la reflexión en soledad. La voz poética, por su experiencia del fenómeno de la muerte, es apartado, exilado, desterrado y confinado a la soledad, puesto que nadie puede comprender el mismo fenómeno como él lo experimenta (muerte como fenómeno individualizante, personalizante, humanizante, universal, etc.).

11. *¿No oyes gemir el viento, el negro viento*

Detrás de las vidrieras?

12. *Acállalo, Eco,*

13. *¡Pero no te apartes de mi hervoroso miedo!*

En estos versos, se presenta a la muerte como amenazadora y acechadora constante. También se describe al “ser ahí” que busca protección, refugio y escape de la muerte inexorable, violenta y atacante. Por ello, el poeta pide que se acalle el rumor del viento (muerte-amenaza). Todos estos son temas recurrentes en la poesía de Brañas:

*Apresúrate, amante, artista, jornalero,
Porque la muerte espera con la puerta entornada. (Apresúrate, Pág. 196)
Qué sonrisa tenía
Más que en los labios
En los ojos el doncel (...)
No supo que la muerte
Por su sonrisa
le rondaba*

El doncel (El doncel, Pág. 265)¹

En el verso 11, es importante notar que el poeta menciona el “gemir” del viento, no como imponente o señorial, sino como un llamado lastimero y hasta suplicante. ¿A qué obedece esta caracterización del fenómeno de la muerte? Así como se mencionó en la primera parte, Brañas no sólo devela una imagen de la muerte como terrible y atacante, sino aparece también como mendiga. De nuevo se resalta la relación de dependencia de la muerte con el “ser ahí”, mostrándola implorante del temor del “ser ahí”, en su modo de ser fetiche y necesitada.

También es importante notar como el poeta describe a la muerte detrás de las vidrieras, en su modo de ser lejana y ajena al hombre y su existencia. Como se mencionó anteriormente, el “ser ahí” se enfrenta al ser nociva de la muerte y por ello, trata de mantenerla “alejada de” y extrínseca a él (mundos lejanos, tierras extranjeras, de la calle, etc.). Esto está estrechamente relacionado con el modo de ser viento-acechador detrás de la ventana. Mediante esta caracterización, el poeta afirma que la muerte es una presencia constante, a la expectativa, al acecho (fuera del “refugio” del “ser ahí”), pero que no se sabe en qué momento entrará (modo de ser inesperada y repentina). Es una imagen que aparece también en otros poemas de Brañas:

*Civil, soldado, tú no sabes
Por qué mueres en esta guerra:
A tu encuentro viene la muerte,
O desde las nubes te acecha. (Doncellas y espigas, Pág. 119)
No sabrás el instante,
Causa ni derrotero
De tu ser y tu huida,
Hoja, nieve o lucero,
Sólo sabrás y bastante
¡Que así se irá tu vida! (Glosa de una canción olvidada, Pág. 171)
¿Por qué la muerte en un oscuro
Recodo de la vida?
Redentora te quiero y no asaltante,
Oh muerte mía... (Redentora sí, Pág. 211)
Pensamiento de la muerte
Que acecha y sonrío
En la noche me persigue
Y me acompaña en el día (La vestidura, Pág. 511)²*

En los versos del primer poema citado, indiferentemente del tema social que trata (guerra, injusticia, etc.), aparece la muerte como determinadora del destino humano, inexorable y acechadora. En los siguientes versos, se reitera la modalidad de indeterminable de la muerte, representada, por el poeta, en imágenes fugaces o efímeras: la hoja que cae, la nieve que se derrite y el lucero que desaparece; todos símbolos metafóricos de la precaria vida humana. En los versos siguientes, el poeta cuestiona el ser terrible de la muerte, mostrando como

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

preeminente su ser despertadora de la conciencia y develadora del “ser para la muerte” del “ser ahí”. Brañas escoge resaltar a la muerte como liberadora, y no como causante de sufrimiento. Sin embargo, no deja de reprochar su ser asaltante y repentina, es decir, el no saber cuándo morirá. Finalmente, los últimos versos citados presentan al “ser ahí” que ha superado a la muerte, en su modo de ser causante de angustia psicológica, y se ha entregado a su “ser para la muerte”. Por ello, ésta aparece como acechadora, pero también sonriente y acompañándole día y noche.

En el verso 11 también aparece la muerte en contacto con el “ser ahí”, dejándose escuchar. Es importante resaltar esto porque puede interpretarse como su modo de ser despertadora de la conciencia y llamadora a la reflexión. Por ello, la voz poética escucha (está al tanto de, está consciente de, etc.), a la muerte como acechadora y presencia constante en su vida. Sin embargo, esto no significa que el temor psicológico por la muerte terrible desaparezca, más bien, dicho temor es una primera etapa (en el proceso de develación fenomenológico que presenta el poeta en su obra) de esa toma de conciencia. Este temor que se describe como una sensación que arde y quema (hervoroso), revela a la muerte como acechadora y nociva para el hombre.

Por último, aparece Eco, nuevamente, en su papel de confortadora. Brañas le pide que, en lugar de repetir o propagar el sonido de la muerte que éste escucha, lo acalle, que no lo reproduzca, que no se disperse, más bien, que Eco lo desaparezca y lo vuelva silencio, para que deje de atormentarlo. El poeta recurre a la imagen de Eco como ninfa condenada al silencio y la soledad, en busca de comprensión del dolor y aplacamiento de su sufrimiento. Sin embargo, tras la experiencia del fenómeno de la muerte del ser amado, el “ser consciente-que escucha” no puede jamás ignorar el modo de ser de ésta como llamadora y despertadora a la existencia auténtica y presencia constante y acechadora.

20. Me tenderé en la arena de los cementerios,

21. En el playón de plata de la muerte,

22. Para sentir que resbalan sobre mí los pasos

23. De sus palabras.

La idea central de este bloque de versos es la búsqueda del contacto padre-hijo, y el reconocimiento de la muerte en su modo de ser distanciadora y arrebatadora. La voz poética, finalmente, abraza (en el sentido de acoger y no oponer resistencia) la idea de la muerte como separadora del padre amado y busca, por ello, que sus “palabras pasen por él”, es decir, que trata de llenarse del recuerdo de su padre, de su memoria y todo lo que le ha dejado éste. Por ello, se utiliza la expresión “tenderse en la arena”, en el sentido de resignación y entrega. Es una imagen que recuerda al cuadro descrito por el español Jardiel Poncela en *La tournée de Dios*, cuando presenta al padre llorando sobre la tumba del hijo:

Sufre- dice Dios al hombre- sufre por el hijo que se te muere. Lloras tus mejores lágrimas. No te canses de sufrir y de llorar. Sufre y llora sobre la tumba de tu hijo, sufre y llora tirado de bruces sobre su tumba, y cuando la boca te sepa a tierra, cuando esa tierra se haga barro bajo tus lágrimas, cuando sientas cómo tu acongojado corazón late contra el suelo, comunicándole al planeta sus latidos y sirviéndose de él como una inmensa caja de resonancia, te sentirás angustiosamente feliz que no sabrás qué es más hermoso: si la vida o la muerte. Y entonces, en la duda, seguirás viviendo hasta morir. Y habrás cumplido tu misión de gota en el agua, de vilano en el espacio, de átomo imperceptible e insignificante. (Pág. 316)¹.

Brañas y Poncela presentan una situación similar: el doliente que llora sobre la tumba del ser amado alejado por la muerte. Al igual que el autor español, Brañas terminará *Viento negro* con la actitud de entrega y resignación ante la muerte como determinadora, terrible y causante de dolor. Sin embargo, Poncela no llega a develar la misma verdad sobre la vida, la muerte y el “mundo más allá”, como lo hace Brañas; sino que se limita a la exploración del sufrimiento y la resignación ante la muerte como causante incertidumbre y angustia, precipitadora a la nada y umbrosa.

En el verso 21, se recurre, de nuevo, al símbolo de la arena y la playa, como representación del modo de ser fluctuante, inestable, repentina y fugaz del fenómeno de la muerte. La tierra de los cementerios es como la arena: inestable, inerte e infértil; y además, es temida porque el hombre puede quedar atrapado en ésta, ser absorbido y quedar inmóvil. Todas estas caracterizaciones develan a la muerte como arrebatadora, terrible, umbrosa, árida e inestable.

Asimismo, el *playón de plata* es una imagen mortuoria en la que se identifica lo opaco e inerte de la plata con una playa (tierra de cementerio, muerte, costas del mar-muerte, etc.).

En el último verso, se reitera el deseo del hijo poeta por el contacto con el padre amado lejano. El hijo espera “escuchar” el llamado o la voz de su padre que, metafóricamente, representa la memoria y recuerdo de éste. Así, la alusión a *las palabras* se puede interpretar como los consejos, el cariño, la guía, el consuelo, etc. La muerte se muestra, nuevamente, como distanciadora de los hombres y destructora del “ser en el mundo” y “ser con los otros” del “ser ahí”.

Los pasos, además, son símbolo de la presencia del padre, que el hijo, no sólo siente, sino que también desea seguir. Esto, porque las huellas, pasos, rastros, rúbricas, etc., son señales o signos de la presencia del ser humano. Así como lo señala el poeta guatemalteco en otros versos:

¹ Poncela, Jardiel. *La tournée de Dios*.

*Yo quisiera ser el viejo caballero
Amante de las esquinas solitarias (...)
Lo he visto en los grabados antiguos
Su paso deshace plumajes de agua en los plenilunios
Su paso abismado reanda los años en la luz
Su paso escala montañas de flor de algodón (Viejo caballero, Pág. 48)¹*

Los pasos, además de ser manifestación de una persona, su porte, su posición, etc., son indicio de ejemplo. El hijo siente y sigue los pasos del padre, a modo de imitarlo con humildad. Como se descubre en otros poemas:

*No podré besar tu ardiente boca
Ni tu cabellera loca,
Pero sí besaré la huella de tu pie (No... Pág. 132)²*

En estos versos, Brañas se conforma con el humilde y resignado besos en los pies, las huellas, el piso, que indican el sometimiento de la voz poética al ejemplo y la guía del ser amado.

En síntesis, del sufrimiento del hijo sobre la tumba del padre y la búsqueda por establecer contacto con éste, el poeta revela a la muerte como distanciadora, causante de sufrimiento, comunicadora y controladora de la vida del hombre.

28. *He oído su voz llena de tierra,*

29. *Desenterrada y triste, mineral,*

Se presenta la imagen del padre que habla o trata de comunicarse desde *mundos subterráneos*, así como apareció en la parte II, a partir del verso 6. Tanto la muerte, como el padre amado lejano, se muestran en su modalidad de ser “lejanos” al mundo real, la cual es denominada por Brañas con diferentes apelativos: extranjera, subterránea, lejana, etc. Como se explicó anteriormente, la muerte vuelve al hombre a la tierra (modo de ser transformadora), así, la voz del padre proviene de una realidad “subyacente” o “bajo tierra”. Al menos, así se le presenta al hijo el fenómeno de la voz del padre.

El tiempo verbal que utiliza también es significativo. El pasado compuesto se utiliza para una acción no terminada y que, posiblemente, continuará en el futuro. Por eso no utiliza el pasado simple, “oí”, que indica una acción terminada. Aparece el *he oído*, para denotar la permanente impresión dejada en el hijo, tras el fenómeno de la muerte. Ésta se muestra, nuevamente, como fenómeno presente, constante y prolongado al futuro, con lo cual se reiteran sus modos de ser develadora de la esencia del hombre, despertadora e incluso, liberadora.

¹ Brañas, César. *Antología*.

² *Ibíd.*

30. *Que de remotos países habla,*
 31. *Que a desconocidos fantasmas invoca,*
 32. *Que a mortuorios viajes invita.*

Se reiteran las mismas modalidades, anteriormente presentadas, acerca de la muerte y el padre lejano: distanciamiento, lo ajeno, impropiedad, lo intrínseco, etc., pero se muestra, preeminentemente, su ser transportadora a otra realidad (remotos países, desconocidos fantasmas, viajes, etc.).

Es interesante notar la insistencia de Brañas en el simbolismo del país lejano. Esto enfatiza la falta de certeza por la indeterminación y el no saber qué es el hombre, lo cual lo hace sentir como un extranjero:

*Entre gentes extrañas, en un país lejano
 O en un sombrío mar...
 ¡Alcance al fin la sombra de ese país lejano!
 Entre gentes extrañas, alma, debo morir. (Entre gentes extrañas, Pág. 322)¹*

El país lejano también es indicio de un algo “más allá” oculto al hombre en un “aquí”. Brañas imagina un país lejano para simbolizar esa intuición que tiene acerca de una realidad que no conoce y es extraña, distinta o ajena a la que se le presenta a los sentidos. Por ello, la muerte viene de estos países distantes.

Para comprender esa figuración, más profundamente, se puede recurrir a otros poemas, en los cuales menciona países distantes, que están en época de primavera, mientras para él, la realidad cercana se le presenta lluviosa e invernal. Con esto también se resalta la idea de la continuación de la vida y el devenir del mundo: mientras es invierno desde un punto referencial, en otro lado la vida se renueva y continúa el ciclo vital:

*Vuelvo al antiguo ritmo, recobro el viejo canto (...)
 Otro día lejano en un país distante
 Congresos de miradas verán arder las cosas
 ¡Pero entonces, la muerte piadosa, habrá borrado
 La huella silenciosa de nuestro pie! (Tema de abril, Pág. 443)²*

Ahora, la imagen de los fantasmas invocados requiere especial atención. Proviene del griego φαντων³, que significa apariencia, imagen, fenómeno. Los fantasmas son desconocidos para el hijo poeta, es decir, son imágenes o fenómenos que sólo al padre lejano se aparecen, porque

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

³ Diccionario Vox griego-español. Pág. 152.

se trata de realidades del “mundo más allá”. Una vez más, la muerte es mostradora de una realidad “más allá” y esencial.

En el siguiente verso también se hace referencia a la lejanía o fenómenos propios del “mundo más allá”. La voz del padre lejano recuerda al hijo el modo de ser distanciadora de la muerte, transformadora y precipitadora a la indeterminación. Por ello, el padre se muestra alejado del mundo real, no perteneciente, separado, etc.

35. Pura y nítida ya, sin residuo humano,

36. Ya sangre de cristal, suspiro casi, no gemido,

37. Pura y nítida ya.

La voz-recuerdo del padre aparece ahora libre de lamentos y de toda su realidad biológica, de su “ser ahí” en el mundo real. Por ello, el poeta utiliza los calificativos: pura, nítida, sin residuo humano y de cristal. Después de enfrentarse a la muerte como atacante, advenidora, arrebatadora y distanciadora, se la muestra como transformadora y conductora al “mundo más allá”.

También debe notarse como el poeta pasa de una imagen “agitada”, de llanto, suspiros, turbación, etc. (muerte como causante de sufrimiento), a la imagen de una voz pura que le habla casi como un suspiro (muerte como llamadora a la reflexión). Y es que, parte de este proceso de descripción fenomenológico de las modalidades de la muerte, es la aceptación de ésta y el descubrimiento de una verdad que le ayuda a sobrellevar la separación del ser amado. De esta forma se puede explicar la paulatina resignación psicológica, que conduce del llanto al sosiego.

Otro aspecto importante, que es especialmente evidente en estos tres versos, es el antagonismo que se establece entre mundo real y “mundo más allá”. Cuando el poeta afirma que la voz del padre ahora es “pura” (sin residuo humano) hace una afirmación sobre el “mundo más allá”, presentándolo como incorrupto, íntegro, inmaculado, etc., en oposición al mundo real, el cual se ha venido presentando como refugio inauténtico, distracción, apariencia, etc.¹

38. No me digas nada, amiga silenciosa, silenciosa Eco,

39. Para que sólo escuche, contra tu silencio,

40. La voz perdida, incólume;

¹ Supuesto que no tiene relación con la filosofía de Heidegger, para quien el “mundo enfrente” o real no es apariencia (en el sentido platónico), sino sólo lo que está a la mano, inmediato, etc. El sentido “peyorativo” con el que se interpreta en estos versos es ajeno a la filosofía heideggeriana.

La voz poética explica la necesidad de silencio, para escuchar la voz de su padre, sin obstáculos (llanto, lamentos, suspiros, etc.).

En los primeros dos versos, se hace referencia, nuevamente, a Eco como compañera silenciosa y doliente del poeta que ha experimentado también la pérdida del ser amado. La petición de silencio, en este bloque, obedece a la búsqueda de un estado de sosiego, de atención, de calma y de no-distracción del mundo real¹. Son los requisitos que el poeta ve necesarios para establecer comunicación con el ser amado lejano. Así como sucede al rezar, cuando se necesita gran concentración, silencio y solemnidad. La muerte se muestra, entonces, como llamadora a la reflexión y posibilitadora para el conocimiento del “mundo más allá”.

Ahora, en el verso final aparece la voz del padre “dispersa”, pero íntegra. Esto puede interpretarse desde la experiencia del fenómeno de la muerte que ha tenido el poeta. El padre aún “habla” a su hijo, lo cual percibe éste por el vínculo de amor que comparten, que se estrecha en la experiencia de la muerte. Para el “ser ahí” la muerte es algo impersonal, ajeno, distante, etc., pero el poeta que ha enfrentado dicho fenómeno, tiene ahora una experiencia más profunda sobre la pérdida del ser amado, lo cual le permite reforzar ese vínculo con el padre lejano, aún frente a la muerte como distanciadora. La voz aparece “perdida” o “dispersa” para el “ser ahí” que no ha tomado conciencia de la muerte, pero para el poeta-atento, dicha voz aparece intacta, pura, íntegra, clara, etc.

¹ Además, el silencio es muestra de solemnidad, respeto y amor. Se puede consultar el poema completo *Donde estaba mi voz*, de la antología de Brañas (Pág. 133):

*¿Cómo callo, dices, si te amo tanto?
Pues mi amor, porque calla, es amor verdadero.*

Resumen de ideas. Parte IV

Uno de los tópicos centrales de esta parte IV es el antagonismo silencio-voz. Es importante señalarlo, en oposición al alejamiento del hombre-isla, que predominó en la parte III. Ahora Brañas, en un proceso fenomenológico, devela a la muerte como posibilitadora de una comunicación más profunda entre el hijo poeta y el padre amado lejano. Dicha comunicación no debe interpretarse como una presencia psicológica que el hijo poeta siente, sino como un vínculo o relación de cercanía, posible sólo por el amor paternal-filial, que además, representa la aparentemente imposible convivencia o relación entre el mundo real y “mundo más allá”.

Otra idea fundamental es el encuentro o la búsqueda por establecer comunicación entre el “ser ahí”, desde el mundo real, y el padre amado, en el “mundo más allá”. Por ello, Brañas insiste en mantener en sí mismo viva la presencia y el recuerdo del padre (el eco de su voz, sus huellas, su memoria, etc.). Esta búsqueda se produce por el ser distanciadora, transportadora y transformadora de la muerte, que obliga al hijo poeta a desprenderse del mundo real para encontrar a su padre lejano.

Brañas pasa de la descripción de la muerte como distanciadora y separadora, a la afirmación de una relación entre el mundo real y el “mundo más allá”, posibilitada por la muerte como llamadora a la reflexión y posibilitadora para conocer el “mundo más allá”.

Esta parte IV también se puede interpretar, desde el punto de vista del existencialismo, como la constante elección y presencia del “ser ahí” entre la angustia y la fe, como lo afirma Kierkegaard: *la elección más difícil del “ser ahí” es la que significa creer en lo “absolutamente otro”, que implica el paso a lo desconocido*¹.

La fe, para los existencialistas cristianos, es hallarse frente a algo paradójico², y a pesar de ello, “dar el salto” a lo desconocido. Ese es el “ser ahí” “superior”, que se abandona a sí mismo para entregarse a lo oculto, ajeno, extranjero, etc., según los términos de Brañas. Este proceso se describirá, más profundamente, en las siguientes partes del poema. Aunque Brañas lo anuncia desde estas primeras secciones, a partir de su insistencia en la superación o desprendimiento del mundo real y el modo de ser de la muerte como posibilitadora de comunicación, abridora de posibilidades más allá, etc.

En esto consiste la agonía humana que describe Brañas: el enfrentamiento entre el ser causante de angustia y sufrimiento psicológico y existencial, de la muerte y su ser despertadora a la existencia auténtica y a la búsqueda por la trascendencia. Brañas insistirá en este punto fundamental como decisión agónica que determina la liberación del “ser ahí”, de su angustia y sufrimiento psicológicos.

¹ Cfr. Melich, Juan Carlos. *Fenomenología y existencialismo*.

² Kierkegaard pone el ejemplo de Abraham, que se lanzó ciegamente a obedecer a Dios.

Parte V

1. *Yo sé que esta lluvia de junio martilla*
2. *La húmeda argamasa y el grave ladrillo de tu sepulcro,*

En esta parte del poema, Brañas entabla un diálogo con el padre amado lejano. De nuevo, se descubre a la muerte en su modo de ser comunicadora y transportadora a una realidad “más allá”. Los primeros versos presentan la descripción de una escena de soledad y nostalgia, con el propósito de resaltar los modos de ser lejana, distanciadora, ajena, etc., de la muerte. Por esto mismo, el poeta insiste en retratar la barrera ontológica que separa a padre e hijo (su ser pertenecientes a distintos mundos), representada, metafóricamente, en la tumba (barrera física).

El símbolo de la lluvia, en sus diversas interpretaciones, también es fundamental en esta sección¹. En primer lugar, la lluvia representa la vida y la pureza (por tratarse de una corriente

¹ Para ampliar el estudio del símbolo de la lluvia en la poesía de César Brañas, se puede consultar, en su *Antología*, en los *Cantos menores*, los que se titulan *Ráfaga de lluvia en la tarde*. Pág. 400-402.

de agua que es “regalada” desde el cielo). En ese sentido, su presencia puede tener una connotación optimista. El padre, a pesar del alejamiento ontológico, tiene aún la “posibilidad” de experimentar la vitalidad, comunicación con el mundo real, “común-unión” con la vida del hijo poeta, etc. La muerte se presentaría, entonces, en su modo de ser posibilitadora de una unión trascendental entre padre e hijo.

Por ello, es importante notar como la lluvia funciona, simbólicamente, en esta parte V, como intermediaria o mediadora entre el mundo real y el “mundo más allá” (puesto que cae del cielo a la tierra). Sin embargo, esto no debe interpretarse, exclusivamente, desde el punto de vista religioso, (oposición Cielo-tierra), porque el “mundo más allá” no se refiere a una realidad espiritual, sino solamente a una realidad “no-enfrente”, opuesta, ontológicamente, al mundo real. Siendo el “mundo más allá” indeterminado (abierto a la infinita posibilidad), no puede afirmarse, dogmáticamente, su “ser espiritual”, así como su “no-ser espiritual”, por ello, sólo se utiliza para denominar el “no-ser enfrente”.

En el caso del padre, el sentir a la lluvia, aún tras la muerte, la señala como mediadora, así como también lo es el recuerdo, que le permite trascender de la realidad física a otra no-física:

*En tus huesos la lluvia, en tus huesos
Irá sonando, desplomada, hacia la muerte,
Y tú tendrás memoria de la nocturna lluvia
Bajo la tierra en donde el tiempo tu frustrada cal disgregue. (Lluvia nocturna, Pág. 135)¹*

En ese sentido, la lluvia es un recurso literario-estético que el poeta emplea para representar la comunicación simbólica o la relación que no desaparece, aún después de la muerte, entre el mundo real y el “mundo más allá”. La explicación de la esencia de este “mundo más allá” y de la permanencia del vínculo o comunicación, la presenta el poeta hasta la parte final de *Viento negro*. Aunque, no debe dejar de mencionarse, detrás de todas estas ideas, a la muerte como despertadora de la conciencia sobre el “mundo más allá” y posibilitadora para comprenderlo.

La lluvia también puede interpretarse como el paso del tiempo, puesto que representa la renovación² de las estaciones y del ciclo vital (ciclo del agua). En ese sentido, Brañas reafirma la continuación del mundo real aún después del fallecimiento del padre, al mismo tiempo que

¹ Brañas, César. *Antología*.

² También puede mencionarse la interpretación que algunos autores hacen sobre el diluvio, descrito en Génesis, como una acción purificadora de la humanidad. (Cfr. Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*).

En el sentido metafórico de la renovación, la lluvia también se utiliza para representar la afabilidad o naturalidad de las acciones humanas (mejoramiento o superación del carácter humano), así como aparece en la poesía de Shakespeare: *La misericordia no es nunca algo forzado / es como la gentil lluvia que cae espontáneamente del Cielo*. (Shakespeare, William. *Obras completas. El mercader de Venecia*, Discurso de Porcia).

presenta la condena o destino del hombre: morir (muerte inexorable, como parte del ciclo existencial humano). En las imágenes de la continuación de la vida (como *elan vital*), la muerte aparece como irreferente y personal, es decir, que afecta sólo al hijo poeta, por su relación de amor con el padre, pero no inmuta, conmueve, impresiona ni perturba a otras personas. La muerte sólo tiene sentido profundo para los hombres, cuando es un ser querido el que muere.

El calificativo *de junio*¹, puede también relacionarse con los datos biográficos de Antonio Brañas (fallecido en mayo de 1938). El hijo poeta hace referencia al breve tiempo que ha transcurrido desde la muerte del padre, durante el cual aún no ha podido asimilar su partida.

Además, es importante recordar que junio es la época lluviosa más alta en Guatemala, por lo que Brañas también describe las condiciones físicas de la tumba de su padre. Como puede notarse, el poeta toma elementos extrínsecos a él, del ambiente y la realidad, y se vale de ellos para representar una experiencia estética, es decir, para crear imágenes literarias y poéticas que transmiten emoción, invitan a la reflexión y recuerdan valores e ideas. En este caso, la lluvia de junio, como indicadora del transcurrir del tiempo y la continuación de la vida, muestra a la muerte en su ser llamadora a la reflexión, inexorable, transformadora de la existencia y determinadora del “ser ahí”.

Finalmente, la lluvia es importante, en estos versos, por el ambiente de desolación y temor psicológico que se pinta. Muchos autores se han valido de este símbolo para crear las condiciones propicias en las que sus personajes sientan la presencia de la muerte, reflexionen sobre ésta, e incluso, la vean como un anuncio o premonición sobre su propia muerte. Puede tomarse como ejemplo la novela *Adiós a las armas* (*A farewell to arms*) de Ernst Hemingway, en la cual, desde el primer capítulo, el autor anuncia la peste, muerte y por lo tanto el temor de los personajes, con la presencia de la lluvia:

*Con el invierno vino la lluvia, y con la lluvia el cólera, y con éste 7 mil soldados muertos. (Pág. 4). Paralizado (Frederick) en la cama, herido, después de la primer batalla, podía oír hasta el más mínimo sonido, especialmente la lluvia que golpeaba la tierra. (Pág. 52). Afuera, la lluvia caía (...) Catherine, después de una larga pausa afirmó: tengo miedo de la lluvia porque a veces me veo a mí misma muerta en ella (...) y otras veces... te veo a ti muerto en ella... (Pág. 126)*².

¹ Los meses del año también son utilizados por Brañas para señalar los cambios de la vida humana. Así, los meses de primavera indican niñez, juventud y adolescencia, y los últimos meses señalan la muerte, el otoño, etc. Junio, por ser la mitad del año, indica la época de maduración y despertar de la conciencia. Se puede consultar el poema *El niño ciego*, en el cual se relacionan el crecimiento del niño y las estaciones del año. *Antología*. Pág. 249-253.

² Hemingway, Ernst. *Adiós a las armas*.

Como puede notarse, el autor estadounidense relaciona la lluvia con la enfermedad y la guerra, lo que por extensión está en relación con la muerte. Por ello, al final, sus personajes llegan a temer la presencia de la lluvia, al verla en su modo de ser “anunciadora” de la muerte. En *Viento negro*, de manera similar, puede interpretarse la presencia de la lluvia-muerte en su ser un ente amenazador, nocivo y acechador. Por ello, es importante notar el término que utiliza Brañas para anunciar su llegada: el martilleo. La lluvia-muerte “martilla”, y no sólo cae, es decir, daña, castiga, mancilla, destruye, etc. Este es el modo de ser destructora y arrasadora de la muerte:

*El agua de la lluvia golpea, con siniestros pájaros, en las ventanas
En los riñones, en las comisuras del tiempo (...)*

Desasosiego

La lluvia golpea las vidrieras, sorda y desmañada. (Presagio suspendido, Pág. 59-60)¹

Además, la lluvia cubre todo, por lo que también es un símbolo del ser abarcadora y totalizante de la muerte.

El ambiente de luto que describe Brañas mediante la lluvia-muerte que cae sobre la tumba, también recuerda a lo expresado por Bécquer en *Cerraron sus ojos*:

*En las largas noches del helado invierno,
Cuando las maderas, crujir hace el viento
Y azota los vidrios el fuerte aguacero;
De la pobre niña, a solas me acuerdo.
Allí cae la lluvia con un son eterno;
Allí la combate el soplo del cierzo.
Del húmedo muro tendido en el hueco,
Acaso de frío, se hielan sus huesos.²*

El poeta español, así como Brañas, se vale de la lluvia para describir un ambiente de fatalidad: largas noches de invierno, el viento que azota, la niña sola en la tumba, la humedad, el frío, etc. En el estribillo del poema citado, Bécquer expone, claramente, el propósito de describir esas condiciones adversas: presentar a la muerte en su modo de ser llamadora a la reflexión”, transportadora (resaltando la oposición mundo real: polvo, materia, cieno, y “mundo más allá”: alma que regresa), pero sobre todo, su ser causante de angustia, por la falta de certeza sobre el “mundo más allá” (nada es seguro, sólo el duelo), inexorable y precipitadora a la indeterminación: la joven que queda sola y abandonada, representando el destino fatal del “ser ahí”.

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Cartas*.

Al igual que Hemingway y Bécquer, Brañas utiliza la lluvia como elemento auxiliar que acentúa el ambiente de pesadumbre (que recuerda al “llanto” del cielo), tormento, agitación y luto¹. En síntesis, el modo de ser terrible y castigadora de la muerte. Por ello, también debe notarse cómo Brañas describe la tumba del padre como “grave”, es decir, solemne, austera, severa, etc.

3. *Barcaza inmóvil en que eres*

4. *Cargamento silencioso de la muerte.*

El sepulcro se compara con una barcaza, siguiendo la línea simbólica del mar-muerte, vida-viaje y hombre-isla (además del río, las costas, los puertos, etc.). Brañas insiste en afirmar que la vida humana es una corriente (río) que “desemboca” en el mar (muerte como determinante de la vida humana y encausadora inexorable). Así como el río no puede salirse de sus límites y desembocar en otro destino que no sea el mar; también el “ser ahí” está, inevitablemente, conducido por la muerte. El padre ya no se presenta como un río (puesto que ya ha desembocado en el mar), sino como un cargamento de la muerte.

Para comprender esta interpretación, es importante tener en cuenta la imagen del hombre muerto que navega hacia lo desconocido. Su ser ya no es “ser ahí”, sino “ser hacia”, “ser transportado”, y “ser determinado”, después de la muerte. Se resalta, así, a ésta, en su ser transformadora de la esencialidad del “ser ahí” (“ser en el mundo”), transportadora y encausadora.

Se debe notar cómo el poeta cuida de calificar el estado del padre lejano como inmóvil y silencioso, lo cual puede interpretarse como la falta de voluntad de éste, es decir, su imposibilidad de liberarse del ser inexorable y fatal de la muerte (por ello está “a la espera de”, sólo “arrojado inmóvil a”). Se destaca, entonces, a la muerte como imposibilitadora (pérdida de la libertad e infinita posibilidad ante el fenómeno de la muerte) y dominadora del “ser ahí”. El hombre deja de ser “navegante” (el que conduce), y pasa a ser “cargamento” (el que es “llevado hacia” o conducido por la muerte).

Para profundizar en dichas interpretaciones, es fundamental tener presente la simbología mar-muerte, hombre-isla-cargamento, vida-río que utiliza Brañas; la cual es, frecuentemente, desarrollada en su poesía:

*El río de los sueños corre, siempre, de nuevo,
Hacia la muerte, eterno como ella, allá a lo lejos. (Río de sueños, Pág. 444)
Hora tras hora la vida cambia,
Dos momentos iguales no se dan.*

¹ Cfr. *Diccionario de símbolos*. Dir. Jean Chevalier.

*La vida pasa, nuestra ceniza
Esparce, apaga, extingue...
No habría muerte si nuestras vidas
Fuesen los ríos*

Que hacia el mar del morir se van. (Temas, variantes y repeticiones, Pág. 471)¹

En los primeros versos citados, se presenta la constante reflexión que hace Brañas sobre la muerte como advenidora, destino fatal del hombre, imposibilitadora inexorable y truncadota del proyecto existencial humano. Brañas insiste en que el ser “fatal” de la muerte no consiste sólo en su ser destructora del ser biológico del “ser ahí”, sino también en su ser precipitadora a la indeterminación o falta de certeza sobre las posibilidades y la libertad del “ser ahí”.

En *Temas, variantes y repeticiones*, Brañas insiste en el anhelo del hombre por ser un río, es decir, una posibilidad realizable, libre, que se transporta, que viaja, que recorre distancias, que tiene control, etc. Sin embargo, termina reprochando a la muerte en su ser determinadora, inexorable, irrebasable y precipitadora.

5. *¿De qué te habla, de qué te habla
La lluvia?*

La lluvia, como se mencionó anteriormente, representa el ser mediadora de la muerte, entre el mundo real y el “mundo más allá” (además de su ser causante de luto). Pero, también es símbolo de recuerdo y evocación:

*Este llover de lentitud doliente,
En otro mundo ¿no lo he vivido?
A media voz me recuerda canciones
Que olvidadas dejé yo no sé dónde. (...)
Este llover de lentitud doliente*

En incontables vidas lo he vivido. (El perpetuo retorno, Pág. 328)²

En *El perpetuo retorno*, la lluvia, para la voz poética, representa imágenes y recuerdos. Esto porque el sonido, el clima, la oscuridad y todas las condiciones que se dan con la lluvia, crean un ambiente melancólico que permite la reflexión y la evocación. En otros términos, ésta genera el ambiente necesario para la “no-distracción”. Así, la lluvia que le habla al padre no es más que el fenómeno de la muerte como despertadora de la conciencia a la existencia auténtica, de la cual se deriva, no sólo la reflexión sobre el trágico destino humano, sino sobre el plan existencial del hombre y lo que ha sido de su vida, es decir, los recuerdos que evoca sobre el padre.

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Brañas, César. *Antología*.

En estos versos, el poeta también utiliza la lluvia como tópico común en los distintos paisajes que describe: la niñez, la juventud, los momentos alegres, etc., lo cual puede interpretarse desde el modo de ser acechadora y presencia constancia de la muerte en la vida humana. Pero, sobre todo, el poeta afirma ya haber vivido varias veces esa misma lluvia, a través de “el otro”. Así, el poeta también reconoce a la muerte como universal, humanizadora y totalizante. A través de la lluvia-muerte, la humanidad está vinculada: todos los hombres la experimentan y están bajo la misma lluvia, la cual se muestra en su ser advenidora y lejana. Por ello el poeta reconoce la caída de la lluvia “en incontables vidas”.

10. Te habla del tiempo que no muere.

En este verso, en particular, se resume la interpretación explicada en los párrafos anteriores: la muerte como transformadora de la existencia, el paso del tiempo y la transitoriedad de la vida humana. Además, dicho verso introduce la noción de la permanencia en el tiempo. Si bien el transcurrir del tiempo y la llegada de la muerte son inevitables, el poeta no se limita a la confirmación de estas ideas, sino que reflexiona sobre la continuación de la temporalidad humana, no desde la inmediatez del mundo real, sino en la permanencia a través del recuerdo. El mismo Platón había ya explicado esta posibilidad de pervivencia tras la muerte, en los diálogos *El simposio*, *La República* y *El Fedro*.. El filósofo afirma que la trascendencia en la memoria de los seres amados es fundamental para el ser humano y es una forma de aspiración de los hombres, aún en el mundo de la apariencia, hacia el mundo de las ideas.¹

Se trata, además, de un tema recurrente en las elegías (García Lorca, Landívar, Manrique, Hernández, etc.).² La inmortalidad del hombre en el recuerdo es otra develación del poeta sobre su experiencia del fenómeno de la muerte, es algo que el viento-muerte no puede arrebatarse al hijo poeta. Brañas es enfático en esta idea en su obra:

*Si te vas de mi lado, mariposa,
El temblor de tu vuelo quedará...
Si te vas de mi lado, flor temprana,
Tu color, tu perfume, tu figura,*

¹ Cfr. Platón. *Diálogos*. Pág. 625-660.

² *Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos. (García Lorca)*

La elegía es la manifestación literaria y estética del ansia humana por aferrarse al ser amado que parte y por retenerlo en el recuerdo. Se trata de un deseo psicológico que se sublima en expresión estética. En el caso de la elegía citada (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*), Lorca afirma que sus versos no son sólo una forma de homenaje (*Yo canto su elegancia...*), sino una forma de permanencia en el recuerdo (*y recuerdo una brisa triste...*)

*En mis ojos al tiempo vencerá.
Si te vas de mi lado, melodía,
Has de vivir sin término en mi oído...
No escapas a tu sino, mariposa,
Flor, melodía: seres, cosas, sueños
Que conmigo estuvieron un momento
No pueden ya morir sino en mi muerte (Permanencia, Pág. 303)¹*

En los versos citados se expresa la misma idea que se ha explicado: el muerto que vive en el recuerdo del vivo. Desde los primeros versos de *Permanencia*, el poeta expresa la relación o vínculo que las cosas inmediatas establecen con el “ser ahí” en el mundo real. A pesar que, física o inmediatamente, algunos fenómenos desaparecen de “la vista” (el vuelo de la mariposa, los colores de la flor, el perfume, la melodía, etc.), estos han ya causado una impresión permanente en el “ser ahí” y perduran hasta la muerte de éste. En *Permanencia* Brañas se refiere sólo al recuerdo de estos fenómenos, pero en *Viento negro*, el poeta afirma que esta permanencia supera o sobrepasa el tiempo inmediato y que por ello, ese tiempo no muere, sino que pervive en el “mundo más allá”.

Esta interpretación sobre el recuerdo del padre amado muerto en el hijo poeta es importante en relación con la presentación de las modalidades de la muerte, porque la devela en su ser posibilitadora de comunicación, de un vínculo trascendental y de permanencia en el vivo. Además, se muestra en su ser llamadora a la reflexión y el recuerdo del ser amado. En síntesis, en su ser trasformadora del “ser ahí” en “ser recordado y permanente”.

El verso 10, además de expresar la continuidad de la vida humana, aún después de la muerte (su ser “superada” por el recuerdo), también presenta a la muerte como posibilitadora para conocer un mundo trascendental. Si el tiempo no muere, quiere decir que el “ser ahí” no está condenado a la nada o “arrojado al vacío”. Hay un algo determinable o eidético “más allá” que permanece aún después de la muerte.

37. *¿Sabes? Ya desbordan ríos, en el ámbito de tu geografía,*

Los siguientes versos presentan diferentes fenómenos del mundo real que el padre no puede percibir más. El verso 37 inicia con una interrogación, a modo de enfatizar el diálogo, es decir, la comunicación que el hijo desea entablar con el padre. Ingenuamente le pide reaccionar, despertar y percatarse del mundo real.

Se vale, de nuevo, de la imagen del río y el agua. El agua desbordada, como se explicó anteriormente, representa violencia, actividad e intranquilidad del mundo real, ante lo que ya no reacciona el padre amado. De igual manera que sucede en la parte III, los riachuelos de sus

¹ Brañas, César. *Antología*.

venas que salen de su cauce, la barcaza que es arrastrada hacia el mar, los llantos que llegan a sus costas, etc., ya no son percibidos por el padre. Por ello, al inicio del verso, el hijo trata de llamar su atención sobre estos fenómenos, trata de obligarlo a notarlos, se los describe y da a conocer, a pesar de la inmutación del padre.

En síntesis, en este conjunto de versos se presenta a la muerte en su modo de ser distanciadora del padre amado y el hijo poeta, arrebatadora del padre amado, comunicadora entre padre e hijo y transformadora del “ser ahí” del padre en “ser hacia” un “mundo más allá”.

También se insiste, una vez más, en la muerte como ser causante de sufrimiento psicológico. Brañas presenta la difícil separación emotiva y psicológica del padre amado, puesto que no puede nunca desprenderse del elemento psicológico y emocional que lo une con el padre y lo motiva a insistir en la comunicación con este y el aferramiento a su condición de “ser ahí” perdida.

40. Ya gimen desnudos árboles desnucados,

El árbol, como se ha mencionado, es símbolo del “ser ahí” poderoso y vigoroso: firme, inquebrantable, alzándose al cielo, etc. El árbol desnucado, entonces, representa el ser nociva, enemiga y destructora de la muerte, que propicia la pérdida de esta vitalidad, de la grandeza o fortaleza biológica, del proyecto existencial, etc. Por ello, se presenta al árbol desnudo, es decir, sin follaje y marchito. También se refuerza su ser destructora de la realidad biológica del “ser ahí”.

Se completa este cuadro del hombre derrotado con la presencia de los gemidos, que indican la presencia de la muerte en su ser causante de sufrimiento, dolor y angustia psicológica. Aunque también puede interpretarse como la angustia existencial del “ser ahí” que reconoce a la muerte en su ser despertadora de la conciencia del “ser ahí” sobre su “ser para la muerte”, y ante esto, protesta, reprocha, rechaza y se lamenta.

Es interesante notar, además, la descripción que hace Brañas de estos árboles, como “desnucados”. Para comprender esta imagen es necesario recordar que el símbolo del árbol tiene una doble interpretación: aferramiento del hombre a lo terrenal (raíces) y búsqueda de lo espiritual (copa que crece hacia el cielo). Así, el árbol sin copa (“desnucado”) puede referirse también a la imposibilidad del “ser ahí” de alcanzar un mundo eidético o encontrar certeza existencial y ontológica, desde el mundo real. Se trata del “ser ahí” que ha sido “despojado” (cortado, privado, arrancado, etc.) de la esperanza de encontrar su esencia. Esto, como consecuencia de su enfrentamiento (o experiencia fenomenológica) ante la muerte como imposibilitadora del plan existencial y precipitadora a la falta de certeza e indeterminación.

Puede notarse, en otros poemas, como Brañas utiliza la figura de árbol “imposibilitado”, de forma recurrente:

*Me infundís un oscuro espanto
Con vuestro crecimiento enardecido.
¿Queréis dejar atrás el tiempo,
Agotar las sorpresas de la vida,
Transponer los linderos de la muerte,
Emanciparos? //*
*Oh, tierra mía, bárbara y opulenta,
¿por qué indolente dejas que tus árboles
Tan temprano se abismen a la muerte? (El crecimiento de los árboles, Pág. 94)¹*

El poeta, nuevamente, se vale de sus impresiones e interpretaciones de la naturaleza para crear una imagen estética sobre las modalidades de la muerte. En este caso, Brañas expresa temor al crecimiento del árbol, para representar su angustia por el paso del tiempo y lo absurdo de la existencia, o sea, al ser advenidora y precipitadora de la muerte. Esto lo explica al final del poema donde se pregunta por el sentido del crecimiento de los árboles: ¿Para qué crecer, si no llegan nunca hasta el cielo profundo y sólo acaban muertos? Es la misma reflexión existencial que se hace sobre el hombre al enfrentarse al ser determinante de la muerte.

El verso 40, además, puede interpretarse como un estado de congoja o tristeza de las personas que se lamentan por la muerte de Antonio Brañas. Puede tratarse de la imagen de las personas (árboles) que lloran (gimen), despojadas del ser amado (desnudos). Aparecen, además, “desnucados” porque están acongojados, contritos, oprimidos, aquejados, etc. Esta interpretación puede considerarse válida si se recuerda que los cantos elegíacos también representan el dolor psicológico por la muerte. Además, sería una forma de mostrar a la muerte en su ser causante de dolor psicológico en las personas amadas que lloran al muerto ausente.

41. Ya se derrumban pájaros de barro, por la lluvia

Carcomidos

Los pájaros que caen del suelo remiten a la misma imagen de las alas rotas, que se ha presentado anteriormente; es decir, a la derrota, falta de posibilidad y libertad, terminación o frustración del proyecto existencial, etc., como consecuencia de la experiencia fenomenológica de la muerte en su modo de ser terrible, imposibilitadora y determinante del “ser ahí”.

¹ Brañas, César. *Antología*.

Esto se complementa con la calificación “de barro”, que representa la fácil desintegración de los pájaros-posibilidad ante la lluvia-muerte. Se simboliza, entonces, en el pájaro de barro, al “ser ahí” endeble, lánguido, debilitado, derrotado, etc., que se enfrenta a la muerte como atacante, violenta, poderosa y arrebatadora del ser amado.

42. *Y tú no sales,*

43. *¡Y tú no sales del estanque de hielo de tu sueño!*

El verso 42 puede interpretarse como un reclamo o reproche a la muerte en sus modos de ser determinadora, inexorable, fatal, enemiga, etc. Pero, sobre todo, se reitera su modo de ser comunicadora entre el mundo real y el padre amado lejano.

El siguiente verso muestra el congelamiento en relación con la muerte, dado que el frío representa la quietud de la no-vida. También es necesario señalar que en el frío, el padre amado lejano se encuentra en un estado de suspensión o de conservación, como si se tratara de una etapa de preparación o espera para el “mundo más allá”. Por ello, se expresa, nuevamente, la relación entre el sueño y la muerte. Se presenta, así, a la muerte en su modo de ser mediadora o transportadora desde el mundo real al “mundo más allá”.¹

La muerte del ser biológico del “ser ahí” se muestra como “reposo” del mundo real, lo cual también implica un futuro despertar. El poeta insiste en esta idea a lo largo de *Viento negro*: el padre no es más “ser ahí”, sino “ser hacia”, o “ser llevado a”, lo cual es un estado definitivo, más no determinado (está abierto a la posibilidad), por ello se le presenta “a la espera”, “en descanso”, etc. Esto le es revelado al poeta desde el ser transportador y transformador del fenómeno de la muerte.

44. *Que no te diga más la lluvia,*

45. *Que no te diga sino que es mi llanto,*

46. *Colérico, desesperado, amante y triste,*

La voz poética clama para que su sufrimiento sea escuchado por el padre amado lejano. Se comprende, finalmente, que la imagen de la lluvia, presentada desde el inicio, no es más que el llanto del hijo poeta que recuerda a su padre y llora sobre su tumba. El poeta utiliza una imagen del mundo real para representar el dolor humano ante la pérdida del ser amado². En este caso, la lluvia, como figura hiperbólica del sufrimiento, resalta el dolor magnificante,

¹ Para ampliar la interpretación y simbología del estanque-sueño-muerte, se puede consultar el poema *Estanque de los sueños*, en su *Antología*. Pág. 204-205.

² La expresión “la lluvia es el llanto del cielo” explica la misma idea que presenta Brañas, en relación al sufrimiento por la muerte del padre amado.

copioso, abundante y estruendoso, que causa la muerte en su ser arrebatadora del ser amado y causante de sufrimiento.

Esta relación llanto-lluvia es recurrente en la poesía de Brañas:

Lágrimas en los ojos
Cual lluvia bajo el sol. (Lloro, Pág. 193)¹

Es el llanto el que habla al padre amado, no la lluvia del mundo real. Esto refuerza la mostración de la muerte como comunicadora y distanciadora, y al hijo poeta, rebelde que anhela establecer un vínculo con el padre amado lejano.

47. Mi llanto que para despertarte,

48. Bajo el viento negro,

49. Mares Muertos sobre tu sepulcro vacía,

50. Mares Muertos de amargura.

La lluvia-llanto del hijo poeta se compara con el Mar Muerto por ser éste uno de los más salados del mundo, representando así la amargura y tristeza del llanto que produce la muerte en su ser arrebatadora, enemiga, nociva, etc.

También vale la pena señalar la ingeniosa relación entre las palabras. El hijo poeta llora exageradamente, como si derramara un mar de lágrimas, pero no son cualquier tipo de lágrimas, sino lágrimas de muerte (pues llora por el ser amado que se aleja). De tal forma que su llanto es un mar muerto, que recuerda al Mar Muerto real.

Asimismo, es interesante recordar que el Mar Muerto es denominado de esta forma porque sus aguas son tan densas que ningún pez puede sobrevivir en ese ambiente tan cargado de minerales. De igual manera, la lluvia-llanto del hijo devela a la muerte en su modo de ser imposibilitadora, finalizadora y destructora del ser biológico del “ser ahí”.

En la imagen del “despertar” se puede encontrar otra descripción modal sobre la muerte. Se insiste en su ser mediadora o estado intermedio entre el mundo real y el “mundo más allá”. Esto debido al deseo del hijo por comunicarse con el padre amado. Si acaso éste estuviera durmiendo, podría “despertar” y reunirse con el hijo poeta. Como puede colegirse, también se descubre como reflejo de un estado psicológico de negación ante el ser distanciadora de la muerte.

¹ Brañas, César. *Antología*.

Por último, es interesante notar cómo, en el verso 48, se menciona, por primera vez, el viento negro en esta parte V. Como puede notarse, el ser violenta, enemiga, criminal, castigadora, arrasadora, causante de sufrimiento, etc., de la muerte, continúan constantes, aún en esta parte que recuerda la vida del padre y sus grandezas.

Resumen de ideas. Parte V

En esta parte V se sigue insistiendo en la muerte en sus modos de ser inexorable, distanciadora del padre amado, separadora y transformadora definitiva del “ser biológico” del “ser ahí” en el mundo real, a “ser hacia” un “mundo más allá”. Y, a partir de estas descripciones modales, se llega a la comprensión de su ser comunicadora. Por ello, el poeta, describe la dificultad psicológica por aceptar esta nueva condición de “ser hacia” y alejamiento del ser amado, y trata de aferrarse y establecer un vínculo con el padre amado lejano.

En relación con el ser comunicadora de la muerte, es importante señalar que esto se refiere al mundo real y el padre amado lejano, y no al hijo poeta y el padre amado lejano. Estos dos sí pueden comunicarse porque, finalmente, establecen un vínculo “más allá” del ser biológico. Así, la muerte se aparece como posibilitadora de una comunicación trascendental. Sin embargo, el padre amado, con el mundo real, ha perdido ya ese vínculo biológico, por la muerte en su modo de ser transformadora del “ser ahí” en “ser hacia” o “ser llevado a”, lo cual explica Brañas en esta parte V.

Ahora, esta nueva relación o comunicación que se establece entre el hijo poeta y el padre (en su nueva modalidad de “ser hacia”), por el modo de ser de la muerte como develadora de una realidad trascendente, será presentada, más detalladamente, por Brañas en las siguientes partes del poema.

Otra idea importante que se devela a partir de la muerte, en su modo de ser transformadora del ser del “ser ahí”, es la de la historicidad y temporalidad del hombre. El “ser ahí”, por ser temporal, es capaz de establecerse en la Historia y perfilarse, por ello, como “histórico-faciente” (“hacedor de su historia”). En la Historia el ser se va haciendo y venciendo al no-ser (muerte en su modo de ser determinadora, indeterminable y precipitadora a la nada). Esto lo explica Heidegger en *Arte y poesía*,¹ el hombre es un ser inconcluso, un proyecto que se va realizando desde su “arrojamiento en el mundo”, por ello se sirve de este mundo (lo instrumentaliza) para realizarse. ¿En qué consiste esa realización? En la elaboración de un proyecto existencial y la perduración en la Historia.

¿Qué relación tiene esta interpretación con lo expresado por Brañas en esta parte V acerca de las modalidades de la muerte? En primer lugar, su ser causante de angustia existencial y despertadora a la existencia auténtica, que obliga al “ser ahí” a descubrirse como proyecto encaminado a la muerte y el fracaso. Por ello Brañas afirma lo absurdo de dicho proyecto histórico (¿para qué crecen los árboles? ¿Para qué le habla la lluvia si no puede escucharla? ¿Para qué las aves que se precipitan a la muerte?, etc.).

En segundo lugar, la muerte como propiciadora de la permanencia o “establecimiento” del ser amado en el recuerdo. El ser histórico del “ser ahí” permite que éste se identifique con el mundo real, pero lo trascienda, lo cual Brañas pone al descubierto a través de su experiencia del fenómeno de la muerte del padre amado. Por ello, Brañas busca en el pasado del padre amado el fundamento de su establecimiento como parte de la historia de Galicia (su tierra natal) y de la historia de su familia. El constante recurrir al pasado y la visión del futuro complementan la realidad del presente, que existe como historicidad, y sólo mediante esto, se puede ser consciente del ser de la trascendencia².

Por ello, el existencialismo introduce la vivencia personal en la reflexión filosófica y rompe con la tradición de que el sujeto debe mantenerse al margen. Esto explica el surgimiento de diferentes obras filosóficas autobiográficas (Sartre y Kierkegaard, entre otros). El presente no se explica sin el pasado y no puede comprenderse el pasado sin volverse a la muerte.

¹ Cfr. *La historia no se entiende aquí como una sucesión cualquiera de acontecimientos. La historia es el emerger del “ser ahí” a la misión que le es dada en un pueblo como un sumergirse en el medio que le es dado (...) Esta instauración y sumergirse son esencialmente históricos.* (Pág. 115-123)

² Cfr. Jaspers, Karl. *Filosofía de la Existencia*. Introducción y capítulo IV.

Resucitar lo ya acontecido en la memoria es parte de la comprensión de la muerte. De nuevo, aparece la muerte como llamadora a la reflexión, en este caso, sobre el pasado.

A partir de esto puede comprenderse la importancia del recuerdo del ser amado lejano, que presenta Brañas. El poeta ve en la muerte de “el otro” la posibilidad del “mundo más allá” y en la reflexión y memoria sobre la vida y logros del padre amado, reconoce la historicidad y trascendencia del “ser ahí”.

También vale la pena mencionar el aspecto emotivo y psicológico de esta parte V. Como se ha explicado anteriormente, los poemas elegíacos no eran dedicados a cualquier persona, sino solamente a personajes históricos o héroes. Asimismo, el hijo poeta aprovecha este recurso literario, no sólo como forma sublimada de expresar su pesar y sufrimiento por la separación del ser amado, sino también como medio para resaltar las grandezas y hazañas de la vida de su padre. La muerte se le presenta como oportunidad para reflexionar sobre el pasado, la historia, el linaje y las glorias del padre. Nuevamente, como llamadora a la reflexión y posibilitadora de permanencia del ser amado en el recuerdo y la exaltación.

Por último, el poeta señala a la muerte en su modo de ser impersonal, irreferente, particular e individualizante, frente a la inmutación e indiferencia del mundo real y los demás hombres. Por ello, opone la agitación de fenómenos naturales: lluvia, movimiento de la tierra, relámpagos, etc., a la quietud del muerto. La muerte es terminadora del ser biológico del “ser ahí”, pero no del mundo real inmediato.

En relación a los símbolos que utiliza el poeta, cabe destacar la imagen de la lluvia, que muestra distintos modos de ser de la muerte. Al inicio se le relaciona con el ser terrible, acechadora, causante de angustia existencial, etc., pero mientras avanzan las descripciones del poeta, se descubre que la lluvia-muerte no es el eje central de esta figuración estética, sino la lluvia-llanto. Con esto, se descubre a la muerte en su modo de ser causante de sufrimiento, arrebatadora del ser ahí, comunicadora y mediadora entre el mundo real y el “mundo más allá”, puesto que el propósito del llanto es llamar al padre y despertarlo del sueño-muerte.

Parte VI

- 1. Como la luz triste del sol que en las tardes*
- 2. Emplomadas de lluvia –desesperadamente-*
- 3. Entre los hombros de las nubes se abre paso,*
- 4. Como la luz triste y entumecida*
- 5. Que sobre el musgo cae y en la hierba rebota,*
- 6. Como la luz triste, viajera equivocada,*
- 7. Que todos se niegan a recoger*
- 8. Alegando que no es la luz verdadera,*
- 9. Así es tu ausencia.*

El presente grupo de versos identifica al padre con el símbolo de la luz, con lo cual, el poeta, devela otro de los modos fundamentales de la muerte: su ser develadora o patentizadora de un mundo eidético. En los versos iniciales de esta parte VI se puede apreciar el simbolismo de la luz que se abre paso entre diferentes obstáculos, representando la ausencia y el deseo de la voz poética de no olvidar (dejar ir) al ser amado.

Por ello, el poeta inicia exponiendo la presencia de una luz triste, es decir, una ligera o casi imperceptible señal de la presencia del padre amado. Solamente el hijo poeta, desde su experiencia cercana al fenómeno de la muerte del padre amado, logra descubrir, divisar, distinguir, advertir, etc., la luz del padre lejano. La muerte es presentada, entonces, como particular o personal, puesto que sólo cobra sentido para el hijo poeta.

Brañas muestra cómo la luz se enfrenta a muchos obstáculos, como la lluvia y las nubes, para representar el ser causante de males, de la muerte. Este ambiente mortuorio, melancólico y sombrío también es utilizado en otros poemas para simbolizar la presencia de la muerte, en su modo de ser terrible y enemiga.¹

Se presenta, entonces, un contraste entre la tarde de lluvia y el rayo de luz que se abre camino en este ambiente hostil. Esto puede interpretarse como el “ser ahí” que busca, aspira y tiende a ese mundo eidético, puesto al descubierto por el ser develadora de la muerte. Aún en la adversidad del ambiente lluvioso, el poeta ve la luz del mundo eidético, que se le presenta por el fenómeno de la muerte del padre.

En el verso 4 se describe a esta luz como “entumecida”, lo cual puede referirse al estado de rigidez o aturdimiento del padre lejano. Como lo explicó Brañas, anteriormente, ahora el padre lejano está “sumergido” en un congelado sueño, inmóvil, en países lejanos, todo lo cual se revela por el ser transformadora de la muerte: pasó de presencia activa, a luz entumecida. También puede relacionarse con los versos siguientes, que indican el modo de ser transportadora de la muerte, en relación con la imagen del viaje. El padre (de países extranjeros, mundos subterráneos, etc.), se manifiesta desde la lejanía al hijo poeta, y éste devela o descubre esta manifestación a través de la figura poética de la luz tenue que viaja y topa con distintos obstáculos.

Por ello, Brañas también presenta a la luz que rebota, es decir, se aleja del mundo real, no permanece, es fútil y momentánea. Desde esta noción puede entenderse también el calificativo de *viajera equivocada*. Dichos versos resaltan la no-pertenencia de la luz al mundo real. Una vez más, el poeta insiste en la muerte en su modo de ser comunicadora y distanciadora del “mundo eidético-más allá” y el mundo real.

¹ *Tarde de lluvia azul, secreta, sin rumor,
Como mi vida, sobre la espalda de la tierra
Caes, lento castigo sin fin, de desamor,
De tristeza, de bruma, de soledad que aterriza. (Tarde de lluvia azul, Pág. 457)*

El poeta utiliza la metáfora de la lluvia para explicar cómo su vida se “desliza” o pierde en el mundo real, es decir, se precipita a la muerte. Cfr. Brañas, César. *Antología*.

Los versos finales reflejan cierta actitud de rechazo e indiferencia con la que el “ser ahí”, en su existencia inauténtica del mundo real, percibe esta luz-manifestación. Es decir, en relación con la muerte y el “mundo más allá”, el poeta devela al “ser ahí” distraído, incapaz de tomar conciencia de esto, dado que tiende a rechazar todo aquello ajeno al “mundo inmediato”, todo lo que no está a la vista o a la mano. Por ello, el padre lejano que se separa del mundo físico no es tenido como “verdadero”, presente, perceptible, etc.

La alusión de Brañas a una “luz verdadera” tiene un importante significado desde la visión heideggeriana de la verdad develada. Según el filósofo alemán, lo que se aparece no es lo falso, sino sólo la percepción inmediata del fenómeno. De tal forma que Brañas presenta al “ser ahí” como engañado o distraído por el fenómeno que se aparece (la luz que se muestra como una viajera equivocada) y que no le permite reconocer la verdad (la luz-verdadera). La negación del “ser ahí” de acoger, aceptar y guarecer a esta luz, representa el engaño de la apariencia. El “ser ahí” se acostumbra, en la cotidianeidad, a considerar lo inmediato como verdadero, y a no ver “más allá”, por lo cual, todo aquello fuera del mundo real es tomado como “no-verdadero”, irreal, imposible, etc.

Además, el rechazo a esta luz, su no-percepción o considerarla no-verdadera (por no estar a la mano o a la vista), representa la precipitación a la muerte, es decir, el mismo “ser ahí” se condena a la determinación (muerte), al rechazar a la luz-verdad.

Finalmente, debe recordarse el aspecto psicológico de los versos, que expresan la separación del hijo poeta y padre amado. La luz-padre puede interpretarse como la ausencia que el hijo poeta trata de salvar. Por ello, afirma que éste debe enfrentarse a obstáculos como la muerte, el olvido, la indiferencia, etc. Para el hijo poeta, el padre está lejano, pero no terminado y, por ello, puede manifestarse de otras formas. Su ausencia, entonces, es pasajera (luz fugaz), no-verdadera o imperceptible (tenue) y melancólica (luz triste). Desde una interpretación psicológica, los versos se presentan como una insistencia de la voz poética para señalar la presencia del padre amado. Idea expresada, también, en otros de sus poemas:

*Repetida sustancia de mi desvelo...
Acaricias mi frente con sencilla ternura,
Y ahora puedo verte, tibia y lejana,
Sin que los lobos del corazón me aúllen (Recobrada ausencia, Pág. 44)¹*

Se describe una escena similar: el poeta es el único que puede percibir una presencia no perteneciente al mundo real (*sustancia de mi desvelo*), por ser casi fugaz, sutil, inmaterial, etc. (sencilla ternura, caricia, tibia, lejana), y también se reitera un ambiente mortuorio, fúnebre y

¹ Brañas, César. *Antología*.

luctuoso (los lobos del corazón que aúllan). El poeta insiste, entonces, en la muerte como develadora de una presencia “más allá” del mundo real.

La luz también puede interpretarse como el recuerdo del padre, que se abre camino entre la dificultad, el olvido y la tristeza. Así, el poeta trata de encontrarle sentido al ser distanciadora y transformadora de la muerte.

10. *Inútil que me engañen tus cosas abandonadas,*
11. *Inútil que las ampollas olvidadas y los frascos,*
12. *El tímido algodón y el servicial alcohol,*
13. *Finjan esperarte en detenida tregua;*
14. *Inútil que tus anteojos y tu silla*
15. *A otro mundo espíen sobrecogidamente, aguardándote.*

Este bloque enumera algunas pertenencias del padre, y las identifica con el “ser ahí” que, desde el mundo real, no comprende, acepta, toma conciencia de, ni ve más allá del fenómeno de la muerte. Esta es una forma de insistencia en la ausencia física del padre, y también de confirmación del inútil esfuerzo que representa ansiar su regreso (muerte definitiva, determinadora y posibilidad última).

Metafóricamente, el poeta identifica al padre amado con sus objetos, señalando así una relación entre el “ser ahí” y el mundo real. Los objetos se han identificado tanto con su dueño, que lo “esperan”, lo buscan, espían, etc. Con esto, Brañas insiste en la permanencia de la esencia del “ser ahí” en el mundo, a través de la huella o presencia que éste ha dejado. La muerte, entonces, es develadora de esa relación o conexión del “ser ahí” con el mundo, que sólo se descubre al momento en el que ésta los obliga a separarse o distanciarse.

El último verso, nuevamente, menciona la idea del *otro mundo* (mundo lejano, mundo extranjero, países lejanos, etc.), reiterando el “ser hacia” del padre, que se aleja del mundo real, al “mundo más allá”, por el ser transformadora de la muerte.

25. *Y las rubias amandas desdeñadas*
26. *Apaciguarán su fría, superficial indiferencia*
27. *Para ensayar vuelos de lastradas mariposas,*
28. *Viniéndose a tierra en repentinos otoños sólo suyos.*

Las amandas son flores que simbolizan altivez, por sus colores y su forma. Todo el bloque describe su desplazamiento hacia el suelo, dejando de un lado su indiferencia y presunción. Su planeamiento y vuelo equilibrado simbolizan la llegada del otoño, es decir, la finalización de la primavera, con lo que termina el ciclo de las estaciones-vida humana (muerte como terminadora de la realidad biológica del hombre).

La idea central, entonces, en estos versos, es la inexorable muerte que arranca al “ser ahí” desprevenido (distráido en los fenómenos del mundo real), y que termina trágicamente con la experiencia y participación de éste en el devenir del mundo. También se enfatiza la continuación del ciclo “vida hacia la muerte”, aún después de la muerte particular o individual del “ser ahí” (como el caso de Antonio Brañas), sin que dicho ciclo se inmute ni sin detenga, reforzando la idea de la insignificancia del fallecimiento particular ante el devenir de la vida.

El hijo poeta, por ello, afirma que la muerte de Antonio Brañas no tiene mayor relevancia dentro de la existencia o la Naturaleza, pero es él (el ser amado) quien le encuentra sentido, no sólo a la muerte del ser amado, ni a la muerte de “el otro”, sino al “ser para la muerte” del “ser ahí”, en general (muerte como fundante, humanizadora y develadora). Esto se descubre en la exaltación del padre, el sufrimiento por la pérdida y el recuerdo. Y, finalmente, el reconocimiento de una realidad trascendente, desde la que encuentra comunicación y relación con el padre lejano.

29. Tú no vendrás, tu no verás, tú no estarás,

30. Nunca, nunca, nunca,

Estos versos reflejan la idea central de esta sexta parte y concluyen, además, con la idea de la continuación de la vida después de la muerte y el transcurrir del tiempo. Se presenta la aceptación del padre en su nuevo “ser hacia” y no ya como “ser ahí” en el mundo real.

Se comprende, así, que se han utilizado los símbolos de las flores, porque estas representan la muerte física y el renacer posterior (las flores mueren con el otoño, pero después de un tiempo, vuelve la primavera y surgen nuevas flores). Ahora, esta imagen de la renovación de la naturaleza, permite descubrir a la muerte en su ser terminadora de la renovación física y biológica, pero posibilitadora de la renovación trascendente. Una vez el padre amado ha muerto y se ha alejado, la muerte lo ha transformado definitivamente y terminantemente, acabando con sus posibilidades de un renacer físico posterior, pero posibilitándolo en “ser hacia”.

En estos versos, el hijo poeta busca aceptar y comprender este nuevo ser del padre amado, y renuncia a su búsqueda en el mundo real. Es por eso que ya no se menciona más el intento de comunicarse por medio de la lluvia-llanto o los clamores que tratan de llegar a las costas del padre-isla. La voz poética se resigna a la transformación del padre y su alejamiento.

31. Sino en mi lágrima y en mi sueño y en mi canto,

32. En mi peligro y en mi diálogo,

33. En el orden circunspecto de la luz que me circunda y me atañe,

34. En la tolerancia de mis sentidos,

35. *Y en la persistencia del ademán que antiguos fantasmas*

Repudia.

36. *Para estar contigo a solas en la penumbra*

37. *De la frontera secreta de la muerte,*

Este conjunto de versos explica la nueva relación del hijo poeta con el padre amado. Si bien se ha presentado el desprendimiento o alejamiento del “ser ahí” del mundo real, a través de los modos de ser de la muerte como arrebatadora y, especialmente, transformadora; ahora la voz poética devela un reencuentro entre ambos, desde el vínculo de amor que comparten. Esta permanencia en la conciencia o recuerdo del hijo, entonces, se convierte en una forma de continuación del padre amado en la existencia. Esto devela a la muerte en su modo de ser propiciadora de comunicación trascendental y reforzadora del vínculo de amor filial-paternal.

En el verso 31, el hijo poeta afirma que encuentra a su padre en su lágrima, lo cual es propiciado por el modo de ser causante de tristeza y angustia psicológica de la muerte. La insistencia del hijo en su dolor y luto, mantiene vivo y presente al padre amado. La evocación de éste produce nostalgia en el hijo (lágrima), por lo que la lágrima es una forma de encuentro con el padre amado y una señal de su recuerdo.

Posteriormente, aparece el padre en el sueño, porque éste se convierte en una imagen en el inconsciente de la voz poética. El encuentro físico en el mundo real se sustituye por aquel mediante el sueño, el pensamiento, el recuerdo, etc. Esta imagen no sólo representa la constante presencia y evocación del padre en la mente y conciencia del hijo poeta, sino refuerza también la relación muerte-sueño, en el modo de ser mediadora del mundo real y el “mundo más allá”. El sueño se vuelve ahora, no sólo un estado fúnebre o mortuario, sino un momento de encuentro entre ambos mundos (muerte como propiciadora de comunicación trascendental).

El verso finaliza afirmando que el padre estará siempre presente en el canto del hijo, lo cual puede interpretarse como la expresión artística, la creación y la sublimación de la experiencia del fenómeno de la muerte del padre, en la poesía. Así, Antonio Brañas, su memoria, legado, etc., permanecen y “viven” en *Viento negro*. La muerte, entonces, puede comprenderse como un trascender y sublimar, que es una variante de su modo de ser transformadora.

En el siguiente verso, la voz poética menciona el encuentro con el padre en el “peligro”, que puede interpretarse como el temor psicológico que causa la muerte en su modo de ser precipitadora e indeterminable. Ahora que el hijo poeta se ha enfrentado al fenómeno de la muerte como nociva, acechadora y causante de temor, ésta se hace más latente y constante. Y, en este recuerdo y conciencia de la muerte y del “ser para la muerte”, permanece vivo el padre amado.

La idea de la permanencia en el diálogo muestra a la muerte como propiciadora de comunicación trascendente¹, porque es una forma de insistencia en la relación del hijo poeta y el padre amado. El diálogo también puede interpretarse como la expresión del hijo amado, su forma de ser, actuar, comportarse, expresarse, etc., lo cual es reflejo de la educación y formación que Brañas recibió de su padre. El hijo, como producto del padre, es otra forma de permanencia después de la muerte. La muerte es ahora transformadora del “ser ahí” del padre, en “ser en el hijo”.

En el verso 33, el poeta reconoce la presencia del padre, en la luz que lo rodea. Esta es una forma de presentación del ser amado como un guía o protector. Por ello, se incluyen los calificativos “que rodea y atañe”, es decir, que protege, cubre, alberga, no abandona, cuida, etc.

El padre-luz es una de las ideas centrales de las partes finales de *Viento negro*. En esta metáfora, la voz poética remarca la oposición oscuridad-muerte / luz-vida. El padre, ahora, es luz-vida, desde el “mundo más allá”, y ya no es llevado por el viento-muerte, en su modo de ser arrebatadora o precipitadora. Además, reconoce, en esta transformación en luz, varias modalidades sobre la muerte: develadora del “mundo más allá”, posibilitadora para comprender la trascendencia, transformadora y reforzadora del vínculo hijo-poeta / padre amado, entre otras.

El verso 34 puede interpretarse como la resignación o mansedumbre que el hijo poeta adopta, finalmente. La presencia del padre ya no se percibe en la agitación por el paso de la muerte en su modo de ser terrible, violenta y advenidora (la lluvia-llanto, el clamor, el reproche, etc.), sino, solamente, desde la calma, serenidad y aceptación de la pérdida (muerte como llamadora a la reflexión, resignadora del espíritu y posibilitadora para comprender la trascendencia). También puede referirse a la personalidad paciente y tolerante que el padre ha inculcado a su hijo. Nuevamente, la idea de la permanencia del padre en el hijo (muerte como “trascendentalizadora” del padre).

En el verso 35 aparece la constante condena del hijo a la muerte, en su modo de ser nociva (fantasmas que rechaza), idea que se complementa con los siguientes versos. Así, el aferrarse del hijo al padre (*estar contigo*), se devela como otra forma de rechazo a la muerte. Dicho “estar juntos” se intensifica con la expresión *a solas*, es decir, compenetrados y desprendidos de la distracción del mundo real, en común-uniión. La muerte se presenta, nuevamente, como reforzadora del vínculo padre-hijo y trascendentalizadora de dicha relación.

¹ No puede dejar de mencionarse la formación religiosa de Brañas para interpretar la imagen del diálogo, la cual puede referirse a la oración. Según las creencias religiosas del poeta, mediante la oración podría mantener aún un “diálogo” con su padre, incluso más profundo y trascendente que la comunicación en el mundo real.

Se menciona la penumbra como símbolo de “a medias”, es decir, entre la vida y la muerte. Tanto el hijo como el padre se encuentran en el límite (*frontera secreta*) del mundo real y el “mundo más allá”, lo cual se complementa con los versos siguientes. La muerte, mediante estas expresiones, se revela en su modo de ser mediadora de ambos mundos y transformadora de la realidad biológica del padre.

38. *Tú un paso maduro en la vida adelantado,*

39. *Yo a la muerte un delirante paso dirigido*

40. *Como de melancólico joven en el viento suicidado.*

El propósito de estos versos es enfatizar la pervivencia del ser amado en “el otro” (transformación del padre, desde “ser ahí”, a “ser en el hijo”). Como se explicó anteriormente, ambos se encuentran en un punto medio, entre la vida y la muerte: el padre, que a pesar de haber muerto, vive en su hijo; y el hijo, que a pesar de estar vivo, siente que muere por el sufrimiento que le causa el alejamiento del padre. Esto se explica en los versos 38 y 39, el padre da un paso hacia la vida trascendental (por la permanencia en el hijo), y el hijo, hacia la muerte (por la experiencia de la pérdida del ser amado). La muerte, para el padre, se revela en su modo de ser posibilitadora de trascendencia, mientras que, para el hijo, se muestra como causante de angustia, arrebatadora y develadora del “ser para la muerte” del hombre.

El término “vida” en el verso 38 también puede interpretarse como vida en el “mundo más allá” y no sólo vida en el mundo real. En ese caso, el padre ha dado ya un paso a ese mundo trascendental, absoluto, divino, idealizado, etc., por la muerte en su modo de ser transportadora; mientras que el hijo aún está en el proceso fenomenológico de descubrimiento de la muerte en el mundo real, mostrándosele ésta en su ser terrible, nociva, etc.

En relación con esta idea, en el último verso aparece el término “suicidio”, porque la voz poética renuncia a la vida, es decir, se deja morir, por la muerte del padre (la muerte se muestra en su modo de ser causante de angustia psicológica y despertadora de la conciencia sobre el “ser para la muerte” del “ser ahí”).

Este vínculo que se descubre en estos versos sólo es posible debido al amor. En ese sentido, *Viento negro* destaca, enormemente, entre la mayoría de poemas elegíacos dedicados a héroes, reyes, papas, etc., los cuales exaltan los méritos de estos personajes, dejando de lado, en algunos casos, la exaltación del vínculo de amor entre la voz poética (que recuerda con admiración) y el personaje que muere. *Viento negro*, por otra parte, afirma la vida sobre la alejamiento, mediante la pervivencia del padre en el hijo, y el vínculo de amor que trasciende a la muerte, develándola, así, como vencida por el amor, propiciadora de comunicación,

transformadora del “ser ahí” en “ser trascendente” y posibilitadora para conocer el “mundo más allá”.

Otra de las ideas principales, en estos versos finales, es la relación constante del hombre con la muerte, en su modo de ser acechadora y precipitadora. El “ser ahí” se descubre acosado y por la muerte y arrojado a ella (“ser para la muerte”), por lo que funda su vida en ese temor y sufrimiento, como lo explica Isabel de los Ángeles Ruano:

*Esta sensación de vivir,
Esta angustia
Que vuela
Con el fuego,
Esta fogata que me envenena
Todo eso sin salida
Hasta la muerte. (Las llamaradas)¹*

La autora guatemalteca describe la angustia por la llegada de la muerte, en su ser indeterminable y umbrosa, y la incompreensión del destino fatal del “ser ahí”. Este reproche también es constante en *Viento negro*, con el que termina esta parte VI, al afirmar que el hijo poeta, ahora como ser conciente de su muerte, es un joven melancólico y arrojado a la muerte (suicidio). La voz poética se siente en la frontera de su propia existencia, al reconocer la fragilidad de la vida y el ser trágica y fatal de la muerte.

¹ Ruano, Isabel de los Ángeles. *Los del viento*.

Resumen de ideas. Parte VI.

Esta parte VI es una exaltación de la nueva vida del padre lejano, mediante lo cual se devela la muerte como transformadora y, específicamente, trascendentalizadora. Se enfatiza, por ello, elementos de la juventud de Antonio Brañas, para resaltar su legado y su permanencia en la memoria del hijo poeta.

Además de esto, Brañas presenta la separación física, material o biológica del padre (expresado en distintas metáforas: el llanto-lluvia, niños-vitalidad, flores-renovación, entre otras), enfatizando a la muerte en su ser arrebatadora y destructora de la realidad “ahí” del ser amado. Dicha separación aparece como un proceso difícil de aceptar para el hijo poeta, puesto que éste desea mantener la comunicación y el vínculo con el padre amado.

Es sólo desde esta aceptación de la muerte, en su modo de ser posibilitadora de comunicación, transformadora y trascendentalizadora, que se hace visible la estructura de la existencia y el sentido de la muerte: “el salto” desde la inmanencia (lo que es, lo existente) a la trascendencia (lo que puede ser) ¹. En las siguientes partes del poema, el autor develará este paso, que él mismo toma, desde la experiencia del fenómeno de la muerte de su padre. Dejando, así, todo lo que cree conocer (el mundo de la existencia, mundo real, “ser ahí” del padre, etc.), para llegar al conocimiento de la trascendencia, a través de la muerte como transportadora.

Ahora, como se ha ya puntualizado, este “salto” no resulta fácil, lo cual, el poeta también reconoce, mostrando a la muerte en su ser nociva, causante de temor, precipitadora a la nada, etc. El mismo hijo poeta insiste, en muchos versos, en el sufrimiento, no sólo por la separación física (muerte como distanciadora), sino por la aceptación de sus limitadas condiciones como “ser ahí” en el mundo real. Desea escapar de esta naturaleza finita y sobrepasar su propia existencia, para comprender el sentido de la muerte (develadora) y aferrarse a la certeza o a la búsqueda de la trascendencia.²

En otros poemas de Brañas se confirma esta idea sobre la existencia conciente del hombre, que enfrenta o desafía su temporalidad, para conectarse a la trascendencia, a través del ser develadora de la muerte:

*Congregadas en el tiempo,
Muchedumbre de deseos, las cosas fueron mías,
Los bienes ambulantes de mi ambición adueñados,
Siervo de lo efímero y de lo que perpetúa
Obstinada vida y rencoroso ser
Más allá de nuestra vida. (Sin ellas, Pág. 360)
Te entristeces*

¹ Cfr. Jaspers, Karl. *Filosofía de la existencia*.

² Cfr. Prini, Pietro. *Historia del existencialismo*.

Porque envejeces...
¿Por qué alma mía
Insistes en rebelarte? (Otoñal, Pág. 316)¹

En los primeros versos citados, Brañas afirma lo absurdo o inútil que resulta aferrarse a las cosas “a la mano” y “a la vista” del mundo real. Y en el segundo conjunto de versos, reprocha la actitud “rebelde” de su propio “ser ahí” que no acepta la llegada inminente de la muerte, representada en el advenimiento o paso del tiempo. Como puede notarse, las modalidades sobre la muerte son las mismas: despertadora de la conciencia del hombre sobre su “ser para la muerte”, causante de angustia existencial, trascendentalizadora, destructora de la distracción del mundo pasajero y efímero y liberadora.

En esta sección también se enfatiza la presentación del padre como un hombre bueno, protector, preocupado por su hijo, que encuentra sosiego y tranquilidad en el reposo de la muerte, y deja un legado de amor permanente en el hijo poeta. Es, mediante la mostración de este vínculo de amor, que el poeta desafía la impresión fenomenológica de la muerte en su ser terrible, enemiga y nociva (viento-muerte), y la muestra como derrotada, sobrepasada o reducida por el amor filial-paternal.

Para comprender mejor esta temática, puede recordarse la obra *El Principito*, que también presenta la preeminencia del vínculo de amor sobre el alejamiento físico. A pesar de que el zorro y el Principito se separan, su relación perdura mediante la “domesticación” (establecimiento de lazos):

Mi vida es monótona. Yo cazo gallinas, los hombres me cazan a mí. Todas las gallinas se parecen y todos los hombres se parecen. Pero si me domesticas, mi vida se bañará de sol. Conoceré un ruido de pasos que será diferente de todos los otros pasos que me hacen meterme bajo tierra. ¿Ves allá los campos de trigo? Los campos de trigo no me recuerdan nada. Pero tú tienes cabellos de oro, Entonces, cuando me hayas domesticado, ¡será maravilloso! El trigo me traerá un recuerdo (...) Cuando me haya ido verás las estrellas...y reirás, porque sabrás que yo estaré ahí. (Pág. 69-70)²

Es la misma idea que presenta Brañas en *Viento negro*. El padre está ahora en el recuerdo, en el vínculo que comparte con el hijo poeta, en el legado que ha dejado, etc., insistiendo, así, en la continuación de la vida, frente a la muerte fatal y determinadora. Con esto, también resalta que la muerte de “el otro” tiene sentido sólo para el ser amado, por el vínculo que ambos comparten (“domesticación”).

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Cfr. Saint-Exupéry, Antoine. *El Principito*.

Parte VII

1. *Dicen que has muerto,*

2. *Yo sé que es mentira ¡Yo sé que es mentira!*

Las últimas partes de *Viento negro* (VIII, IX y X), tratan la misma idea central: la aceptación de la muerte en su ser trascendentalizadora al “mundo más allá”. Al inicio, Brañas la presenta desde una primera impresión fenomenológica, en su ser causante de miedo y turbación, posteriormente, relata el estado de tristeza y desolación en que queda la voz poética tras la pérdida del padre amado (por su ser arrebatadora y distanciadora) y, en las últimas secciones, acepta con resignación su ser develadora y transformadora. Este paso final, del proceso fenomenológico de descripción de la muerte, se presenta ahora.

Los primeros versos de esta parte revelan un rechazo a la muerte distanciadora, definitiva y determinadora. Dicha refutación surge del amor por el padre, y no por el temor que se reflejaba al inicio del poema. El amor es el fundamento de esta búsqueda de “el otro”, aún después del paso de la muerte como arrebatadora, según devela Brañas tras la experiencia de la pérdida del padre.

En los dos primeros versos, la muerte se presenta como “apariencia” (un engaño, mentira, falsedad, etc.), puesto que el hombre temeroso de ella, en su ser causante de sufrimiento y fetiche, le atribuye facultades que ésta no tiene (terrible, invencible, determinadora, etc.). Brañas, entonces, en la sección final develará el modo más importante del fenómeno de la muerte de su padre: su ser trascendentalizadora como verdad, frente a la apariencia de su ser arrebatadora y fatal.

3. *Tendido sí, inmóvil sí, sin mirada, e imperturbables nervios,*

4. *Dueño de rientes comarcas de ultramundo.*

En el verso 3 se reconoce a la muerte en su ser destructora del ser biológico del padre, explicando así, que desaparece, solamente, el “ser ahí” en el mundo real, más no el ser del “mundo más allá”. Desde este sentido, la muerte se devela como no definitiva y no fatal, en disconformidad con lo expresado en las partes iniciales del poema. Brañas, finalmente, opone la muerte física y material (inmóvil, ciego, insensible, etc.), a la vida “más allá” (recuerdo, presencia en el hijo, vínculo de amor, etc.).

En el verso siguiente, las comarcas aparecen, nuevamente, como metáfora sobre el ser lejana, ajena y advenidora de la muerte. El padre, ahora, pertenece a ese lugar de ultratumba. Es dueño y señor de dichos lugares misteriosos, donde también mora la muerte (ser transformadora y transportadora). Estas comarcas se califican con el término “rientes”, puesto

que ya no se ven como temerosas, oscuras o desconocidas (modo de ser umbrosa de la muerte). Ahora, el poeta describe un nuevo estado de “comodidad” en la muerte (ser resignadora del espíritu y liberadora de la turbación). El padre, finalmente, está “adaptado” a su nueva condición de “ser transformado”.

5. *En el ataúd dormías, escapados los pájaros de tu albedrío;*

6. *En tu mortual decoro había una*

7. *Adormilada palpitación de vida.*

Se utiliza, una vez más, la imagen del sueño, como estado intermedio entre la vida del mundo real y el “mundo más allá”. Se presenta, así, a la muerte, primero, como liberadora y propiciadora de descanso, luego, como distanciadora e incomunicadora y, finalmente, como mediadora de ambos mundos y transportadora al “mundo más allá”. Todo esto, a través del símbolo del sueño¹.

Como puede notarse, aún desde el ser determinadora de la muerte (“ser para la muerte”, “estar arrojado a”, la nada, etc.), el poeta descubre apertura (posibilidad, no-determinación, libertad, trascendencia, etc.). Esto, en oposición o desafío al pensamiento existencialista pesimista del siglo XX, que reconocía a la muerte sólo en su ser terminadora de todas las posibilidades humanas. En estas últimas partes, Brañas describe esta agonía o conflicto por la muerte, entre su ser terminadora de las posibilidades en el mundo real, y propiciadora de apertura.

En la imagen de los pájaros escapados del albedrío, se descubre cómo las posibilidades de la vida o el ser biológico, la libertad del “mundo a la vista” y “a la mano”, se acaban o se alejan con la muerte. Pero, la voz poética también reconoce que el alejamiento de este mundo material (posibilidad en el mundo) no implica, necesariamente, la terminación de la posibilidad “en sí”. Es importante señalar esta separación entre las “dos muertes”, la cual Brañas presenta, asimismo, en otros poemas:

*Ay, pero si ya vamos para arena quejumbrosa,
Para subterráneo río sediento de árboles,
Para compacta nada de algodón y cisnes
En la noche del perenne desamparo. (Adolescencia, Pág. 191)
Muchacha placentera en brazos del amado,
Y turbadora niña que empiezas a soñar,
Sabed que la ventura es una flor efímera
Y que este día inmenso también terminará. (También terminará, Pág. 246)²*

¹ La muerte como un estado del que se espera despertar a otra vida es recurrente en los poemas elegíacos. Cfr. Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia.*, y Fernández Alonso, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada.*

² Brañas, César. *Antología.*

Algunos de los poemas de Brañas, como puede notarse, presentan a la muerte en su ser destino fatal (noche del desamparo, precipitación, terminación del día, flor efímera, etc.), sin embargo, no la establecen, explícitamente, como terminadora de la posibilidad (subterráneo río, cisnes). Si bien afirma lo efímero y pasajero de la vida del mundo real, y a la muerte como precipitadora del hombre, no niega la existencia de la trascendencia ni el “mundo más allá”. Si este fuera el caso, Brañas se consideraría un poeta “pesimista”, lo cual es incompatible con lo expresado por él en *Viento negro*, en relación con el ser trascendentalizadora de la muerte.

En el siguiente verso, se puede comprobar el punto señalado anteriormente. Brañas reconoce esa leve “palpitación de vida”, como una realidad casi imperceptible, que el poeta devela desde su nueva comprensión o toma de conciencia sobre la muerte (muerte como develadora). El poeta ve, nuevamente, a la muerte en su ser mediadora-sueño o estado previo a la vida del “mundo más allá”, por lo que describe la apariencia del padre en el ataúd como presencia tranquila, inmóvil y serena, sin agitarse, sabiendo que despertará pronto (muerte transportadora y liberadora).

8. *Tu peso en mi hombro fue el de un delgado sueño,*

Esta imagen se refiere al ataúd que carga el hijo al momento del entierro. El peso metafórico de dicho ataúd, para Brañas, fue ligero, como el del sueño. Nuevamente, se hace referencia a la muerte-sueño en su ser mediadora o estado previo a la vida del “mundo más allá”, lo que permite al hijo poeta afirmar que es una carga “ligera”. Pensar que su padre amado no se aleja, sino que duerme, permite que el peso de la muerte sea llevadero (muerte como reforzadora del vínculo filial-paternal y mundo real-“mundo más allá”).

Además, desde el punto de vista psicológico, cargar el ataúd del padre, para Brañas, se aparece como una experiencia tan traumatizante y abrumadora, que sólo puede asimilarla o explicarla mediante esta imagen (el padre muerto es un “sueño” del cual quisiera despertar). La incredulidad por el impacto de la muerte, en su ser terrible y arrebatadora, hace que Brañas imagine o piense que sólo carga a su padre mientras este duerme.

9. *Y en el estéril silencio del cementerio*

10. *Tu reposo es el ligero reposo de una sonrisa,*

11. *De ceniza nunca severo testimonio.*

El primer verso describe el ámbito mortuorio del entierro. El cementerio en silencio es una imagen relacionada con la del padre en *reposo de una sonrisa* (estéril, infértil, silencioso, reposo, ligereza, etc.). Se hace referencia a la sonrisa del padre, para simbolizar su estado

apacible y calmado, y mostrar a la muerte como mediadora-sueño y propiciadora de reposo, y no en su ser violenta o causante de agitación y desesperación.

En el último verso, el símbolo de la ceniza se utiliza para representar a la muerte como destructora total del cuerpo o el ser físico del “ser ahí”, que se degrada hasta convertirse en tierra (muerte como transformadora). Sin embargo, Brañas también resalta la conservación del padre en la permanencia íntegra de su recuerdo, de su persona, del vínculo de amor, etc. El padre nunca morirá, en sentido metafórico, y por ello nunca será “sólo ceniza”. Su transformación física no tiene preeminencia sobre la transformación de su ser en la nueva modalidad de “ser hacia”.

12. Sentirás crecer un poco los árboles, de tu savia;

13. Sentirás empinarse un poco los montes, de tu tierra

Disgregada

14. Sentirás un poco la campana copiar tu voz,

15. Pero no estás muerto.

Se reitera la idea de la continuación de la vida y el florecimiento de lo nuevo sobre lo muerto, expresada en la parte VI. Se presenta a la muerte como impersonal, fundante, humnizante, y propia del “ser ahí” (sólo a él se le aparece como fenómeno develador), pues no afecta más que al hijo poeta que pierde a su padre. Por ello, el mundo real continúa en el tiempo, sin inmutarse ante la muerte terrible y trágica. Así, el padre será testigo, desde la tumba, del brote de los árboles (que son símbolo de vitalidad y fuerza humana), del movimiento de la tierra, del ruido, etc.

Esta alusión a la muerte como impersonal o ajena y al hombre inmutable ante ésta, recuerda a los versos de García Lorca en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*:

*El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y monjes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre¹.*

Al igual que Brañas, Lorca señala la continuación del tiempo: el cambio de estaciones, el devenir del mundo real, etc., pero a diferencia de *Viento negro*, el poeta español explícitamente confirma a la muerte en su ser definitiva, fatal y vencedora, afirmando la partida trágica del ser amado (al menos en los versos señalados). Brañas resalta la presencia de vida en el padre, aún en el entierro, desde el ataúd y bajo la tierra del cementerio, en lo cual

¹ García Lorca, Federico. *Primer romancero gitano y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

se descubre una afirmación y exaltación radical de la vida, en oposición al pesimismo por la muerte.

Se afirma, además, que todo el cambio del mundo real se da en el padre amado, surge de él mismo: árboles brotan de su savia y los montes de su tierra, debido a que éste se encuentra bajo tierra en el cementerio. El padre, en su relación con el mundo real, no es más que “tierra” (muerte como destructora del ser biológico del “ser ahí”), que forma parte de la descompuesta materia del mundo real y sus procesos naturales. En este conjunto de versos, entonces, también puede interpretarse a la muerte en su modo de ser transformadora biológica del “ser ahí” y “reintegradora” de la materia del “ser ahí” al mundo real.

Sin embargo, prevalece la mostración de la muerte como posibilitadora de una vida trascendente. Brañas se dirige a su padre como si éste estuviera aún vivo bajo la tierra, y fuera a experimentar los cambios o el devenir del mundo real, desde su confinamiento. Esto, porque el hijo aún está en proceso de aceptación de la muerte como transformadora y destructora del ser biológico del “ser ahí”, asimilando el entierro del padre desde la imagen del sueño y la experiencia de éste bajo la tierra del cementerio. Por ello es importante notar el verbo “sentir”, que revela un grado de participación del muerto con el mundo real (muerte como mediadora).

También deben señalarse los ritos funerarios que describe Brañas: los montes que crecen sobre el padre pueden referirse a la tierra que se echa sobre la tumba, y la campana que opaca su voz, puede ser el toque que se hace al entrar al cementerio. Sin embargo, el rito final confirma que estos símbolos de muerte o ritos mortuorios son sólo apariencia del ser terrible de la muerte, puesto que el padre aún vive. No importa que lo entierren, que suenen las campanas, que pongan flores sobre su tumba, etc., esté aún vive (muerte como vencida).

16. Tu fértil presencia está en las cosas

17. Que rodean mis límites ampliados,

La presencia del padre se caracteriza de “fértil” y dadora vida, y no como una presencia pasiva e inerte, porque el recuerdo que permanece en el hijo y su legado son formas de producción y continuación de la vida, como lo explica en otros poemas:

*No muere, pues, la vida; se prolonga
En el hijo remoto, en el deseo;
Prolongo así tu vida... (40 años, Pág. 159)¹*

En el siguiente verso, el hijo reconoce la presencia del padre en sus alrededores, lo cual, metafóricamente, se refiere a la influencia o legado de éste. También resalta la idea de una

¹ Brañas, César. *Antología*.

presencia más abarcadora, es decir, de un vínculo de amor más estrecho, en oposición a la presencia física limitada.

Finalmente, la voz poética afirma haber “ampliado” sus límites, lo cual puede interpretarse desde el modo de ser de la muerte como develadora, llamadora a la reflexión, destructora de la distracción y despertadora de la conciencia del “ser ahí”. A partir de la experiencia del fenómeno de la muerte del padre amado, el hijo poeta ha ampliado sus límites de comprensión, de existencia auténtica, del vínculo de amor con el padre, etc.

18. Ejemplo de mi tacto, resabio de mi rebeldía,

El padre, como se explicó anteriormente, se manifiesta en el hijo como producto de la formación y educación que le han inculcado a éste (muerte trascendentalizadora). En primer lugar, Brañas señala su tacto, que puede interpretarse como su sensibilidad de poeta, su personalidad moderada, su percepción del mundo real, su ser conciente de “ser para la muerte” (muerte como develadora), etc.

También menciona su rebeldía, que puede referirse a su actitud de agitación o perturbación, frente a la muerte como enemiga o arrebatadora del padre amado. Mediante esta expresión, se descubre el predominio de la muerte como transportadora al “mundo más allá”, sobre su ser fatal y determinadora.

21. Eres tú a mi lado, eres tú en la sombra,

22. Eres tú en mi cabeza que duerme contra el día,

23. En mi corazón vagabundo,

24. En mi lágrima, en mi mano, en mi pena.

25. Eres tú mismo en el consejo florecido,

La voz poética da testimonio de la presencia del padre en sí mismo, puesto que “el otro” es el medio o garantía que asegura la permanencia del muerto. Los poetas elegíacos refuerzan, constantemente, la presencia del fallecido en su memoria, pero Brañas afirma que su padre persiste en él totalmente, no sólo en su recuerdo, sino en su propio ser: en sus pensamientos, su sentir, su actuar, etc., (muerte como transformadora del “ser ahí” en “ser en el hijo”). No lo identifica o encuentra en el mundo real (la naturaleza, las cosas, otras personas, etc.), sino con su ser mismo, revelando, así, la compenetración e identificación perfecta y trascendente del hombre con “el otro”, a través del amor. Una vez más, la muerte se va comprendiendo como trascendentalizadora, mediante el amor.

El bloque inicia con la imagen del padre protector, que se encuentra al lado de su hijo, apoyándolo, cuidándolo, acompañándolo, etc. Al final del verso se explica que el padre se

encuentra en las sombras, pero no se refiere a un “estar escondido” u “oculto”, sino a la actitud reservada con la que el padre lo vigila y acompaña. El hijo siente esta presencia, aunque no sea palpable (muerte transformadora del “ser en el mundo” a “ser en el mundo más allá”).

El verso 21 explica la constante presencia del padre en los pensamientos y recuerdos del hijo. A partir de esto, su *pensamiento que duerme contra el día*, puede interpretarse desde la modalidad de la muerte como mediadora-sueño entre mundo real y “mundo más allá”. Como se afirmó en la parte V, en el sueño-muerte, el padre tiene un pie en la vida y el hijo tiene otro pie en la muerte, convirtiéndolo, así, en un punto de encuentro entre ambos.

El corazón vagabundo se refiere al sentimiento de extravío o inseguridad que el hombre experimenta ante la muerte, como causante de angustia psicológica y precipitadora a la incertidumbre y la nada. El poeta no puede evitar sentir que anda errante, sin dirección, sin destino, desorientado, inestable, etc., después de haber perdido al ser amado. Pero, precisamente, en este sentirse triste, de luto, vacío, etc., descubre su vínculo con el padre, y a éste como presencia constante en su vida. En su tristeza también se hace patente la trascendencia del padre. Siguiendo la misma línea de interpretación, se mencionan las lágrimas y las penas.

Psicológicamente, a pesar de haber reconocido a la muerte en su ser despertadora a la existencia auténtica y liberadora, el poeta no puede dejar de lado el sufrimiento emocional por la pérdida del ser amado. En esta imágenes, se muestra a la muerte como causante de agonía, pues coloca al hombre en una encrucijada, obligándolo a decidir entre su ser destructora de la distracción y su ser trágica y terrible.

El verso 24 también afirma que el padre se encuentra en la mano del hijo poeta. Esto puede interpretarse como las acciones, decisiones, prácticas, etc., del hijo, que han sido influenciadas por la formación del padre (muerte como trascendentalizadora y posibilitadora de vida en el hijo).

En el último verso, de esta sección, también se reitera la idea de la permanencia del padre en la formación o educación del hijo. Aparece el padre amado en el consejo o enseñanzas depositadas en el hijo, que “florecen” cuando el hijo las pone en práctica, las recuerda y, trae, así, a su padre a la vida.

26. *Austero en la admonición, en el estímulo placentero,*

27. *Venido de un planeta dulce,*

28. *Protagonista de una leyenda no disfrutada,*

29. *Por un ángel fortuito arrebatado.*

Este bloque explica o describe la personalidad del padre en vida, según la percepción de su hijo. En primer lugar, su severidad para el castigo y su benevolencia para el premio. En el segundo verso, la expresión “venido de un planeta dulce” se refiere o resalta la excepcionalidad de su carácter, utilizando como metáfora otro planeta, para exaltar sus cualidades extraordinarias y particulares (como si no fuera de este mundo)¹.

El verso 28, probablemente, se refiera a un episodio de la vida de Antonio Brañas, del que no se conocen suficientes datos para interpretarlo. Puede, sin embargo, generarse una interpretación general sobre el modo de ser de la muerte como imposibilitadora del proyecto existencial del “ser ahí”. La leyenda no disfrutada, entonces, es la pérdida de las posibilidades por la muerte como determinadora y precipitadora a la nada.

Finalmente, se reitera la imagen de la muerte como arrebatadora inesperada y destructora de la existencia humana. Es importante notar que, en este verso, la muerte ya no se representa en forma de un viento terrible, sino de un ángel, es decir, un mensajero que, de manera apacible, se lleva al padre, y no con violencia, atrevimiento o frenesí. Se destaca así, su ser transportadora sobre su ser terrible y violenta.

30. *No mueres, no morirás, no morirías,*

31. *No puedes morir:*

32. *Te lo prohíben compromisos de dulzura,*

33. *Deudas de enseñanza, deberes de amor.*

La voz poética reniega de la muerte en su modo de ser distanciadora del mundo físico o real, al mismo tiempo que la muestra como reforzadora del vínculo de amor.

34. *Estás vigilante e inadvertido, con pausa de dominio*

Imperceptible,

35. *Junto a lo que escribo, detrás de lo que sueño;*

36. *Vas a decirme que me detenga – ¿lo ves?-*

37. *A la trémula orilla del mal, del turbio engaño.*

La mayoría de versos que se presentan a partir de las últimas partes de *Viento negro* son menos retóricos y utilizan imágenes claras, metáforas simples y descripciones directas. Por dicha razón, a continuación se explican, solamente, las ideas centrales, desarrolladas en dichos versos.

¹ Es la misma idea que se maneja en *El Principito*, un espíritu tan inusual y diferente, solo podía provenir de otro planeta, y no del mundo humano.

En este bloque se reitera la presencia del padre como protector del hijo (muerte como reforzadora del vínculo de amor paternal-filial), por ello, éste aparece como “dominante” del ámbito que describe el poeta, y también “inadvertido”, porque no se le percibe físicamente, sino, sutilmente, a través de la permanencia en el hijo (muerte como trascendentalizadora).

El verso 35 afirma que el padre amado que se aleja, físicamente, se encuentra en lo que el poeta escribe. En este caso, la muerte aparece como llamadora a la reflexión, que permite la sublimación de esta experiencia fenomenológica, en creación literaria. También, se muestra como develadora de verdades, que el poeta descubre en su obra (“ser para la muerte”, modos de ser de la muerte, etc.). Además, el padre está presente, siempre, en el ser del hijo y, por lo tanto, perdura también en su poesía (muerte trascendentalizadora y sublimadora).

El sueño puede interpretarse de distintas formas, en este verso. En primer lugar, como la imagen inconciente del padre, que permanece en el hijo, y se muestra constantemente. En segundo lugar, puede referirse al futuro o el porvenir del hijo y su plan existencial venidero, que cambia, radicalmente, a partir de la experiencia de la muerte del ser amado (muerte como imposibilitadora y determinadora de la existencia humana). Puede también interpretarse en relación con la parte inicial del verso, de modo que el sueño son los contenidos poéticos o literarios que Brañas plasma en su obra, donde también se encuentra el padre amado (muerte como develadora de verdades).

El verso siguiente puede comprenderse, desde la noción del padre que protege al hijo, lo aconseja y le demuestra su presencia (muerte como reforzadora del vínculo filial-paternal). El peligro del cual el padre resguarda al hijo es la muerte, valiéndose de la metáfora mar-muerte (ser terrible, indeterminada, umbrosa, precipitadora a la nada, etc.), por la cual se explica la imagen de la orilla y se utiliza el término “turbio” para calificarlo, que significa tanto confuso como alterado (agitación del mar-muerte en su ser indeterminable). Así, por la experiencia de la muerte del padre, el hijo reconoce el modo de ser de ésta como despertadora de la conciencia y es advertido de su propia muerte, deteniéndose a la orilla (en el extremo) entre la vida y la muerte. Por ello, también se menciona el “engaño” (apariencia), es decir, la existencia inauténtica o “distracción” del mundo real, con el que la muerte acaba en su modo de ser develadora.

El verso también puede interpretarse como la guía moral del padre, que conduce las decisiones del hijo, lo detiene ante el mal y lo aleja del engaño.

38. Pones una mano inmaterial sobre mi hombro

39. En que el cansancio cruza lanzas doblegadas,

La mano en el hombro es símbolo de apoyo y guía. En este caso, por el término “inmaterial” se reconoce que el poeta habla de un apoyo espiritual, imperceptible por los sentidos, abstracto, idealizado, etc., pero significativo. Como se ha explicado anteriormente, el vínculo entre el hijo poeta y el padre amado es ahora más profundo y totalizante, pues ha trascendido las limitaciones del mundo real y se ha fortalecido en un amor idealizado desde el “mundo más allá”. Nuevamente, la muerte se descubre como posibilitadora de un vínculo más profundo entre padre e hijo y trascendentalizadora del padre.

El cansancio que atraviesa su espalda como lanzas, puede referirse, tanto al cansancio físico, como al mental y espiritual, por su experiencia de la muerte en su ser terrible y destructora del espíritu humano. La muerte del padre amado fue un fenómeno agotador y desgarrador para el hijo poeta. De modo que, ante el estado de ánimo abatido del hijo, el padre le ofrece su apoyo y manifiesta su presencia para consolarlo.

También puede relacionarse con el conjunto de versos anteriores, en los que el poeta se describe mientras trabaja. De modo que, el cansancio puede referirse al proceso de sublimación de su sufrimiento en su obra, por la muerte en su modo de ser causante de angustia psicológica y existencial.

40. Y escuchas la anécdota que te cuento

La imagen del padre, que escucha la anécdota del hijo, refleja una actitud amorosa, al estar pendiente del ser amado. Refuerza la presentación de la muerte como propiciadora de comunicación trascendental (ausente al inicio del poema), entre el hijo poeta y el padre amado, dado que “escuchar” implica amor, interés, paciencia, consejo, consuelo, etc. La anécdota que cuenta el hijo puede referirse, en un sentido religioso, a la oración de éste. Pero, también, puede relacionarse con los versos anteriores, y tratarse del poema o la creación que el hijo escribe. El padre es el testigo o guía de la sublimación literaria del hijo.

42. Depones el prejuicio de tu ausencia,

43. Te sacudes con mano exenta de extrañeza

44. Fácil polvo de estrellas olvidado en tu frente,

45. Y en el afán me otorgas vigorosa compañía.

El primer verso reitera cómo la muerte, en su ser separadora del mundo real, no es un obstáculo para el vínculo entre el hijo poeta y el padre amado. Así, tanto el padre como el hijo, superan o dejan de un lado la inconveniencia de la ausencia o distancia física, lo cual es resultado natural de este proceso fenomenológico de descubrimiento de los modos de ser de la muerte. Por eso, se explica que el padre actúa sin extrañeza, como si aún estuviera vivo.

El polvo de estrellas simboliza el modo de ser distante, lejana y advenidora de la muerte. El padre, ahora, es parte de mundos extraños y lejanos, y por eso carga con el polvo de estrellas. Es la imagen que se ha presentado, en la parte II y III, en las cuales se explica el viento-muerte que entra (ser ajena) de las estrellas de la calle.

El verso final insiste en la cercanía que siente el hijo poeta con el padre amado. También refuerza el vínculo de amor entre ambos, pues la compañía del padre no es pasiva, sino guía, protectora, sustentadora, veladora, etc., (muerte como reforzadora del vínculo de amor).

49. Si tú no fueras,

50. Padre, ¿cómo latiría aún mi corazón?

La voz poética trata de confirmar y asegurar que el padre aún está vivo, y la prueba que ofrece es su propia vida. Esto es posible por el nivel de identificación en que ambos se encuentran. Ya se ha establecido que la vida del padre es también la del hijo, de modo que el padre vive porque aún está presente el hijo.

Otra idea importante que se presenta en estos últimos versos es la confianza o certidumbre de la compañía del padre, su protección y su apoyo. Algo que sólo es posible por el amor entre padre e hijo.

Finalmente, se reitera el sufrimiento por la muerte del padre (distanciadora física). Si el hijo poeta no tuviera confianza en la trascendencia del vínculo de amor que los une (muerte trascendentalizadora), no podría soportar el dolor por la muerte, en su ser terrible y causante de pesar psicológico.

Resumen de ideas. Parte VII

En esta parte VII, la voz poética descubre y reitera los modos de ser de la muerte como trascendentalizadora, reforzadora del vínculo padre-hijo, develadora de la trascendencia y propiciadora de comunicación profunda, mediante los versos en los cuales acepta y reconoce la separación del padre amado ante la conciencia de su “ser para la muerte”.

Brañas señala esta aceptación de dichos modos de ser de la muerte, como una manifestación del vacío de la existencia del “ser ahí”. Según Jaspers,¹ es en la sensación de lo insuficiente de la existencia que el “ser ahí” tiende a lo uno, a la trascendencia, a la eternidad, etc., En el caso de *Viento negro*, esto le es puesto al descubierto al poeta, a través de su sentirse incompleto, vacío, despojado, etc., producto de su experiencia del fenómeno de la muerte del padre amado.

Jaspers y Brañas comparten esta postura sobre la muerte trascendentalizadora y develadora de la trascendencia. También insisten en la idea del amor como superador de la limitación de la sensibilidad (la persona amada queda como presencia existencial). Ambos afirman que la muerte no es la terminación de la vida, sino sólo del “ser ahí” en el mundo real. En este sentido, aparece la muerte “vencida” en otros poemas de Brañas:

*He aquí mi carne domeñada,
Mi fiero instinto aherrojado (...)
No, no está el ala destrozada,
Es momentánea la esclavitud, mi entrega;
Mi silencio la noche anega,
Mas mi vuelo madura en la alborada (No morir, Pág. 445)²*

La muerte, como reforzadora suprema del amor entre el hijo poeta y el padre amado, es otra de las modalidades que describe Brañas, en esta parte VII. Psicológicamente, es la forma en la que el autor encuentra sosiego ante el sufrimiento, por la muerte en su ser causante de angustia, temor y turbación.

Esta temática es presentada por el poeta en otros poemas, por lo cual se puede afirmar que el ser causante de angustia psicológica y develadora del “ser para la muerte”, son modalidades fundamentales que devela Brañas en su obra, contribuyendo así a la comprensión de la muerte, dentro de la literatura universal. Dado que el poeta ya ha tenido la experiencia de la pérdida del padre amado, puede expresar su toma de conciencia sobre ésta:

*Niño no mires la luna
La luna es de los poetas*

¹ Cfr. Melich, Juan Carlos. *Fenomenología y Existencialismo*.

² Brañas, César. *Antología*.

*Y contagia de locura
Por apartarlos del sueño...
Qué tesoro os han robado,
El sueño no se recobra. (Zarzamoras, Pág. 515)¹*

En estos versos, el poeta pide al niño (inocencia, inconciencia, ingenuidad, etc.), que no piense en la muerte y que no se enfrente a ésta en su ser develadora del “ser para la muerte”, porque perderá el sueño (sosiego, distracción, tranquilidad, etc.). Brañas devela que la comprensión de la muerte, en su ser despertadora de la conciencia, tiene un precio: la tranquilidad existencial del “ser ahí”, en el mundo real (muerte como destructora de la distracción).

Ya sea que se presente a la muerte en su ser nociva, destructora o llamadora a la reflexión y la toma de conciencia; el autor insiste en la reflexión y en la búsqueda de una resolución o una posición sobre ésta. En el caso de *Viento negro*, el poeta opta por la preeminencia de la muerte trascendentalizadora, sobre su ser trágica.

La esperanza, en el caso de *Viento negro*, es la disponibilidad del “ser ahí” por reconocer y llegar a la trascendencia, mediante un compromiso o vínculo de amor, que se opone, incluso, a la noción de la perennidad viviente. Dicha esperanza es puesta al descubierto por el autor en la imagen de la permanencia del padre en la luz, de forma poética. Lo cual, sólo es posible, mediante el reconocimiento de los distintos modos de ser de la muerte develadora, trascendentalizadora, posibilitadora, despertadora de la conciencia, etc.

En cierta forma, lo expresado en esta parte VII, también recuerda a la concepción mítica de los griegos sobre la vida después de la muerte. Aún después del fallecimiento, los griegos reconocían o sentían la presencia del difunto, a través de la *phyché* (alma o principio que anima la parte biológica del hombre). De modo que, insistían en la preeminencia de la sensibilidad del muerto y su capacidad de interactuar con el vivo, sobre la terminación del ser biológico (muerte como posibilitadora para comprender la trascendencia y transformadora del ser biológico en ser trascendente). De ahí surge la noción de *eidolón* o alma “desordenada e imprudente” que aún añora su cuerpo y revolotea en su derredor².

¹ *Ibíd.*

² Cfr. Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía de Grecia*.

Parte VIII

1. *Apartad de mí a los niños de rosas heridoras,*
2. *Apartad los bosques trémulos de voces musicales,*
3. *Los ríos que se quiebran en el cristal del día,*
4. *Las montañas azules recostadas en la distancia,*
5. *Las estrellas de aguas de plata,*
6. *Las rosas, las dalias, los pájaros,*
7. *Los claros indemnes ojos de la vida.*

En estos versos se enfatiza el pesar por la muerte, en su ser aisladora y separadora. La voz poética insiste en alejarse de todo aquello que represente felicidad, tranquilidad, vitalidad, energía, etc., por su estado de ánimo melancólico. El alejamiento de los paisajes y fenómenos bellos del mundo real se utilizan para representar su rechazo a la aparente calma y felicidad que estos ofrecen al “ser ahí”. Este distanciamiento y recogimiento ascético del mundo real, también es tema tratado por Brañas, en otros poemas:

*Tu ansia de poseer lo transitorio
Potencia, alma, tu fuerza y tu osadía,
Te da el dolor asiduo y el goce ilusorio,
Confluencia perdurable de tu melancolía. (Posesión, Pág. 199)*
*A nada mi pasión se apega, oh vida,
A lo eterno, a lo efímero, a lo errante,
A lo que a cada instante nace o muera,
A nada mi pasión se apega, oh muerte. (A nada, Pág. 313)*
*Pero, en vez de apegarse, lo único
Seguro es la muerte (Hacia la noche, Pág. 172)¹*

En el primer verso se menciona la rosa, que representa siempre la belleza y la delicadeza. Sin embargo, en este caso, tiene una doble interpretación: puede ser hermosa o heridora (por sus espinas)². La voz poética, en este verso en particular, se enfoca en su potencial dañino, para representar la difícil aceptación de la muerte en su ser destructora y arrebatadora.

Para comprender este verso se debe interpretar, también, el símbolo de los niños, que son representación del futuro, la posibilidad, la vida, el comienzo, el proyecto existencial, etc. El hijo poeta desaira a los niños con rosas, porque estos representan todo aquello que él, por su experiencia de la muerte como arrebatadora del padre amado e imposibilitadora, ha perdido, o ha llegado a considerar (muerte como despertadora de conciencia del “ser para la muerte) como fútil, pasajero, trágico, etc.: la posibilidad, la libertad, la realización del proyecto

¹ Brañas, César. *Antología*.

² Como se presenta la rosa de *El Principito*: bella, pero hiriente. También puede mencionarse el poema *Una rosa* de Julio Fausto Aguilera.

existencial, entre otros (muerte como destructora del plan existencial humano). Por ello, la presencia de los niños con rosas es dolorosa, pues le recuerda o le hace comprender la tragedia de la vida. Es la misma idea que se presenta en relación con las siguientes imágenes.

El bosque personifica lo desconocido, en el sentido de aventurarse hacia lo inexplorado. Así, el verso expresa la alienación o repudio de la voz poética hacia nuevos proyectos o la realización de posibilidades, debido a la experiencia de la muerte, en su ser imposibilitadora, de la que ha tomado conciencia. El bosque, además, encarna la naturaleza y la vitalidad de la flora, por lo que se interpreta de la misma forma que las flores y los niños: el rechazo a la vida, felicidad, posibilidad, etc., y el refugio en sí mismo o retraimiento.

Puede aplicarse la misma interpretación a los ríos, que representan la vida, el devenir, la posibilidad, el cambio, el movimiento, la renovación, la vida humana, entre otros. Los pájaros, mencionados en el verso 6, también son personificación de la libertad, el desplazamiento y la voluntad, y por lo mismo, son desdeñados por el hijo.

El paisaje que se pinta a continuación, con la imagen del día, la luz, la vida, las montañas azules (se ven de ese color por la lejanía), las estrellas, etc., refleja un ambiente bello y apacible, igualmente rehusado y repudiado por la voz poética.

Las estrellas, que se mencionan en el verso 5, resaltan por su identificación con la plata, que es un símbolo mortuario. La soledad y alejamiento de estas estrellas también representan el rechazo al ser transportadora, lejana, umbrosa, ajena, acechadora, advenidora, precipitadora a lo desconocido y transformadora, de la muerte.

Las dalias simbolizan la paz, tranquilidad y armonía. Como puede notarse, desde el inicio del poema, Brañas repudia o busca alejarse de las flores (la rosa, la guirnalda, la dalia, etc.), las cuales tienen todas connotaciones “optimistas” (vida, juventud, vitalidad, etc.). La única flor que no rechaza es el narciso, símbolo de la muerte y los cementerios. Esto puede interpretarse como la entrega total o el abandono del “ser ahí” a su nueva conciencia de la muerte, como definitiva, imposibilitadora y destructora del espíritu humano.

El verso final sintetiza la idea central de este bloque: la voz poética pide que lo alejen de la distracción que cubre o vela la presencia de la muerte, en su ser acechadora, terrible y despertadora de la conciencia. En otras palabras, rechaza aquello que le recuerde la inautenticidad de su existencia, ante de la experiencia de la muerte del padre. En este caso, menciona a los ojos que no han experimentado la tragedia y el dolor de la muerte del ser amado. La voz poética, por su propia experiencia, repudia estos ojos “ilesos” o “a salvo” aún del paso del viento negro (muerte como destructora de la distracción y despertadora de la conciencia).

En el inicio de esta octava parte, también es importante reconocer el ensimismamiento psicológico, existencial y ontológico que pinta el poeta, nuevamente, debido a la perspectiva pesimista del hombre, que ha hecho frente a la muerte, en su ser causante de sufrimiento. Como se ha explicado antes, la conciencia del fracaso existencial ante la muerte es una de las ideas centrales del existencialismo, así como lo explica Sartre¹. Esto lleva al pesimismo radical y la idea de la soledad o aislamiento del “ser ahí” (como Brañas enfatiza). Si bien, la poesía de Brañas no puede calificarse de “existencialista” (puesto que no llega a los extremos del pesimismo, la indeterminación, la “náusea”, etc.), sí pueden encontrarse, en algunos poemas, ideas importantes de esta corriente:

*Si en vez de un hombre inmóvil,
Por cotidianos oficios empañado,
Yo fuera un sencillo árbol
Y una tribu de ruseñores de mis dedos se desprendiera (Fábula, Pág. 35)²*

En estos versos, por ejemplo, se descubre su búsqueda de libertad, posibilidad, voluntad, proyecto, realización, etc., en oposición a la muerte, en su ser determinadora, y la cotidianeidad (hombre inmóvil / árbol).

En otros poemas, también se puede interpretar cierta desconfianza en la sociedad o mundo real. El “ser ahí” aparece receloso de la colectividad, el mundo, el otro, etc. Se siente abandonado o arrojado en la colectividad, sin posibilidad de escapar o cruzar esa brecha de incomunicación que lo separa de “el otro”. Esta actitud escéptica hace que se rebele contra el mundo, presentando cierta apatía por la vida y reflejando una actitud pesimista y de abandono, que es el prototipo del hombre existencialista de la literatura del siglo XX:

*Se agrandan las ciudades. Muchedumbre
Hostil rebosa su ánimo sombrío:
El hombre siente miedo del vacío,
Y entre la multitud, la pesadumbre
De su perdida soledad lo hiere;
Cobarde solo
Salirse de su absurda cárcel quiere
Y en libertad está incomunicado. (Su tiempo, Pág. 88)³*

Tanto en los versos citados anteriormente, como los que se presentan a continuación, Brañas enfatiza la soledad y la falta de comunicación entre los hombres (muerte como aisladora ontológica), lo cual le produce esa sensación de estar abandonado en el mundo, sin rumbo:

¹ Cfr. Abbagnano, Nicola. *Introducción al existencialismo*.

² Brañas, César. *Antología*.

³ *Ibíd.*

*¿A dónde mi flecha se dirige
En el universo vacío de mis sentidos? Estuario, Pág. 40)*
*Estoy solo en la ardiente vida,
Contra la muerte solo,
Contra la vida misma
En vida y muerte, solo. (Estoy solo, Pág. 258)¹*

Algunas de las ideas, que expresa el poeta en estos versos, tienen relación con el pesimismo existencialista: la falta de certeza, la angustia existencial, la búsqueda de libertad, la caída en la indeterminación, etc., además de revelar algunas modalidades sobre la muerte: ser terrible, aisladora del “ser ahí”, definitiva, inexorable, etc.

En otros poemas, Brañas se pregunta por la finalidad de la vida, dado que ésta pareciera no tener rumbo o sentido, al reconocer a la muerte como imposibilitadora del proyecto existencial humano:

*¡Y para qué!
¡Para qué!
Si la muerte está en el huevo
Queriendo hablar
Y en el agua, y en la rosa y en la estrella. (Llamada de ciprés, Pág. 37)²*

La idea central de estos versos, y su relación con el inicio de esta octava parte, es la presentación de la muerte como causante de la angustia del “ser ahí”. Su ser despertadora de la conciencia y llamadora a la reflexión obligan al “ser ahí” a desprenderse de la tranquilidad del mundo real (ser destructora de la distracción) y darse cuenta de la responsabilidad de su propia existencia, libertad y, sobre todo, de su destino trágico (muerte fatal, inexorable, etc.), lo cual reprocha el poeta en los versos citados.

8. *Yo no quiero sino mi luto,*
9. *El negro viento que me esculpe,*
10. *Las frías manos de mi tristeza,*
11. *Los desnudos huesos de mi silencio,*
12. *Las lagunas ensimismadas de mi llanto,*
13. *La estepa lunar de mi pensamiento,*
14. *El rumor obstinado de la lluvia que cae en cavernas malditas,*
15. *El gotear pavorido de la noche en los pozos del mundo.*

¹ *Ibíd.*

² *Ibíd.*

Después de rechazar el paisaje hermoso que se presenta en los versos iniciales y todos los símbolos de vida, libertad y posibilidad, el poeta confirma su predilección o tendencia hacia lo fúnebre y mortuorio (muerte como ensimismadora del “ser ahí” y transformadora del “ser ahí” en “ser conciente”). Como se explicó anteriormente, esto se debe a su estado melancólico y de angustia existencial por el ser terrible y nociva de la muerte.

El verso 8 expresa la idea central: el luto. La voz poética expone, una vez más, su tristeza, dolor y desolación por la muerte del ser amado. Dicho abatimiento sentimental es constante en todo el poema, aún en la aceptación resignada del ser trascendentalizadora y liberadora, de la muerte. Esto, porque el “ser ahí” no puede separarse, racional y fríamente, de sus emociones, de su naturaleza humana y de la búsqueda de “el otro” en la proximidad del mundo real.

El viento negro aparece, seguidamente, como un “artista” que esculpe al hombre, es decir, como un “conformador” del hombre, en el dolor y sufrimiento. Simbólicamente, se presenta a la muerte en su ser transformadora y determinadora, dado que graba (modela, configura, plasma, etc.) el luto en el “ser ahí”, que pierde al ser amado.

En el verso 10 se utiliza el símbolo de las manos, que representan el trabajo, la producción, la ejecución y la acción, describiéndolas frías, sin vida y sin voluntad, por el luto y la muerte trágica. Se muestra, con ello, al “ser ahí” enfrentándose a la muerte, en su ser destructora del espíritu y el plan existencial del hombre. La muerte angustiadora ha aniquilado su persistencia y empeño de creación y de vida, paralizando el actuar y hacer humanos y su deseo de realización del proyecto existencial.

La imagen de los *huesos desnudos* transmite la idea de exposición, vulnerabilidad, falta de soporte, etc., al faltar el músculo protector que los cubre y les da sostén. El sentido del verso, entonces, es el de la quietud expuesta, es decir, el total abandono al dolor por la muerte, en su ser causante de sufrimiento y ensimismadora (silencio).

El verso 12 es una hipérbole del llanto-laguna, la cual representa la falta de movimiento, devenir, posibilidad, realización, etc., por la simbología del agua estancada (muerte en su ser imposibilitadora del hombre). Se reitera, además, su ser ensimismadora (ahogarse el “ser ahí” en su propio llanto).

Las estepas son grandes llanuras de tierra y hierba que surgen en medio de un ambiente hostil. De modo que, el verso 13 puede interpretarse como la dificultad del crecimiento o afloramiento del pensamiento, desde el ambiente infértil de la luna: muerte, desolación, luto, etc. La idea que se comunica, por medio de esta imagen, es la totalidad abarcadora del sufrimiento que irrumpe en la vida del “ser ahí”, evitando, incluso, su concentración, su

crecimiento, su producción, el desarrollo de sus actividades, su pensamiento, etc., (muerte como determinadora y “estancadora” del proyecto humano, transformadora del “ser ahí” en “ser conciente” y causante de sufrimiento).

También se describe un ámbito lluvioso permanente, mosrando, así, la tristeza de la voz poética, la cual sólo escucha la lluvia caer, incluso en lo más profundo de la tierra: las cavernas. Dichas cavernas se califican de “malditas”, porque se hace referencia a un lugar oscuro, alejado del mundo, desconocido, oculto, sin vida, etc. (muerte en su ser umbrosa, destructora del ser biológico del “ser ahí” y llamadora a la reflexión).

El verso final de este bloque presenta el goteo de la noche como imagen de la desesperación, la soledad y el delirio. La constante caída de la gota de agua (que en este caso es la de la muerte) puede llegar a agobiar, inquietar y atormentar a quien lo escucha, representando, así, a la muerte en su ser acechadora y causante de angustia psicológica.

16. Quiero el árbol derribado que se pudre en la selva,

17. Agobiado de líquenes, ceñido de parásitas,

18. comido el corazón por voraces caravanas de hormigas;

En esta imagen, se retrata a la muerte en su ser destructora del ser biológico del “ser ahí” en el mundo real. El árbol simboliza la fortaleza, vida, energía y posibilidades humanas, como se ha explicado anteriormente; de modo que, al presentarlo derrotado y consumido, se hace referencia a la muerte como precipitadora del “ser ahí a su destino trágico (aún si éste se piensa omnipotente y poderoso). Brañas, además, pinta a este árbol caído en un lugar recóndito y aislado de la selva, donde nadie se percata de su muerte. Esto representa el ser impersonal de la muerte, es decir, que no afecta a nadie más, de la que nadie más toma conciencia y que no altera el devenir del mundo real.

Los líquenes simbolizan el proceso de consumación del hombre, tras la muerte. Mediante esta imagen se explica que el cuerpo humano queda desgastado y corroído por parásitos. En este caso, el dolor es ese parásito que lo carcome y que se alimenta de su corazón y sus emociones. Desde la misma interpretación se comprende el símbolo de la hormiga, que representa una plaga que devora todo a su paso: el dolor constante que se come vivo al hombre. La muerte, en estos versos, se muestra en su ser destructora del “ser ahí”, enemiga, castigadora, parásita (como necesitada del “ser ahí”) y causante de sufrimiento.

30. Apartad de mí la belleza de las horas,

33. El ansia núbil de la mujer,

34. La fuerza razonada del hombre a vencedoras empresas habituado,

La belleza de las horas representa el transcurrir del día, es decir, la vida. El rechazo al júbilo de todos los días simboliza la pérdida del sentido de la existencia y el abandono del “ser ahí” (muerte como causante de sufrimiento y angustia existencial y transformadora del “ser ahí” en “ser conciente”). Ante el fenómeno de la muerte, la vida pierde sentido porque el hombre se descubre como “ser arrojado en el mundo”, que se dirige solamente hacia la nada (precipitación trágica).

La imagen de la mujer núbil también tiene una connotación “optimista”, pues el casamiento implica un proyecto, decisión, posibilidad, elección, novedad, etc., igualmente rechazados por el poeta que sufre.

El verso final sintetiza estas ideas, al presentar, explícitamente, al “ser ahí” derrotado ante el ser trágica y nociva de la muerte. La idea del hombre “vencedor” es rechazada por el poeta que toma conciencia de la muerte, presentándolo, más bien, como pasión inútil (muerte como destructora y flanqueadora del proyecto existencial humano). Esta es una imagen que también aparece en otros poemas de Brañas:

*La fuente en su rumor polisílabo, te dice:
Amigo, nos veremos mañana, un día allá en el mar...
Piensas en los mares posibles,
En las tierras imprevistas...
Luego, en el sueño inseguro,
Jubilosamente, joven viajero, te acompañaremos algún día. (Joven viajero. Pág.52)¹*

En vez de “vencedor”, el hombre es “vencido” por la muerte. Por ello, en estos versos, aparece el joven al que le es anunciada su precipitación al mar, es decir, a la muerte, en su ser umbrosa, indeterminable, precipitadora a la nada, causante de incertidumbre, etc.

35. *Porque mis ojos sólo contienen la ácida luz de las lágrimas,*
36. *Y mis labios ignoran el beso y mancillan la oración;*
37. *Porque mis brazos están mutilados de ternura*
38. *Y no quiero que se desborde sobre la tierra inocente*
39. *La colmada amargura de mi corazón.*

Después del reconocimiento de la muerte, como precipitadora del hombre y despertadora de la conciencia de “ser arrojado en el mundo” y “ser para la muerte”, Brañas concluye con una descripción de su estado de ánimo. En primer lugar, señala sus ojos llenos de ácidas lágrimas, es decir, desapacibles e hirientes. También explica cómo sus labios están, ahora, imposibilitados de sentir, amar (beso) y orar (sosiego, paz, etc.).

¹ Cfr. Brañas, César. *Antología*.

En estas imágenes, predomina la muerte en su ser ensimismadora del “ser ahí” y precipitadora al dolor. Por ello, la voz poética no quiere desbordar en la tierra su dolor (se abandona a sí mismo, dentro de sí, para sí, etc.). Los brazos mutilados también representan su rechazo al mundo real y a “el otro”, puesto que estos son utilizados como un medio de acercamiento, vinculación, comunicación y demostración de cariño. La voz poética no siente el deseo de abrirse al mundo, por su dolor psicológico, al enfrentarse a la muerte en su ser causante de sufrimiento.

Resumen de ideas. Parte VIII

Esta parte se centra en la presentación del hijo poeta doliente, que reprocha a la muerte en su ser causante de sufrimiento, separadora, arrebatadora, ensimismadora y trasformadora del “ser ahí” en “ser conciente”. Brañas describe como el “ser ahí”, por su propia experiencia de la muerte, se vuelve a sí mismo, en su dolor. En ese sentido, la muerte es también singularizante, irreferente y personal: nadie puede entender el dolor del otro, por la pérdida del ser amado, y dicho pesar e incompreensión hacen que el “ser ahí” le de la espalda al mundo real y se encierre en sí mismo, sin buscar más resguardo y reposo en la realidad inmediata (muerte como destructora de la distracción). Es el estado de soledad, retraimiento y rechazo al mundo, que describe Brañas en esta parte.

Es interesante anotar que el ensimismamiento por la muerte, es un tema que trabaja Brañas, en otros poemas:

*Haz de tu alma un castillo (...)
En tu castillo enciérrate,
Y tus virtudes perfecciona
Y los lebreles de de tu instinto amansa
Hasta que llegue, victoriosa (...)
La buena muerte
A apagar con su beso la lumbre de tu vida (En tu castillo, Pág. 168)*

Sin embargo, Brañas insiste siempre en la muerte trascendentalizadora y en el rescate del hombre de esa angustia psicológica por la separación, aún desde su propia condición de inquietud existencial y emocional. Como puede notarse, el autor hace hincapié en la necesidad de pensar en la muerte como posibilidad desde el “mundo más allá”, para liberar al “ser ahí” de la asfixia que le causa su conciencia de finitud trágica.¹ Una vez más, se devela a la muerte como despertadora, llamadora a la existencia auténtica y liberadora de la angustia del “ser ahí”.

Esta actitud recuerda a lo expresado por Cervantes, en boca de Sancho Panza, dirigiéndose a Don Quijote, cuando éste regresa derrotado la tercera vez: *La peor locura que puede cometer el hombre es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía.*² Una vez que el hombre se abandona o entrega al ser causante de angustia psicológica y sufrimiento, de la muerte, no ve más la salvación de su existencia. Así que, no es la muerte la que lo destruye, sino la actitud que toma éste ante ella. En el caso de *Viento negro*, el poeta logra superar el abandono de sí mismo al sufrimiento, para develar a la muerte en sus modalidades de trasformadora y trascendentalizadora.

¹ Cfr. Jaspers, Karl. *Filosofía de la existencia*.

² Cervantes, Miguel de. *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Vol. II. Pág. 896.

Parte IX

1. Yo no sé por qué lloro, si tú descansas

Lo expresado en este verso encierra la idea central de esta novena sección. A través de ocho partes, Brañas llega al reconocimiento explícito y aceptación de la creencia en otra vida (“mundo más allá”), y alivia así el sufrimiento que se ha reiterado en todo el poema. La voz poética se vuelve a la esperanza, el amor y la vida, por lo que la muerte ya no se presenta como un viento lúgubre y terrible, sino en su ser transportadora o paso necesario para un nuevo estado de descanso y reposo.

Puede establecerse relación con lo expresado por Brañas, en estas últimas secciones, y el pensamiento de algunos autores existencialistas. Por ejemplo, Kierkegaard afirma la importancia de orientar la vida a la búsqueda de lo eterno y escapar de este “estar en el mundo”, a través de la trascendencia¹. El hombre tiende a lo absoluto espiritual, sabe que existe, pero no puede explicarlo porque está “más allá” de él. Brañas, por ello, enfatiza a la muerte en su ser separadora del mundo, para llegar al entendimiento de la trascendencia, en muchos de sus poemas:

*No es aquí.
Este puerto nos defrauda...
Buscamos en vano,
Acaso en la luz tibia desinteresada
De los días desnudos
Aleteen urgentes pupilas, esperándonos. (No es aquí. Pág. 59)²*

El primer paso al conocimiento y compenetración con una realidad trascendente, a la que ha sido conducido el padre amado, es el desprendimiento de la apariencia del mundo real. Por ello, en los versos citados, el poeta insiste en que no puede encontrarse esa trascendencia, ansiada por el hombre, en estos “puertos”, que simbolizan la estadía del “ser ahí” en el mundo real. Esta comprensión ha sido producto (o verdad develada al poeta) de su experiencia del fenómeno de la muerte, en su ser destructora de la distracción, posibilitadora para conocer la trascendencia y separadora del “ser ahí” del mundo real.

En este primer verso de la presente sección, la voz poética, finalmente, reconoce la futilidad del llanto. Dicha actitud recuerda a lo expresado por Luciano, acerca del contraste entre el estado pacífico de la muerte y la agitación de los vivos que se lamentan: *Más lástima dan los vivos que el muerto. Se revuelcan por tierra una y otra vez y chocan sus cabezas contra el*

¹ Cfr. Prini, Pietro. *Historia del existencialismo*.

² Brañas, César. *Antología*.

suelo, en tanto que éste, ordenado y distinguido, yace en alto, coronado de guirnaldas, ensalzado y ataviado. (Sobre los funerales).¹

2. De tan grande que era, de tanto cielo que atesoraba,

3. El corazón no te cabía en el pecho,

4. ¿Cómo iba a caber en el mundo

5. Un corazón que no cabía en tu pecho?

En estos versos, Brañas pinta la imagen del padre amoroso, elemento cardinal del poema. Este vínculo entre hijo poeta y padre amado es el sustento o fundamento del amor que vence a la muerte en su ser distanciadora física o material de los hombres. El padre se describe como virtuoso y amoroso, a tal punto que no pertenece a este mundo.

Debe recordarse que *Viento negro* no es sólo un poema que describe las distintas modalidades de la muerte y el destino humano, sino también trata sobre el amor, el ser amado y el significado de “el otro” para el “ser ahí”, que experimenta el ser arrebatadora de la muerte.

6. No tiene sentido que te llore,

7. Si estás en la luz disuelto,

8. En su intimidad incorporado,

9. En su novedad identificado,

Brañas deja de lado, momentáneamente, el clamor y llanto por la muerte trágica, terrible, nociva, etc., para llegar a otro punto angular del poema: la trascendencia. Esta es la idea medular de las partes finales, que empieza a presentarse desde el reconocimiento del llanto como algo inútil, vano, improductivo, etc.

A continuación, en los versos 7 - 9, se describe el nuevo estado del padre, por la muerte en su ser trascendentalizadora, transportadora y transformadora del “ser ahí” en “ser hacia” el “mundo más allá”. Se utiliza el símbolo de la luz, que representa la vida, la esperanza, el conocimiento, lo divino y la trascendencia, entre otros. Brañas toma una posición idealista sobre la muerte, afirmando que en la otra vida se llega a la verdad del ser². Este “estar iluminado” o “participar de la luz” recuerda a las ideas de la Edad Media y de Plotino, acerca del Absoluto o Dios como una luz a la que el hombre se vuelve.

¹ Cfr. Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía de Grecia*. Pág. 219.

² Como se presenta en el mito de la caverna de Platón. Los hombres, en esta realidad inmediata, están en la oscuridad y sólo conocen sombras.

Así, Brañas señala que el padre amado lejano se encuentra en un nuevo estado de comunión, comunicación y participación con esta realidad trascendente. La muerte, entonces, es el paso necesario para la “común-uniión” con la trascendencia (es necesario morir a la “oscuridad” del mundo real para llegar a la “luz” del “mundo más allá”).

La simbología de la luz, como imagen del ser, la verdad, la trascendencia, etc., proviene de las culturas mesopotámicas. En los siglos VIII y IX a.C., Zoroastro explicaba que la luz era la virtud, y la oscuridad, el pecado. Posteriormente, muchos mitos se basaron en esta separación. Los ejemplos más conocidos, de esta interpretación de la luz, provienen de la religión cristiana, donde la claridad es vida, y de los budistas, que consideran como “iluminación”, al estado más alto del espíritu¹.

Asimismo, la luz, como símbolo de la esperanza y lo divino, también es recurrente en la poesía de Brañas:

*¿A qué luz se dirige, en la noche profunda,
El ojo visionario? ¿Hay en la noche ciega
Una luz que nos llama? (Sabiduría, Pág. 288)²*

Como puede notarse, la luz representa esa guía a la que el “ser ahí” aspira, para ser “donadora de sentido” de la tragedia de la vida (muerte como posibilitadora para conocer la trascendencia).

10. Si en el agua me miras con ojos de sumergida diafanidad,
11. Si en el viento se renuevan tus palabras leales,
12. Si en la noche navegan tus pasos junto a mis pasos, bajo
13. Tempestades de estrellas y de apóstrofes,
14. Si en tu sueño mismo, sin fondo, sin contornos, mi mano exasperada
15. Ase con pavor y daño fervoroso las hundidas raíces de tu ser,
16. Si en el río de mi sangre caen, copiosas de eternidad, tus amapolas.

Estos versos presentan al padre que aún acompaña al hijo, como una forma de consuelo por la pérdida física; es decir, como una respuesta, desafío y protesta ante la muerte, en su ser arrebatadora, destructora del ser biológico y separadora.

En primer lugar, utiliza el agua como símbolo de vida y medio desde el cual el padre observa: una realidad “más allá”, oculta o imperceptible por los sentidos para el “ser ahí”. La imagen del viento enfatiza el paso del padre y su presencia abarcante y totalizante. Las palabras leales pueden interpretarse como sus enseñanzas, su voz (que aún perdura), su legado, etc., que

¹ Cfr. Aldazabal, José. *Gestos y símbolos*.

² Brañas, César. *Antología*.

representan la manifestación del padre en el hijo, a través de la transmisión de valores y la educación. En estos versos, la muerte se presenta como transportadora y transformadora del “ser ahí”, en “ser trascendentalizado” en el hijo poeta.

La figura de la noche se refiere al sueño, es decir, a la presencia del padre amado en el pensamiento y los recuerdos del hijo. Los pasos del padre que acompañan a los del hijo se pueden interpretar, también, desde la imagen del padre protector, guía, acompañante, etc., cuya existencia continúa en la vida del hijo poeta. Además, la caminata simboliza la acción de “avanzar” juntos, la cual, en sentido metafórico, se refiere a la participación del padre en el proyecto existencial y la vida del hijo poeta (muerte transformadora del “ser ahí” en “ser en el hijo poeta”).

El verso 13 utiliza el símbolo de la estrella, para mostrar la separación física entre hijo poeta y padre amado. Al igual que el verso 14, que presenta el ser definitiva e indeterminada (sin límites, sin contorno, etc.), de la muerte-sueño. El sueño, en estas partes finales, ya no devela a la muerte, solamente, en su ser lejana, separadora, comunicadora, etc., sino como despertadora a otra realidad trascendente.

Los dos últimos versos insisten en la búsqueda del ser amado, la comunicación y la permanencia del hombre tras la muerte. Aún ante la muerte, en su ser distanciadora, el hijo trata de asirse a su padre, ansioso de entablar un vínculo trascendente con su nuevo estado de “ser lejano”. En las elegías, es común encontrar a la voz poética insistente por la permanencia física del ser que se aleja:

*Volverás a mi huerto y a mi higuera:
Por los altos andamios de las flores
Pajareará tu alma colmenera.¹*

En el reconocimiento de la muerte como distanciadora y trascendentalizadora, se descubre la agonía del poeta. Brañas se encuentra en una lucha contra la ausencia, el dolor, la separación, la falta de certeza, etc., y la búsqueda de comunicación y comprensión de la trascendencia. Por ello, califica de doloroso este proceso, pues se trata de renegar de la realidad que se conoce con los sentidos para entregarse, ciegamente, a lo trascendente. La muerte se devela, entonces, como generadora de agonía y posibilitadora para conocer la trascendencia.

Las raíces, en el verso 15, representan el fundamento, ser, esencia, etc., del padre, al que el hijo trata de asirse. Se califican de “hundidas”, para representar el entierro del ser amado, y los modos de ser lejana, transportadora y distanciadora de la muerte.

¹ Cfr. Hernández, Miguel. *Antología*.

El río de sangre, mencionado en el último verso, puede interpretarse como el río de la vida o vitalidad del hijo, en donde el padre aún persiste. La presencia del ser amado se simboliza en las amapolas, que son plantas con efecto tranquilizante (así como lo es la imagen del padre que lo acompaña). Una vez más, la muerte es posibilitadora de vida, para el padre, a través del hijo poeta.

17. No tiene sentido que te llore,

18. Aquí, bajo el gran viento negro.

19. Mis ojos ignorantes, sin embargo, en ráfagas de lágrimas.

20. Mi corazón desquiciado, sin embargo, en nudos de angustia.

El poeta reitera la futilidad del llanto ante la muerte en su ser inexorable, advenidora fatal, abarcadora y umbrosa, lo cual se representa en el símbolo de una nube abarcadora, que cubre y oscurece todo. Ese es el pesar de la muerte, bajo el cual se siente atrapada la voz poética.

Los últimos dos versos son fundamentales para la comprensión del dolor psicológico por la pérdida (muerte como causante de sufrimiento). A pesar del reconocimiento del nuevo estado de descanso y sosiego del padre, y el vínculo de amor que los une (muerte trascendentalizadora y transportadora a un “mundo más allá”), la voz poética insiste en el sufrimiento psicológico. Como se explicó anteriormente, el poeta no se separa o desvincula de sus emociones particulares por la pérdida de su padre.

La aceptación de la muerte no implica el apaciguamiento del dolor, el cual supera la razón y convierte al hombre en un ser lastimero y acongojado (muerte como determinadora y dominadora del “ser ahí”). Por eso, Brañas describe su corazón apretado como un nudo, que es la representación literaria y metafórica del ser causante de sufrimiento de la muerte.

21. Soy el culpable de mis lágrimas y en ellas naufrago,

En este verso, el poeta acepta el dolor por la pérdida, al mismo tiempo que reprocha la naturaleza humana, endeble y exangüe (muerte como flanqueadora y destructora del espíritu humano). Brañas clama por una convicción más fuerte y por un espíritu consolado, que le ayuden a sobrellevar el dolor. Esto lo hace mediante la figura hiperbólica del llanto como un mar de dolor (inmensidad), donde se naufraga y donde el hombre se abandona en su sufrimiento. Nuevamente, se reitera el ser ensimismadora de la muerte.

27. Yo no sé por qué lloro, si tú asciendes,

El término nuclear de estos versos es “ascensión”, presentando a la muerte en su ser transportadora y, específicamente, trascendentalizadora. Se le describe como un “paso” en el mejoramiento o perfeccionamiento del hombre.

También se refuerza el ansia de resignación, pero sobre todo, el significado profundo del amor. El hijo, finalmente, acepta el ser trascendentalizadora de la muerte, lo cual no es motivo de sufrimiento, sino de renuncia a sus clamores. Esa es la sublimación del ser causante de sufrimiento de la muerte, en su ser liberadora y reforzadora del vínculo de amor (preeminencia de “el otro” sobre el sufrimiento personal). En la sección final de *Viento negro*, Brañas devela el abandono del propio dolor, por el ser amado.

30. Por escalinatas de estrellas va tu ser emancipado,

31. Y yo soy apenas el esclavo medroso que de lejos, tu huella

32. Desvanecida sigue, en estelar espanto desvanecido.

Se reitera la importancia de la ascensión y la escalinata como símbolos del ser trascendentalizadora de la muerte y la superación del mundo real. Aparece, también, la figura de las estrellas indicando su ser lejana, precipitadora y distanciadora.

El término “emancipado”, que se utiliza al final del verso 30, es de gran relevancia para esta idea, pues se muestra a la muerte como liberadora de la naturaleza corporal del hombre. Éste ya no se encuentra “atado” al mundo real, lo cual significa una apertura total a la posibilidad e indeterminación (muerte como posibilitadora).

En los siguientes versos se explica que el hijo, ante el ser distanciadora de la muerte, es como un esclavo, es decir, un ente sin voluntad propia, actuando inconcientemente y guiado sólo por el sufrimiento. El dolor es la causa de dicho desvanecimiento, al sentir que éste lo hace desfallecer (muerte como determinadora, guiadora del “ser ahí” y precipitadora al sufrimiento).

También se utiliza el término “desvanecida”, para calificar la huella del padre como un rasgo imperceptible para los sentidos, pero que el hijo desea seguir. Se enfatiza, así, el alejamiento del mundo real, y a la muerte como reforzadora del vínculo trascendental, que une a los seres amados, y transforma al “ser ahí” en “ser en el otro”.

33. Seca el manantial tenebroso de mis lágrimas,

34. Apaga el hervor de mi sangre,

35. Ciérrame los ojos ensombrecidos,

36. Apriétame los labios de ansia y de blasfemia,

Se expresa la búsqueda de consuelo y fortaleza para sobreponerse al dolor por la muerte, en su ser causante de sufrimiento psicológico. La voz poética ansia que cese el dolor-llanto que empaña su vista, es decir, su visión del mundo, la existencia, la vida, etc. Pero, sobre todo, clama por la renuncia a un vínculo material o físico (imposible en el mundo real), y por la aceptación de la muerte como distanciadora biológica. Debe recordarse que el reproche y la objeción son también constantes en los poemas sobre la muerte:

Olvidas Señor, que le quería (...)
¡No importa! Tú comprende ¡Yo le amaba, le amaba!
Fatigaré tu oído de preces y sollozos,
Lamiendo, lebrez tímido, los bordes de tu manto
Y ni pueden huírme tus ojos amorosos
Ni esquivar tu pie el riego caliente de mi llanto. (El ruego)¹

En los versos citados, Gabriela Mistral, al igual que Brañas, “blasfeman” al condenar o rechazar el ser distanciadora y causante de sufrimiento de la muerte, y al recriminar al ser amado que se aleja (muerte como arrebatadora).

- 37. *Y entonces sumisamente, bajo las lunas nuevas seré*
- 38. *El camino de tu recuerdo,*
- 39. *Invocaré tu nombre despojado,*
- 40. *Cantaré tu alabanza de bondad y dulzura,*
- 41. *Y diré a tus hijos que no has muerto,*
- 42. *Que eres la perfecta luz de una presencia al ojo negada,*
- 43. *Al alfanje del dolor invulnerable,*
- 44. *Pálidamente silenciosa.*

El primer verso afirma una esperanza por el porvenir, valiéndose de la imagen de las lunas nuevas-futuro. Después del paso de la muerte, y la aceptación de ésta en su ser arrebatadora y distanciadora, la voz poética se resignará y su vida continuará, guiada siempre por el padre. Por ello se enfatiza el camino que éste ha señalado y el recuerdo (muerte como trascendentalizadora).

La invocación es otra forma de permanencia del padre en el hijo, insistiendo en la constante búsqueda (llamada) del ser amado y la comunicación. La muerte se devela, entonces, en su ser posibilitadora de una comunicación trascendental.

En el verso 39, el poeta califica el nombre del padre con el término “despojado”, lo cual puede interpretarse desde el ser arrebatadora de la muerte, que lo ha despojado de la identidad

¹ Cfr. Mistral, Gabriela. *Antología*.

o ser que tenía en el mundo real. La muerte, en su ser transformadora y transportadora hace aparecer al padre en su nuevo “ser en el mundo más allá”.

El siguiente verso expresa la exaltación de los méritos de la persona amada, mediante el canto. Así como se descubre en *Viento negro*, en el cual se rinde homenaje a las virtudes de Antonio Brañas (muerte sublimada en la creación artística). Esta intención tiene relación con lo expresado en el verso 41, en el cual se refuerza la idea de la permanencia del padre amado en la memoria del hijo poeta y su descendencia (muerte trascendentalizadora).

El símbolo de la luz es fundamental dentro de este bloque de versos, en el que se insiste en la identificación de la luminosidad con lo trascendente. El padre, ahora, se encuentra en un plano idealizado y absoluto. Por ello, se explica que es negado al ojo (imperceptible por los sentidos, superación del mundo real, etc.). La significación de la luz se enriquece con los versos finales, en los cuales se afirma la preeminencia de la trascendencia del “mundo más allá” sobre el ser causante de sufrimiento y separadora de la muerte.

Finalmente, la luz se presenta como “pálida”, lo cual no se debe interpretar como “débil” o “endebles”, sino imperceptible a los sentidos, es decir, de una presencia sutil, pero significativa. A partir de ello se explica, también, el término “silenciosa”, que se refiere a una presencia solemne, tenue y delicada (muerte como posibilitadora para comprender la trascendencia).

45. *Que descansas del mal de la vida, en fin, y a la dicha*

46. *Te elevas purificado,*

47. *Dignidad de acero y terciopelo;*

48. *Que tu corazón desorbitado ya en el espacio se amolda;*

49. *Que un día, en el mar de las estrellas confluirán los ríos*

50. *Desiguales de nuestro viaje.*

La vida se presenta como sufrimiento y la muerte como transformadora, purificadora y liberadora de dicho pesar. Estos versos, y la idea central expresada por Brañas en *Viento negro*, se pueden interpretar desde la formación religiosa del autor, que concibe al hombre como un ser incompleto en el mundo, en búsqueda de algo (lo cual es constante en la poesía de Brañas, por ejemplo, el *Niño ciego*, busca ver y escapar de la soledad y de la oscuridad). Brañas, por ello, enfatiza, en su obra, la búsqueda de Dios para, encontrar consuelo y resignación:

*Nada te falta, urbe placentera:
Tuyos son canto, alba y primavera,*

*Sólo te falta Dios en tu presente. (Gran ciudad, Pág. 280)*¹

Así como también lo afirma Manrique:

*A Aquel solo me encomiendo,
Aquel solo invoco yo,
En estos momentos.
Este mundo es el camino
Para el otro, que es morada
Sin pesar.*²

Brañas, a diferencia de muchos autores pesimistas del siglo XX, encuentra el sentido del sufrimiento de la vida, en el ser trascendentalizadora de la muerte y la búsqueda de Dios. Para el poeta guatemalteco, la vida es un camino que recorrer (un río) hasta que la muerte llegue en su ser transformadora y transportadora. De modo que, la finalidad de la vida humana es el encuentro en la “luz”, lo cual expone a través de la experiencia del fenómeno de la muerte del ser amado. Ésta, entonces, es develadora de la verdad sobre el sentido de la vida humana: la trascendencia del mundo real.

En el verso 47, se presenta una oposición entre la dureza del acero y lo delicado del terciopelo, para resaltar que la actitud ante la muerte es, tanto resignada, regia y determinada, como serena y apacible.

El verso 48 hace referencia, nuevamente, a la imagen de los planetas como símbolos del ser lejano de la muerte. El “ser ahí” del padre amado se ha transformado en “ser en el mundo más allá”, después del paso de la muerte, lo cual se representa en la imagen del corazón desorbitado que se acopla al espacio. Desde la interpretación de los planetas y el espacio, puede comprenderse, también, la figura de las estrellas, que personifican el ser indeterminada y precipitadora a otra realidad, de la muerte.

La idea final, que se presenta en este bloque, es la reunión de los seres amados tras la muerte. *Que un día* es un indicador de incertidumbre, largo plazo o proyecto futuro, que refleja el anhelo de la voz poética por reencontrarse con su padre (muerte como posibilitadora de comunicación trascendente). También se vale de la imagen del mar para representar la

¹ Recuerda a las palabras de Darío:

*Y pues contáis con todo,
Falta una cosa... Dios (Rubén Darío)*

Cfr. Brañas, César. *Antología.*, y Darío, Rubén. *Antología poética.*

² Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre y otros poemas.*

inmensidad y la totalidad, que será donde se encontrarán, es decir, la trascendencia (muerte como precipitadora a la indeterminación-posibilidad).

La referencia que hace a los ríos es fundamental, pues simboliza el camino (movimiento, acción, libertad, posibilidad, etc.), que recorre la vida humana (agua) y que confluye, eventualmente, en el mar (muerte inexorable, indeterminada, abarcadora, etc.). La voz poética afirma que, en la muerte, podrá reencontrarse, nuevamente, con su padre (muerte como posibilitadora de reencuentro de seres amados). El mar es, tanto el punto de partida de las corrientes de agua (diversidad), como el punto donde estas confluyen (unidad), lo que la confirma como dominadora y abarcadora de la existencia humana.

También es importante notar que se enfatiza el término “desigual”, lo que se puede interpretar como la individualidad del “ser ahí” en el mundo real. Sin importar la relación de amor con “el otro”, el “ser ahí” es individualizado, particularizado y único, y su camino lo recorre solo. Los caminos del padre y el hijo, si bien son cercanos, también son independientes.

Ahora, Brañas insiste en que esta separación de “el otro” se da en el mundo real, pero en la trascendencia o “mundo más allá”, el hijo poeta y el padre amado convergerán, finalmente.

51. No tiene sentido que te llore,

52. Aquí, bajo el viento negro,

53. Cuando es mi corazón, tan sólo, el que ha muerto.

Los versos finales resumen lo expresado en toda la sección IX: el reconocimiento de la muerte como separadora inexorable del mundo real, causante de sufrimiento, separadora del ser amado, reforzadora del vínculo de amor entre hijo poeta y padre amado y despertadora a la existencia auténtica (búsqueda de sosiego del hijo poeta).

Resumen de ideas. Parte IX

Las ideas principales que desarrolla el poeta en esta parte IX y su descripción modal de la muerte, corresponden a la fe cristiana del autor, que este mismo afirma en otros poemas y ensayos:

Hay una lumbre de triunfo momentáneo en las puertas del infierno; que no prevalecerán... La tierra sería estéril, sombría y sin objeto, si no estuviera la Resurrección implícita en la muerte fatal. Él resucitará, se hallará vacío su sepulcro, lleno de luz para los ojos de incredulidad, lo sabemos, lo esperamos; no viviríamos sin esa certidumbre. (Tiempo de su muerte. En: El Imparcial, 4 de marzo de 1944.).

Duerme, duerme en paz, oh querida maestra, en ese dulce, florido cementerio antigüeño donde tantas voces queridas, apagadas por la muerte, pero que el corazón sabe secretamente escucharlas, nos hablan, en interminable confianza, o en caprichosa invitación a no morir. (Epitafio para Elena Cubas. En: El Imparcial, 6 de junio de 1945.).

Así, no es extraño que Brañas exprese las mismas convicciones en su poesía. En esta parte exalta la idea del amor, el vínculo de comunicación con el ser amado lejano y la común-uniión en la trascendencia, todo develado tras su experiencia del fenómeno de la muerte.

De manera implícita, detrás de estas ideas, se encuentra la noción del perfeccionamiento del “ser ahí” tras la muerte, lo cual se descubre en los versos donde explica el estado del padre como descanso, purificación, elevación, dignidad, etc. (en oposición a la intranquilidad, apariencia, limitaciones, etc., del hijo poeta en el mundo real).

En síntesis, la idea principal de esta parte IX (y la parte X, como se verá más adelante) es el reconocimiento de la muerte en su ser trascendentalizadora, trasformadora y trasportadora al “mundo más allá”. Lo cual también es recurrente en otros de sus poemas:

*No le reproches nada a tu destino,
Nada demande loca tu impaciencia:
Has de irte pero queda la existencia,
Se extinguirán tus pasos, no el camino.
De nuevos pasos vibrará el camino,
En nuevas voces arderá la vida,
A sangre yerta sangre enardecida
Insuflará un intemporal destino. (El derrotado, Pág. 319)¹*

¹ Brañas, César. *Antología*.

En oposición a la visión pesimista de la existencia humana, Brañas insiste en la esperanza de una vida trascendente, como lo expresa en estos versos sobre el amor que se espera¹. *El juego* es otro de los poemas que también ejemplifica esta idea:

*Ensimismado en su juego,
Cada mañana, insistente,
En la arena de la playa
Un niño inscribe sus huellas.
Apenas se aleja el niño,
Ola tras ola hervorosa,
Borra el mar las tiernas huellas,
Ensimismado el niño un día y otro
A dibujar en la arena vuelve...
Yo he sido ese niño un día
Junto a la mar, ensimismado,
Ay, mis huellas y mis sueños
Borró el mar ensimismado. (Pág. 296)²*

En el poema citado se expresa la constante búsqueda del “ser ahí” por una certeza frente a la muerte en su ser indeterminable (mar) y precipitadora a la indeterminación. También se anhela la realización del proyecto existencial humano, sin importar lo absurdo o infructuoso que pueda parecer (persistencia del niño).

¹ También puede consultarse *Tarde de sábado* en su *Antología*.

² *Ibíd.*

Parte X

1. *Te alejas en la sustancia del tiempo.*
2. *La luz no sabe qué paisaje esconden tus ojos cerrados.*

El padre se presenta, ahora, como parte de la eternidad, lo infinito, lo absoluto, la inmortalidad, la indeterminación, etc. Se reitera, así, a la muerte como distanciadora, representada en la imagen de los mundos lejanos, países extraños, planetas fuera de órbita, satélites en el espacio, etc. Esta idea de la lejanía-mundo aparece en otros poemas de Brañas, lo cual permite confirmar dicha interpretación:

*Te ensombrece un reproche de silencios helados,
Escapas hacia mundos de enigma y lejanía,
Desoyes mi clamor, mis gritos desolados,
Me abandonas en lóbregos desiertos de atonía... (Lejano amor, Pág. 450)¹*

Como puede notarse, el poeta insiste en mostrar a la muerte como causante de sufrimiento (*gritos desolados*), advenidora, lejana, separadora, infértil (*desiertos*), comunicadora (*desoyes mi clamor*) e indeterminadora (*enigma, lejanía*), que son develación del poeta sobre su experiencia del fenómeno de la muerte.

El segundo verso reitera a la muerte en su ser precipitadora a la indeterminación, pues en la trascendencia no se tiene certeza sobre los “paisajes”, es decir, los fenómenos que se enfrentan.

11. *Recordarás cómo caen, cómo caen, cómo caen,*
12. *Vagarosamente, una a una, dos a dos,*
13. *Sin propósito definido como tristes días,*
14. *En tibio viento naufragadas, las hojas de las ceibas.*

La caída de las hojas hace referencia al paso del tiempo, es decir, la continuación de la vida (muerte como impersonal e indiferente para “el otro”). Se menciona, además, la Ceiba, como símbolo de la reciedumbre y la fuerza del “ser ahí”.² Así, este árbol que pierde las hojas, representa el derrocamiento, desgaste, caída, ruina, desplome, etc., del hombre poderoso, libre, ejecutor, etc., ante la muerte como destructora del ser biológico del “ser ahí”.

¹ *Ibíd.*

² En otros poemas menciona, también, a la Ceiba como símbolo de poderío y vitalidad: *A tu Ceiba florida se arrima nuestra espalda / y pájaros vivaces descienden con secretos.../ que en distancia de sueño esperan tus nietos / y virilmente derramada / sentimos sobre nuestro corazón tu mirada. (Tonatiuh, Pág. 23)*. También es interesante mencionar que la Ceiba, en el *Popol Vuh*, es símbolo de misterio, de lo oculto, etc. De tal forma que la renovación de la Ceiba indica la continuación de la incertidumbre y falta de certeza en el mundo real.

15. *Rompan la muralla del silencio,*
16. *Porque tu voz quiere proyectar su onda,*
17. *Porque tu ademán quiere libertar sus pájaros.*

Los versos, que se presentan a continuación, expresan cómo el hijo aún desea que su padre salga del entierro, al describir la tumba-muerte como si ésta fuera una prisión de la cual se pudiera liberar. Brañas quisiera oír de nuevo la voz de éste (por lo que se menciona la proyección de onda) y quisiera que volviera a la vida (lo cual expresa en la imagen de los pájaros que desean librarse, abrirse a la posibilidad, acción, elección, etc.).

Dicho verso también puede interpretarse como el desafío del hombre ante la muerte, como destructora del ser biológico. A pesar de esta pérdida, el “ser ahí” aún ansía la libertad, expresar su voz-legado y alzarse en actitud rebelde contra la muerte determinadora.

39. *El viento negro ha pasado,*
40. *El gran viento negro*
41. *En mi corazón por mayo herido,*
42. *En mi corazón, en mi sangre, el viento negro,*
43. *El gran viento negro sin orillas,*
44. *¡El gran viento negro!*

El poema termina en una reiteración de la muerte-viento como arrebatadora, violenta, arrasadora, totalizante, atacante, inexorable, causante de sufrimiento y advenidora. Así, el poeta vuelve a reflexionar sobre el dolor por la separación del padre amado y la desolación que ha causado.

Resumen de ideas. Parte X

Esta última parte sintetiza algunas de las ideas y modalidades de la muerte, presentadas a lo largo del poema. Primero, la separación por la muerte como distanciadora física y la permanencia del vínculo de amor entre padre e hijo. Segundo, la aceptación de la muerte como develadora de una existencia trascendente más allá del mundo real, y la perduración del padre amado en el hijo poeta.

La aceptación de la muerte, en estas modalidades, es un tema tratado por Brañas, en otros poemas (pero que cobra un sentido más profundo en *Viento negro*, por su propia experiencia ante la pérdida del ser amado):

*Murallas de confusos pensamientos
Limitan mi existir reconcentrado;
¿Qué incierto paraíso prometido
Trasunta su quimérica frontera
Más allá de mi vida y de mi muerte? (Paraíso prometido, Pág. 82)
Con ojos enlutados por la noche
Buscamos los caminos que no están,
En una tierra demolida
Que bajo nuestros pies se va. (Hacia la noche, Pág. 173)
En la noche del alma...
Pido, temblando de terrores sin medida,
Una tregua, un instante de paz y olvido,
Y en la noche de mi alma de pronto alumbra,
Como apunta la aurora tras un naufragio,
La pálida sonrisa del Cristo. (En la noche indecisa, Pág. 65)¹*

En los versos del primer poema citado, Brañas se cuestiona por el sentido de la existencia y por el conocimiento de una certeza tras la muerte, lo cual llega a reconocer en *Viento negro*. En los versos siguientes, se descubre el rechazo a la apariencia y distracción del mundo real, frente a la búsqueda por el sentido de la existencia humana. Idea que también presenta Brañas en *Viento negro*, a partir de la descripción modal de la muerte como despertadora a la existencia auténtica. Finalmente, el tercer poema devela esta “entrega” del “ser ahí” a la fe, confianza, esperanza y creencia en un mundo trascendente, por la angustia emocional y psicológica que le produce la conciencia de la muerte indeterminadora, también presentado en *Viento negro*, en la descripción de la muerte como viento, mar, lluvia, etc.

Como puede notarse, *Viento negro* reúne, de manera sintética, poética, personal y vívida la experiencia del fenómeno de la muerte del padre amado. El poeta transforma dicha experiencia en reflexiones sobre la existencia, el mundo, la trascendencia, el “ser ahí” y la descripción

¹ Brañas, César. *Antología*.

modal de la muerte, como medio para mostrar la existencia auténtica del hombre y el vínculo de amor que prevalece sobre las limitaciones del mundo real.

En síntesis, la experiencia del fenómeno de la muerte que describe Brañas en *Viento negro* es una develación de distintos modos de ser de la muerte, que lo llevan a la aceptación de un sentido existencial trascendente de la vida humana, por sobre la noción del hombre como proyecto fracasado o inútil. Brañas anuncia estos en sus versos, así como también lo expuso Marcel:

*Amar a alguien, verdaderamente, significa decirle: ¡tú no morirás!*¹

¹ Cfr. Prini, Prieto. *Historia del existencialismo*. Pág. 95.

Valoración estética del análisis de versos

El arte es una mentira, que nos hace comprender la verdad.

Pablo Picasso.

Los descubrimientos de grandes científicos, como Galileo, Newton y Einstein, son tenidos en gran estima por su contribución a la comprensión del hombre y la realidad. Sin embargo, cuando se trata de valorar el aporte de las disciplinas humanísticas, en comparación con la ciencia o la técnica, pareciera que éste no alcanza el mismo grado de consideración. Esto se debe a que el hombre contemporáneo no encuentra significado, importancia ni trascendencia a las obras de los literatos y filósofos, quienes, al igual que los científicos, son productores de conocimiento sobre el hombre, el mundo, Dios, la realidad, la existencia, etc.

Ahora, ¿cómo puede reconocerse ese aporte? ¿Cómo descifrar la significación de una obra humanística, en particular? En la respuesta a estas preguntas se encuentra la justificación de los estudios literarios. Así, de manera análoga a las investigaciones que se hacen sobre los aportes de los científicos a la humanidad, la crítica literaria debe analizar el descubrimiento que los escritores hacen en su obra. Por ello, a lo largo de este análisis, se ha insistido en el supuesto que la obra de arte pone al descubierto una verdad, puesto que así, se reconoce a la crítica literaria como el conjunto de teorías, técnicas y estudios que explican (“muestran”) la contribución y sentido de una obra literaria, de la manera más objetiva posible. ¿Qué descubre César Brañas sobre la muerte en su poema? ¿Cuál es su aporte universal sobre la comprensión de la muerte? Son estas las respuestas que se han buscado, en este ensayo, y se presentan, ahora, de forma sintética.

Para comprender el valor universal de *Viento negro* o el aporte que hace Brañas a la humanidad con su obra, primero es necesario explicar en qué consiste la universalidad de la obra de arte. Se toma, como fundamentación de esta interpretación, la visión del historicismo, así como surgió en el siglo XX. Según esta postura, ninguna obra surge de la nada, y toda expresión artística participa de un momento único y tiene su lugar en la Historia. El principal representante del historicismo, Dilthey, recurre al método hermenéutico para descubrir cuál es la participación de estas obras en la Historia, mediante el análisis de la evolución de las ideas que se plasman en estas. Dilthey utiliza la imagen de Satanás, y sus diferentes representaciones en la literatura: Calderón, Dante, Goethe, etc., para ejemplificar este enfoque¹. El autor analiza la idea de la belleza, en relación con las representaciones de Satán, para descubrir cómo la idea de Satanás ha cambiado en cada representación, revelando así la concepción de belleza de cada época histórica.

¹ Cfr. Dilthey, Wilhem. *Obras de Wilhem Dilthey* (recopilación). Cap. III *Satanás en la poesía cristiana*. Pág. 103-125.

Con base en esta metodología, para comprender el aporte universal o histórico que hace Brañas en su obra, primer es importante comprender cómo ha cambiado la representación y comprensión de la muerte en la historia de la Literatura¹.

Los griegos consideraban a la muerte una dignificadora o exaltadora. El fallecimiento particular del hombre se relacionaba con el valor, el honor, la virtud, etc., y por ello, la muerte sólo era importante dentro de la comunidad, o sólo tenía significación si se trataba de un noble o héroe. La literatura, en general, durante esta época y la transición a Edad Media, hacía referencia a la muerte heroica o por un ideal:

Más vale morir, que sobrevivir vencido (Bertrán de Born)²

Posteriormente, en las cortes medievales, se cantaba a la muerte al reconocerla como una forma de llegar a Dios (era liberadora de los pesares de la vida). Se llegaba, incluso, a rogar por ella. La nostalgia, el sufrimiento por el amor, la búsqueda de Dios y la exaltación de un héroe, eran los motivos de poemas sobre la muerte.

En la Edad Media, vale la pena resaltar *La danza de la muerte*³, un canto alegórico sobre la liberación de las tribulaciones de la vida, mediante el fallecimiento del cuerpo. También se consideraba importante el retrato de la muerte de Cristo y los Santos.

A partir del Renacimiento, por influencia clásica, se personifica a la muerte de manera mitológica, en forma de Parca o Harpía, pero no se la presenta de forma temible o dañina:

Es nuestra hermana amable (San Francisco)⁴

Incluso, en muchas *canzones*, se le personifica como *donna*, lo cual señala un acercamiento personal a la muerte. Muchas de las expresiones que se descubren, en poemas de esa época, reflejan un trato cercano, alejado de la concepción de la muerte terrible y devastadora:

La dolce morte que da un bacio in bocca. (Lapo Gianni)⁵

¹ Cfr. Van Tieghem, Paul. *Historia de la literatura universal*, y Fernández Alonso, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*.

² Bertran de Born (1140 - 1215) soldado occitano y trovador. Vizconde de Hautefort. Luchó contra el rey Enrique II de Inglaterra, por tierras. Dante lo describe en el infierno con la cabeza entre las manos como castigo. La muerte del rey le inspiró una elegía.

³ Cfr. Van Tieghem, Paul. *Historia de la literatura universal*.

⁴ Cfr. Fernández Alonso, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*.

⁵ *Ibíd.*

En la poesía del siglo XV y XVI, no se presentaban tantos símbolos sobre la muerte, sino que se entablaba diálogo con ella. Ésta era invocada ante el fracaso del amor y estaba cercana, a nivel humano. Permanece la figuración de “liberadora del mal”, como lo expresa Santa Teresa:

*¡Ay, qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros,
Esta cárcel, estos hierros
En que el alma está metida!
Sólo esperar la salida
Me causa dolor tan fiero,
Que muero porque no muero¹.*

En el Barroco, se muestra una visión de la muerte como vencedora del hombre y advenidora inesperada. Predominan las imágenes sobre la vida-día y la noche-muerte.

En el Romanticismo, la muerte ofrece tranquilidad y es un lecho para descansar. Cabe destacar que se presentaba un ambiente macabro y misterioso: el muerto pálido, el susurro del viento, el sonido de un búho, etc. Para ejemplificar dichas figuraciones, no pueden dejar de mencionarse los versos de Bécquer:

*Olas gigantes que os rompéis bramando (...)
¡llevadme con vosotras!
Ráfagas de huracán que arrebatáis (...)
¡llevadme con vosotras!
Nube de tempestad que rompe el rayo (...)
¡llevadme con vosotras! (Rima LII)²
De aquella muda y pálida
mujer me acuerdo y digo:
— ¡Oh, qué amor tan callado, el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo! (Rima LXXVI)³*

En el siglo XX, en las distintas representaciones literarias, aparece la muerte como causante de angustia existencial y trágico destino del hombre fracasado.⁴ Poetas, como Dámaso Alonso, personifican a la muerte como acechadora y enemiga:

¹ Cfr. Van Tieghem, Paul. *Historia de la literatura universal*.

² Vale la pena resaltar que utiliza los elementos de la naturaleza como símbolo de la muerte en su ser “arrebataadora” (torbellino, nube, olas, etc.)

³ También las rimas LXIX y LXV, entre otras, muestran a la muerte como puerta a la eternidad y sueño. Cfr. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Cartas*.

⁴ Aunque Pedro Salinas, en sus *Ensayos de literatura hispánica*, afirma que el constante análisis de la muerte en el siglo XX es un estímulo a vivir, pues permite entender mejor el sentido de la vida. Por eso, caracteriza a los españoles de “cultura vitalista”. Mientras que, para Azorín, el español destaca por su sentimiento de melancolía (*Confesiones de un pequeño filósofo*).

*Y paso largas horas oyendo gemir el huracán,
O ladrar los perros,
O fluir blandamente la luz de la luna (Insomnio)¹*

En Hispanoamérica, resalta la figura de Rubén Darío y su período de desencanto, en el que la muerte le recuerda la tragedia de su existencia y la incertidumbre. Esto lo expresa en su poema *Lo fatal*:

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
¡Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...*

En esta resumida presentación de algunos poemas sobre la muerte, se descubre la concordancia entre los símbolos utilizados en *Viento negro* y las representaciones universales e históricas de la muerte (el sueño, la luna, los perros, el frío, etc.).

La originalidad de la obra de Brañas, sobre los símbolos que utiliza, reside en su capacidad de abstracción y misticismo. El autor guatemalteco no muestra a la muerte como una persona o un ser totalmente definido, sino como un viento, el mar, un ser advenidor de planetas, tierras lejanas y estrellas. Brañas destaca, entre estas representaciones tradicionales más concretas y puntuales, al no establecer o precisar una personificación única de la muerte, a veces es perro, a veces viento, a veces se oye su voz, se arrodilla, tiene garras, pechos, etc. Es una apariencia monstruosa indeterminada, es decir, sin armonía, que presenta más facetas de la muerte, y por ello, es más enriquecedora.

A partir de estos símbolos, el poeta guatemalteco puede generar un mundo de interpretaciones y figuraciones más complejas, que aportan más ideas para la comprensión de la muerte (el padre isla, hombre-árbol, luz-verdad, etc.):

*No supisteis. A cada instante yo moría
Y sin cesar tornaba al goce de la luz...
A cada instante el árbol de mi ser desprendíase
De sus raíces mótulas y en las selvas del viento
Su incierta cabellera sacudía. Yo era
También un viento de ansia y sueño arrebatado (Los que morir me visteis, Pág. 219)
Viejo árbol de insectos carcomidos,
De vientos, de vejámenes,
De atropelladas podas...
Echa a la luz renuevo sorprendido
Como si un ala le naciera*

¹ Cfr. Van Tieghem, Paul. *Historia de la literatura universal*.

*O le ardiera en los ojos una esperanza,
Una impensada irrefutable primavera. (Defraudada rama, Pág. 94)
Un quejumbroso viento de noviembre
En los cipreses, entre los rosales,
Rotas las alas, sube lentamente,
Como buscando a Dios. (El niño ciego, Pág. 253)¹*

Como puede notarse, el carácter universal de la poesía de Brañas reside en la presentación temático-histórica del tema de la muerte: la búsqueda de lo trascendente, la muerte como descanso del sufrimiento, el dolor por la separación, el reproche, la reflexión sobre la vida del muerto a quien se dedica el poema, la muerte derrotada, pero también terrible y muerte como puerta a la eternidad, entre otras. Esta es su relación con otras obras y su originalidad entre estas, pero el análisis no puede quedarse sólo en la forma o la presentación de algunas ideas.

Al inicio del trabajo, se explicó que el poema de Brañas se interpretaría en relación con la obra de Heidegger, y su noción de la oposición entre apariencia y verdad develada. Y hasta ahora, sólo se ha trabajado la apariencia (símbolos y la figuración histórico-literaria de la muerte). Afirmar que estas imágenes son la verdad puesta al descubierto, es reducir o desmerecer la profundidad de *Viento negro*, porque estas son ideas evidentes, mientras que la verdad no se muestra tan fácilmente.

Corresponde, entonces, explicar qué verdad se muestra en Brañas, a partir de su experiencia fenomenológica, en la descripción modal de la muerte, y su lugar entre las verdades develadas en otros poemas sobre la muerte.

Primero, hay que entender en qué consiste la verdad, que se devela mediante la poesía. Desde la Antigüedad, los poetas (ποιηταί) han sido considerados los portadores del *Ethos*² (ἠθος) es decir, de la cultura, las costumbres, los hábitos y el comportamiento, de su sociedad. Por ello, para los griegos, la poesía no era la expresión de emociones particulares, sino la comunicadora de ese sentir colectivo, que no todos los hombres podían comprender. Entonces, el poeta, mediante su arte, contribuía a que el hombre común descubriera ese *Ethos*, que no era tan evidente. Así, se llega a entender al poeta como aquel que descubre la esencia oculta a los ojos del hombre. Heidegger explica esta idea en su obra *Arte y poesía*, afirmando que la verdad es un modo del ser que está “oculto”, pero puede mostrarse a través del arte³. Se supone, entonces, que el artista es un mostrador de verdad.

¹ Cfr. Brañas, César. *Antología*.

² Diccionario Voz, Griego-español, Pág. 173

³ Cfr. Heidegger, Martin. *Arte y poesía*

Por eso, una de las acepciones del término ποιηω (del cual se deriva “poeta”), es “dar a luz” o “sacar de adentro”, cuyo sentido es “poner al descubierto”¹. Esto se aplica a todas las expresiones artísticas. Por ejemplo, las artesanías, (que se denominan con el término τεχνη, que significa “ejecución práctica”) ya que toda elaboración práctica implica la posesión de cierto conocimiento, es decir, de una “verdad”. Así, la verdad se revela por medio de esa posesión particular de conocimiento-verdad.

En este ensayo, la verdad que devela el poeta se descubre tras la descripción modal del fenómeno de la muerte. Todas esas caracterizaciones que aparecen en *Viento negro*, contribuyen a la comprensión de la existencia humana y su destino fatal. Esto es lo que pone el autor guatemalteco al descubierto. En otras palabras, muestra la agonía del hombre ante la real posibilidad de la muerte, representada en la dualidad dolor (por la muerte)-sosiego (por el amor).

La agonía, entonces, consiste en la lucha del hombre, por aceptar la muerte, la pérdida del ser amado y el alejamiento físico. Esta temática se desarrolla porque, en *Viento Negro*, el fenómeno de la muerte se comprende desde la visión de la persona que sobrevive, lo cual lo hace más personal y cercano. Este es un rasgo literario que sobresale, pues en el siglo XX, el hombre se acostumbra a “des-personalizar” la muerte, es decir, a no pensar en ella y mantenerse ajeno a dicha realidad. Sin embargo, la muerte del ser amado, para Brañas, se presenta como un fenómeno despertador a la reflexión

Así, la verdad que revela Brañas y su aporte a la historia de la literatura, reside en la mostración de la muerte como generadora de agonía, y del hombre como ser agónico. Por ello, *Viento negro* destaca como una obra develadora de la preeminencia del amor, la esperanza y la vida, sobre el dolor y la muerte. En apariencia, se trata de un poema fúnebre, pero, la verdad que realmente devela, es la trascendencia.

Todos los modos de ser de la muerte, que aparecen al inicio de *Viento Negro*: terrible, destructora del proyecto existencial, situación límite, arrebatadora, etc., ayudan a mostrar la trascendentalización del ser amado y la permanencia del hombre en el recuerdo, “el otro”, el arte, la historia, etc.

Vale la pena resaltar esta idea, dentro de los aportes de Brañas a la literatura, al descubrirse que es un eje temático de su obra:

*La pequeña, la pobre voz de un poeta errante
Que no dejó ni nombre ni rastro... y no obstante,
Vive en ellas, persiste, y al tiempo desafía,*

¹Diccionario Voz, Griego-español Pág. 486

Salvado por la gracia de su melodía. (Para vivir después, Pág. 169)

*Yo también, cuando algún remoto
Soñador mis poemas lea,
Si alguna afortunada frase mía
Dibujara en su párpado una lágrima,
Junto a él estaré, pondré mi mano
Impalpable en su cálida cabeza
Y porque mi presencia fije,
Seré el suspiro de una flor caída*

De pronto, en el silencio de su estancia. (Para otra vida, Pág. 96)¹

Por último, es importante comentar acerca de la perduración de la producción de Brañas en el tiempo. Para ello, se debe resaltar otro rasgo fundamental del poeta: la creación². ποεω también significa “producir” y “crear”. Aquello que es creado, aunque proviene de uno, no es uno mismo, sino que se trata de algo diferente, independiente y separado del “yo” creador. En el caso de *Viento negro*, su ser “creación artística” (lo que perdura en el tiempo) se descubre en la capacidad de Brañas de sublimar su sufrimiento y trascenderlo.

Si bien, el tema de la muerte ha sido ya trabajado por otros autores, la originalidad del autor consiste en presentarlo de manera única, como un viento arrebatador, un mar indeterminado, un sueño mediador, una isla distanciadora, etc. Como el mismo poeta afirma, se trata de los mismos temas, pero vistos desde su propia perspectiva:

*Entre la hierba oscura
En la noche de plata
Canta constante el grillo
Su serenata.
(El ruiseñor canta mejor)
Humilde sabe el grillo
Que su canto horadante
Exaspera al durmiente
Y al caminante
(El ruiseñor canta mejor)
¿qué importa que haya canto
Mejor que el canto mío?
Suspira en su tiniebla
Cantor sombrío.
(El ruiseñor canta mejor)
¡Cantamos a la misma
Inalcanzable estrella,
Que acoge por igual
Nuestra querella!*

¹ Brañas, César. *Antología*.

² ποετα, además, significa “creador”, es decir el que forma. Esto, porque el poeta crea un nuevo mundo poético con su arte, el cual se desprende (de la tierra, la ocultación, la oscuridad, etc.). La “tierra” es el espacio físico que contiene al arte (lo que retiene al ser), y el “mundo” (creado por el poeta) es lo que revela al ser.

*Cante mejor, dichoso,
Nocturno ruiseñor,
Yo, grillo humilde digo:
Esta es mi voz. (El grillo, Pág. 470)¹*

Al ubicar a Brañas, dentro del contexto de la Literatura contemporánea, se descubre también la originalidad de su creación. Actualmente, la literatura latinoamericana se ha caracterizado por ser un medio de afianzamiento de identidades tradicionalmente discriminadas. El feminismo, el indigenismo y la lucha de clases son temas que se han impuesto, al rebelarse contra esa sociedad que los “restringe”, generando así, la literatura de “denuncia”². En esta búsqueda por la igualdad, el *ethos* transmitido por la literatura latinoamericana se ha transformado, y ésta se ha convertido en un medio de re-afirmación de estas clases marginadas en la sociedad.

Como puede verse, la poesía de Brañas es totalmente ajena a este cuadro. Su obra destaca en medio de esta demanda popularizada de una identidad, y se vuelve al tema central de la poesía: el ser del hombre. El poeta se desprende de sí mismo y del contexto comprometido de su época, por el llamado al arte. Y es que, ser artista, escritor o humanista no es una profesión o un trabajo, sino que es una vocación (como lo es para los religiosos también). El poeta responde a una *vocare*, o sea, a un llamado, así como lo hizo Brañas, quien no escribió para ser publicado ni conocido, sino por una necesidad espiritual de responder a dicho llamado. Así como lo afirman los comentaristas de su obra: *Hay que recordar que es un anacoreta, un espíritu medieval. Renuncia a sí por su pasión, vive como un enclaustrado y renuncia a la vida vana, por la poesía.*³

Por último, debe señalarse que *Viento negro* es una obra artística (según la visión heideggeriana) porque se separa de su “ser cosa” o “ser útil”. Deja de ser un medio para un fin, un “útil” o una cosa de la que el hombre se sirve (expresar emociones, describir un entierro, exaltar la vida de Antonio Brañas, etc.), para establecerse como develador de la verdad sobre la trascendencia humana. Este desprendimiento de lo “cósico” (su utilidad), que es auto-ocultante, permite que *Viento negro* perdure en la Historia, así como ocurre con todas las obras de arte. Por ejemplo, si el Coliseo en Roma no se hubiera desprendido de su modo “cósico”, su “servir para algo” (circo, estadio, etc.) nunca hubiera pasado a la Historia, como

¹ *Ibíd.*

² Cfr. Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990*.

Estos temas sociológicos no son ocupación preeminente en la obra de Brañas: *¿El indigenismo? ¿Qué hacer donde todo es fervor convencional y tácita consigna? ¿Amar al indio? El indio no necesita de nuestro amor. Lo ofendemos con un amor que disfraza – o agranda- nuestro gratuito sentimiento de superioridad. Del indigenismo hay mucho de qué hablar, pero sólo si no queda en palabras al viento. (Diario de un aprendiz viejo. Pág. 58).*

³ Herrera, Josefina. *César Brañas*. Pág. 2.

una obra de arte. Y es que, lo útil es temporal, una cosa tiene utilidad un tiempo, pero luego, pierde sentido. Pero, el arte no, porque su ser no es ser cosa, sino ser develador, así como se ha descubierto en este análisis de *Viento negro*.

Balance final

El fenómeno de la muerte en *Viento negro*

El método fenomenológico reduce la realidad natural a su verdadera esencia, apartando lo aparente y descubriendo lo que se oculta tras el fenómeno. En el caso de *Viento negro*, se ha tomado como “fenómeno” la experiencia que tuvo César Brañas sobre la muerte de su padre. Así, a partir de esta experiencia fenomenológica, el poeta plasma o crea un mundo-obra, en el cual profundiza sobre este tema.

Comprender ese contenido humano y artístico que subyace en *Viento negro* es el objetivo de esta aproximación fenomenológica, en la cual se presenta, primeramente, una descripción modal del fenómeno de la muerte: su ser viento-arrebatadora, sueño-mediador, lluvia-comunicador, etc. A partir de esta enumeración de modos de ser, el método fenomenológico descubre la esencia, lo eidético, necesario, universal, etc., detrás de esa realidad contingente que se ha examinado.

En el caso de *Viento negro*, a través del fenómeno de la muerte del padre de Brañas, se llega a la comprensión de la muerte en un sentido universal, trascendente y humano, que de manera sintética, se explica a continuación.

La muerte “en sí”

El padre-isla y el distanciamiento

En *Viento negro*, se puede identificar un primer nivel de comprensión de la muerte, mediante la descripción de cómo afecta ésta al padre. En estas imágenes, Brañas explica qué es la muerte para aquel que está muriendo, es decir, la muerte “en sí”.

Uno de los medios que utiliza, para retratar a la muerte en sí, es el símbolo de la isla. Gracias a éste, la muerte se descubre como un distanciamiento físico entre los hombres, porque destruye el ser físico y biológico, y aleja al padre del hijo, en el plano del mundo real.

Ahora, este distanciamiento resulta una forma de liberación. La muerte en sí, entonces, no es sólo la terminación del ser biológico, sino la posibilidad de desprenderse del engaño, apariencia, sufrimiento, etc., del mundo real. Por eso, el alejamiento del padre ese describe como digno, sereno, calmado, etc.

La muerte “para sí”

El otro y la lucha por el sosiego

Brañas también se ocupa, en gran parte, de la descripción de cómo afecta la muerte al que observa, al que ve alejarse al ser amado, al que pierde, etc., es decir, a la muerte “para sí” o “para el otro”.

Desde esta visión fenomenológica, la muerte se muestra como arrebatadora del ser amado. El hijo experimenta cómo este viento¹ lo despoja del padre, en su ser terrible, enemigo, golpeador, violento, etc.

Posterior a ese inicial enfrentamiento con el para sí de la muerte, el poeta describe su experiencia de una serie de reacciones psicológicas. En primer lugar, el temor por lo nocivo. Como se explicó anteriormente, para Heidegger, esto “nocivo” se refiere a la llegada terrible de algo inminente e impredecible, que es caso de la muerte para sí².

En segundo lugar, el ensimismamiento. El alejamiento en sí, hace trascender al padre; pero, desde el para sí, se descubre al hijo retraído y encerrado en sí mismo. El poeta, ante la muerte para sí, se encuentra solo, confinado, extranjero, apartado, etc. Por ello, utiliza al personaje Eco, para establecer comparación entre el retiro obligado de ambos y la condenación a la soledad.

Otro aspecto importante de los efectos psicológicos de la muerte para sí, retratado por Brañas, es el sufrimiento. El poeta insiste, a lo largo de *Viento negro*³, en su estado de ánimo inestable, decaído y doliente, por el que no se siente dueño de sí mismo. La muerte para sí domina, por medio del dolor. Una de las figuras que más resaltan, en relación con esta revelación, es la del árbol-hombre derribado, con la coraza carcomida y consumido por la tristeza.

¹ La imagen del viento corresponde a la figuración de la muerte griega: *ταναθος*, una nube negra que se posa sobre la cabeza del hombre.

² Sin embargo, el hombre siempre confía o espera que ese mal “pase de largo” (puede o no golpear). Así como sucede a los personajes de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, en la cual una madre se encierra con sus hijas, esperando resguardarse de lo nocivo (como si la muerte rondara la casa y no pudiera entrar). Trágicamente, la muerte adviene desde adentro del hogar, cuando una de las hijas se suicida, mostrando así que la muerte no es algo ajeno, distante, que está fuera; sino inmediato, inminente, inherente (dentro de, propio de) al hombre.

³ Brañas no se desprende, en ningún momento del poema, del tratamiento humano y psicológico del sufrimiento por la pérdida. Incluso, lo enfatiza después de su comprensión de la trascendencia, pues ésta no anula o elimina el dolor humano, sólo le permite comprenderlo y encontrarle sentido.

Brañas también caracteriza a la muerte como una peste que trae enfermedad, soledad, miseria, etc. Se vale, asimismo, de la imagen del llanto¹ y reclamo, en las que se descubre la complejidad de la emoción humana, la cual, por naturaleza, escapa de la muerte para sí nociva y causante de sufrimiento psicológico.

Este sufrimiento psicológico, por el para sí de la muerte, se compone de una multiplicidad de otras emociones. Una de ellas, la negación. Brañas retrata este sentir como una de las primeras reacciones del hombre, ante el fenómeno de la muerte nociva y causante de sufrimiento.

Por ello, el hijo insiste en aferrarse a la existencia material o física del padre, negando al ser separadora de la muerte. Esto se manifiesta, literariamente, en la petición de la voz poética por acallar el murmullo del viento-muerte, buscando refugio en el mundo real. También se explica, desde esta visión del para sí de la muerte, la insistencia del hijo por escuchar la voz del padre. Se trata de su ansia por comunicación y oposición a la separación².

Es importante señalar que, en las elegías, el rechazo a la muerte, desde su ser causante de sufrimiento y separadora, es constante:

*No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.*
No. ¡Yo no quiero verla!! (Llanto por Ignacio Sánchez Mejía, Federico García Lorca)³

El poeta español se refiere a la muerte, en estos versos, como un fenómeno nocivo, del que trata de alejarse, viviendo así una experiencia inauténtica de ésta. De igual manera, Brañas rechaza a la muerte como determinadora, fatal, inexorable y precipitadora.

Muerte en el mundo

Brañas, el poeta de la agonía

¹ Este llanto se representa en la lluvia, que es señal de luto, tristeza y pesar. Este sufrimiento también se manifiesta en el rechazo al florecimiento o vida nueva y la posibilidad (niños, flores, nubes, himnos, etc.).

Aunque también debe señalarse que la lluvia, como símbolo de la muerte, es mediadora entre el mundo real y el mundo “más allá”, y recuerdo de la presencia del padre.

² Visto desde el en sí de la muerte, la voz del padre sería manifestación de su permanencia o trascendencia. Así, su voz-recuerdo seguiría resonando en el mundo.

³ García Lorca, Federico. *Primer romancero gitano y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*

Además del en sí y para sí de la muerte, que se presentan en *Viento negro*, se puede descubrir un legado humano y universal sobre este mismo tema, que trasciende, desde la experiencia padre-hijo, al plano de “en el mundo”, o sea, para todos los hombres.

La muerte en el mundo se muestra, en primer lugar, como angustia existencial. Brañas presenta, también, este temor ante lo indeterminado, es decir, la muerte, que no está ya dada y categorizada¹. Este desconocimiento, falta de certeza e indeterminación son en el mundo, sin excepción, y son develados a través de la experiencia particular de Brañas.

El mar es uno de los símbolos que utiliza el poeta para representar este ser de la muerte en el mundo, mostrándola como inmensurable, umbrosa, indeterminada, precipitadora a la nada, distanciadora e comunicadora en el mundo.

Dado que la muerte en el mundo muestra al hombre como un ser frente a la nada, se le puede, además, atribuir el carácter universal de ser despertadora a la existencia auténtica del hombre, libre ya de la negación y sufrimiento psicológicos del para sí. Aunque, este descubrimiento de la muerte, como liberadora y destructora de la distracción, se da sólo después de la aceptación del para sí de la muerte. Es decir, habiendo superado esa primera experiencia fenomenológica de sufrimiento, se llega al “en el mundo”. Por esto, finalmente, el poeta intensifica la presentación del mundo real como inmediato, aparente, transitorio, etc.² En síntesis, la muerte,

¹ El hombre está constantemente petulante entre el ser y la nada, sin descubrir nunca su esencia. Por eso, es un ser angustiado.

² Cabe destacar que este despertar de la conciencia de la muerte en el mundo, es aspecto recurrente en otros de sus poemas:

*Mas todo se ha esfumado, ya todo se ha perdido,
Ya la inmortal leyenda, enferma se ha callado...
Igual destino el nuestro, inútil atalaya
De alma obstinada y ciega. (El canto del reloj, Alero, Pág. 72)
Revivo en las arcadas de templos ya derruidos
Y en los blasones huérfanos que el tiempo respetó,
Todas tus muertas glorias, tus triunfos extinguidos,
Los esplendores todos de un ciclo que murió. (Antigua mía, Pág. 73)*

Estos versos tratan sobre la muerte humana, utilizando, metafóricamente, la destrucción de la ciudad de Antigua Guatemala. Al igual que la majestuosa ciudad, el ser humano termina “en ruinas”, acabado, devastado, echado abajo, etc., sin importar su aparente grandeza en el mundo real. De nuevo, se presenta el trágico destino del hombre-árbol, hombre-fortaleza, hombre-monumento, etc.

Desde sus primeros poemas (*Antigua* es publicado cuando Brañas tenía 21 años), el poeta se interesa por el tema de la muerte y la imposibilidad de la realización del proyecto existencial del “ser ahí”. El símbolo de la ciudad de Antigua Guatemala lo utiliza, no sólo para recordar sus raíces antiguas, sino para reflexionar sobre la “caída” del “ser ahí” y su precipitación hacia la muerte.

Es importante notar esta tendencia hacia el tema de la muerte, desde todos los tópicos literarios, ya que cuando se leen las descripciones de Milla o Batres sobre la Antigua, los intereses son totalmente diferentes. En el caso de Brañas, se trata de una constante búsqueda por la explicación de la inexorable fatalidad de la muerte. El poeta insiste, en muchos otros poemas, en la comparación entre el “ser ahí” y la ciudad: las ruinas, el musgo, ojivas

en el mundo, entonces, es destructora de los modos impropios del ser, como el “ser como todo el mundo”.

Ahora, desde esta nueva toma de conciencia, la muerte en el mundo también posibilita la comprensión de la trascendencia o realidad “más allá” del mundo inmediato. Las dos imágenes literarias, más significativas, de las que se vale Brañas para representar esta revelación son la luz y el sueño. Mediante ambas, se insiste en la presencia del hombre y su legado, de manera más completa y total, tras la muerte.

En el sueño, se descubre a la muerte como posibilitadora o mediadora de comunicación entre el mundo real y el mundo “más allá”, y como transformadora del hombre. En la luz, se asegura la presencia del padre, aunque ésta no sea percibida por los sentidos. Así, el poeta explica cómo su relación trasciende el plano físico y cómo, ahora, ambos coinciden en un estado absoluto platónico y metafísico. En ese sentido, *Viento negro* se vuelve una obra artística que posibilita la comprensión de la muerte en el mundo, como un paso a la trascendencia, con preeminencia sobre el sufrimiento y la angustia existencial.

Es por ello que la idea del vínculo por el amor es tan importante, pues permite, al hijo, descubrir un sentido más profundo en la muerte: la trascendentalización. Y, sobre todo, desde el amor, se descubre a la muerte en el mundo como fenómeno personal. Esto quiere decir que la muerte de “el otro” sólo tiene sentido, para sí, por el amor, de lo contrario, ésta es impersonal y ajena¹. Por esta razón, el poeta también describe la continuidad de la vida inmediata (crecimiento de los árboles, cambio de estaciones, etc.), para reforzar la imagen del mundo indiferente frente al hijo que ama.

También es interesante notar que el poeta no reduce la relación con el padre al mundo físico. Insiste, más bien, en la permanencia del padre en el hijo, lo cual sólo es posible por este amor, el cual permite que el “yo” poético muera con el “tú” poetizado.

rotas, recuerdos, etc., todo con la finalidad de resaltar la desolación y destrucción: parques desiertos, agua estancada, la añoranza, etc.

Ideas que recuerdan a temas presentados en otras elegías. Pueden citarse, como ejemplo, los versos de Manrique:

Las mañas y ligereza

Y la fuerza corporal

De juventud,

Todo se torna graveza

Cuando llega al arrabal

De senectud. (Coplas, Manrique)

Como puede notarse, los cantos elegíacos no tratan solamente el sufrimiento psicológico por la pérdida del ser amado, sino que son la revelación y develación de los poetas: muerte trágica, ser biológico intrascendente, “ser ahí” frente a la muerte, la nada, la incertidumbre, la angustia, etc.

¹ Por ello, Brañas insiste en la imagen del padre protector que no abandona a su hijo.

En síntesis, las dos grandes ideas sobre el amor, que se descubren por medio de la comprensión de la muerte en el mundo, son: la permanencia en “el otro” y en el tiempo (por eso el hijo poeta se aferra al legado del padre: enseñanzas, palabras, gestos, etc.), y la muerte del “yo” por la muerte del “tú”, que posibilita una comunicación profunda y trascendente entre padre e hijo.

Finalmente, cabe destacar a la muerte en el mundo como generadora de agonía. Para explicar esta idea, primero es importante descubrir las raíces etimológicas de este término. Su origen es el griego *αγωνη* que significa “lucha, conflicto, crisis”¹. Sabiendo que un enfrentamiento siempre implica sufrimiento (*pathos*), deseo de triunfar, valor y sacrificio, se comprende que la muerte es la eterna agonía de la humanidad, es decir, la lucha por encontrar sentido a su existencia².

Detrás de la poesía de Brañas, entonces, subyace un clamor universal o llanto desesperado del hombre por comprender la muerte y la existencia:

*Contra la luz batallo, por aprehender su vuelo,
E insisto en alcanzarla y se me niega esquivia,
Confusa en la caricia, difusa en el anhelo
Y, ninfa de su río, de sí la fugitiva.
Segura, indemne, dueña de su sabido cielo,
Acerca a mi sedienta arena su ala viva
Y el ojo la percibe, y la persigue en celo,
De no tenerla nunca, seguro, su cautiva. (El amante de la luz, Pág. 233)³*

La idea que se ha explicado, se presenta, artísticamente, en estos versos: la búsqueda por la certeza existencial y el ansia por encontrar el sentido de la vida. Brañas, por ello, utiliza la imagen de la luz-verdad que persigue y se le escapa, pero a la que no deja de buscar.

Así, a lo largo de *Viento negro*, se descubre la lucha de Brañas entre el para sí de la muerte distanciadora, causante de sufrimiento, nociva, etc., y el en el mundo, como trascendentalizadora y descubridora de un mundo “más allá”. Este proceso fenomenológico de toma de conciencia es, para Brañas, la agonía que genera la muerte en el mundo.

Viento negro y el establecimiento

¹ Diccionario Vox griego-español. Pág. 7

² Para algunos filósofos, en la lucha por la vida, el hombre termina siempre derrotado, pues la muerte pone fin a sus posibilidades.

³ Brañas, César. *Antología*.

Un análisis literario no podría estar completo sin un comentario acerca del valor estético de la obra estudiada. En el caso de *Viento negro*, que se profundiza desde la visión estética de Heidegger, dicho comentario corresponde a la explicación sobre el mundo de la obra. Según el filósofo alemán, si las imágenes poéticas de una obra literaria develan una verdad sobre el “ser ahí”, la existencia, etc., y si la experiencia estética trasciende la época y revela el mundo de la obra, entonces, es una obra de arte.

Para Heidegger, esta revelación de la verdad proviene o se da desde la oscuridad (tierra, apariencia, etc.). En el caso de *Viento negro*, Brañas devela la verdad-luz de la trascendencia, el amor y el mundo “más allá”, desde la oscuridad de la muerte del padre, es decir, desde su percatación o toma de conciencia de la muerte en el mundo, por medio del fenómeno de la muerte del padre. Por ello, el poeta insiste en que sólo él mismo percibe la luz del padre, porque su experiencia de la muerte para sí, le ha permitido acercarse a la comprensión de ésta en el mundo, como realidad cercana y propia, y no desde la impersonalidad de la cotidianidad.

Y este del “para sí-particular” a “en el mundo-universal”, permite que la obra se establezca en la Historia como arte.

Conclusiones

Sobre el análisis hermenéutico

- La muerte, histórica y artísticamente, se ha representado desde su ser fetiche, es decir, por medio de distintas imágenes que develan la potestad que, el mismo hombre, le ha otorgado sobre su vida. Así, se ha establecido, en el inconciente colectivo, como terrible, destructora de la posibilidad humana, omnipotente y precipitadora a los infiernos. Este “ser fetiche” permite comprender las caracterizaciones que hace Brañas de la muerte: garras, embestidora, viento, viene de comarcas misteriosas, etc.
- A partir de esta descripción del ser terrible, amenazadora, nociva, etc., que hace Brañas de la muerte, se descubre que el autor guatemalteco toma una posición de enfrentamiento y desafío, y no de escape: la muerte hinca las garras, azota, embiste, no se le ve venir, hace temblar, etc. En *Viento negro*, entonces, se muestra el rechazo al tratamiento impersonal de la muerte. No es la presentación de la muerte para “uno” o “alguien” (se muere, *it dies, on meure, si muore...*), sino para el “nosotros” y el “yo”. Brañas enfrenta al hombre con esta realidad, sin ocultamiento, evasión, ni búsqueda de falso resguardo, en una actitud de “mostrarla tal como es” (según su experiencia).
- Esta toma de conciencia hace que el poeta supere la presentación de la muerte en su ser distanciadora, causante de sufrimiento, etc., (que aparece al principio del poema), y deleve su ser trascendentalizadora, por medio del amor. Aunque el poeta enfatiza que la muerte, en el mundo, no tiene esta modalidad, sino sólo en el “en sí” y “para sí” de la relación padre-hijo. Es decir, la muerte en el mundo se mantiene como fenómeno impersonal (muchas personas mueren indistinta, irreferente e impropriamente, o sea, sin que se tome conciencia de ello), mientras que, es el vínculo de amor el que devela esta trascendencia, por medio de la muerte.
- Por ello, literariamente, el poeta insiste en distintas metáforas sobre la presencia del padre: su voz, memoria, pertenencias, enseñanzas, etc., que caracterizan a la muerte como mostradora de una realidad trascendente (el recuerdo supera al tiempo inmediato).
- A partir de esta observación, se puede concluir que, en la poesía de Brañas, es constante la idea del hombre que se realiza o trasciende, sólo después de la muerte. Se reitera, así, el modo de ser de ésta como posibilidad a la apertura, indeterminación, comunicación, común-uniión y re-encuentro. Y, sobre todo, se rescata el “ser espiritual” del hombre, de modo de éste se deja de concebir como una pasión inútil, fin en sí mismo o limitado al mundo, y encuentra el sentido de la vida, en la muerte.
- Otras figuraciones literarias, como la lluvia, la isla, el llanto, el árbol carcomido, etc., muestran la oposición entre la agitación del hijo (muerte para sí: precipitadora, causante de sufrimiento, destructora de la distracción, etc.), y la serenidad del padre (muerte en sí: liberadora, distanciadora, transformadora, etc.), descrita mediante el símbolo de la luz, el marfil, hierro, etc.

- Aunque, el poeta también muestra el temor por la muerte, para sí, en la duda sobre la indeterminación. Esto se expresa en las imágenes de la “especialidad misteriosa” a la que se precipita el padre: lunas lejanas, des-orbitación, planetas, estrellas, etc.
- El poema también es reiterativo en el reproche a la débil naturaleza humana, la cual no logra controlar sus emociones (*¡Castígame!* Parte IX). La muerte se muestra, entonces, como causante de un sufrimiento incontenible, más allá de las fuerzas y la razón humanas.

Sobre el análisis fenomenológico

- Brañas descubre, en sus creencias religiosas cristianas, la posibilidad, apertura e indeterminación. Su confianza en encontrar certeza ontológica tras la muerte, lo libera del ser determinadora de ésta. En ese sentido, Brañas ve más allá del determinismo fatalista del existencialismo. La muerte deja de ser posibilidad última, y se vuelve posibilitadora de la trascendentalización, del conocimiento del mundo eidético, de la comunicación, de la permanencia en “el otro” y del descubrimiento de la esencialidad espiritual del hombre.
- La muerte, en *Viento negro*, es determinadora del hombre, porque gobierna su vida, su existencia, etc. Pero, también es determinada por el hombre en su ser fetiche, es decir, en la potestad que le confiere el ser humano.
- La muerte precipita a la indeterminación (paso de lo conocido a lo desconocido), pero también descubre la determinación espiritual del hombre.
- La muerte es una realidad inexorable para el hombre (insalvable, advenidora, determinadora, precipitadora, etc.), pero es indeterminable, porque no se sabe cuándo ni cómo llegará.
- La voz poética se muestra ambivalente (en conflicto ante fuertes sentimientos opuestos) entre dos posturas: 1) la determinación fatal del ser ahí y su condenación a la nada, y 2) su redención o liberación de la incertidumbre, llegando, así, al sosiego místico. De igual manera, retrata la lucha por aceptar modos opuestos de ser de la muerte: su ser terrible, trágica, causante de angustia, etc., frente a su ser liberadora, posibilitadora y trascendentalizadora.
- Estas ambivalencias se descubren, porque el fenómeno de la muerte se va mostrando en una sucesión de experiencias. No se trata de una experiencia definitiva que se establece, sino que, se va transformando y enriqueciendo, continuamente.
- Por ello, Brañas devela diversos modos de ser en sí (arrebatadora, distanciadora, etc.), para sí (causante de sufrimiento, fetiche, enemiga, etc.) y en el mundo (transformadora, inexorable, destructora del ser biológico, etc.).
- La voz poética se enfrenta y desafía la ausencia física, en búsqueda de la trascendencia, como resultado de la dolorosa toma de conciencia sobre la muerte. De

modo que, la experiencia fenomenológica de Brañas, no sólo devela el ser de la muerte, sino la preeminencia de la vida y el amor sobre el sufrimiento.

- Brañas insiste en la importancia del ser biológico humano, que queda destruido por la muerte arrebatadora. Esta separación física es el fundamento o razón de los lamentos y reproches de la voz poética. Pero, finalmente, descubre que el desprendimiento de este ser biológico (transformación, degradación que propicia la muerte) es el paso necesario a la trascendencia.
- En la aceptación de esta verdad, la voz poética sufre, mostrando, así, que dicha toma de conciencia tiene un precio: la distracción, comodidad y cotidianeidad, que cubren el “ser para la muerte” del hombre. Por ello, Heidegger explica que esta develación de la verdad no es sólo un simple pesar psicológico, sino la angustia ante la indeterminación.
- Para la experiencia de Brañas, sobre el fenómeno de la muerte, también es importante la historicidad del “ser ahí”. Por ese “estarse haciendo” constantemente del “ser ahí”, no es posible su terminación con la muerte. Y dado que, la Historia de la que participa el “ser ahí”, continúa, la muerte se descubre como posibilitadora de la continuación meta-temporal del hombre, en la historia, el recuerdo y el vínculo con “el otro”. Por ello, Brañas insiste en 3 posturas: 1) la mostración o enumeración de las experiencias o recuerdos del padre¹, por medio de las cuales, la procedencia nacional y vida de Antonio Brañas adquieren el carácter de linaje histórico; 2) la permanencia de los antepasados en la descendencia y 3) la afirmación del “ser ahí” que se va haciendo hasta llegar a la luz-perfección, después de la muerte.

Sobre el Arte, la Historia y el establecimiento

- Brañas destaca por el tratamiento místico, idealista y trascendentalista de la muerte, la cual se concebía, en el siglo XX, desde el pesimismo existencialista y la crisis del racionalismo.
- Brañas también se separa, ideológicamente, de la generación del 20, por su exaltación del ser espiritual del hombre, sobre su ser biológico. Es importante señalarlo, porque

¹ Así como aparece en otras elegías, es común presentar las vivencias de la persona a quien se dedica el poema y exaltar la grandeza de sus logros:

*¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforzados y valientes!
¡Qué razón! (Manrique)
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla! (Lorca)*

en ese período histórico-filosófico, de preeminencia del biologismo, positivismo, liberalismo, etc., los autores tendieron hacia la mostración del “ser en el mundo” del hombre (Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias, Flavio Herrera, Mario Monteforte Toledo, etc.).

- Brañas trasforma su experiencia del fenómeno de la muerte del padre, en una experiencia estética. Sublima sus emociones para crear metáforas y figuraciones literarias sobre ésta: muerte-viento azotador, muerte-perro, padre-isla, huellas-recuerdo, voz-presencia, padre-luz, muerte-luna, etc.
- Brañas descubre que la muerte es indeterminable e indefinible y, por ello, la caracteriza de distintas formas: viento, monstruo con garras, luna, voz, etc.
- En cuanto a la relación de *Viento negro* con la visión de Heidegger sobre la verdad y el arte, son concluye que, tanto el poeta guatemalteco, como el filósofo alemán, coinciden o se identifican en su ser “develadores” o descubridores de verdad, acerca del ser y la existencia; Brañas, desde el plano literario y Heidegger, desde la filosofía:

*Dicen que has muerto, yo sé que es mentira.
Tu fértil presencia está en las cosas. (Brañas)*

El oscurecimiento del mundo jamás alcanza a la luz del ser (Heidegger).¹

¹ Cfr. Mata Gavidia, José. *Isocronía Heidegger- Brañas*.

Bibliografía citada

- Abbagnano, Nicola. *Introducción al existencialismo*. México: Fondo de Cultura Económico, 1997.
- ----- . *Historia de la filosofía*. Trad. Juan Estelrich. Barcelona: Montaner y Simón, 1956.
- Aguado, Salvador. *En torno a un poema de Juan Ramón Jiménez*. Guatemala: Universitaria, 1967.
- Aldazabal, José. *Gestos y símbolos*. Barcelona: Centro de pastoral litúrgica, 1985.
- Amurrio, Jesús. *El positivismo en Guatemala*. Tesis (Licenciado en Filosofía). Guatemala: Universidad de San Carlos, 1966.
- Arévalo Martínez, Rafael. *Concepción del cosmos*. Guatemala: Landívar, 1954.
- Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala: Artemis Edinter, 1998.
- Arnaud, Margot. *La mitología clásica*. España: Acento: 2000.
- Barrios y Barrios, Catalina. *César Brañas, vida y obra*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1999.
- Baumgarten, Alexander. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Trad. José Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar, 1960.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Cartas*. Chile: Editorial Zigzag, 1945.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. México: Siglo XXI, 1989.
- Brañas, César. *Poesía esencial*. (Antología). Francisco Morales Santos (compilador). Guatemala: Editorial Cultura, 2004.
- ----- . *Antigua, versos que, en elogio de la augusta ciudad, escribió César Brañas*. 5 Págs. En: Revista Alero. Número 28. Enero-Febrero, 1978.

- ----- . *Diario de un aprendiz viejo*. Guatemala: Unión tipográfica, 1962.
- Biblioteca César Brañas, recortes de periódico:
 - Antonio Zoraya. 1 Pág. En *El Imparcial*. 10 de febrero de 1943.
 - Epitafio para Elena Cubas. 1 Pág. En *El Imparcial*. 6 de junio de 1945.
 - Tiempo de su muerte. 2 Págs. En *El Imparcial*. 4 de marzo de 1944.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. España: Salvat, 1980.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Quinta estación*. Guatemala: Editorial universitaria, 2001.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. Trad. Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económico, 1975.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. 5ta. Ed. España: Mestas. Vol. II.
- Chiodi, Pietro. *El pensamiento existencialista: Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Marcel, Sartre, Merlau-Ponty, Abbagnano, Paci*. México: UTEHA, 1980.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor, 1991.
- Custodio, Sergio. *Metafísica de la estructura formal de la posibilidad pura*. Guatemala: Magna Terra, 2009.
- Darío, Rubén. *Antología poética*. México: Origen, 1983.
- *Diccionario Enciclopédico Salvat*. Barcelona: 1955.
- *Diccionario VOX. Latino-español*. México: REI, 1996.
- *Diccionario VOX Griego-español*. Barcelona: Biblograf, 1995.
- *Diccionario de símbolos*. Dir. Jean Chevalier. 2nda. Ed. Barcelona: Herder, 1988.
- Dilthey, Wilhem. *Obras de Wilhem Dilthey* (recopilación). Trad. Emilio Uranga. México: Fondo de Cultura Económico, 1997. Vol. IX: Literatura y Fantasía.
- Donne, John. *Poesía completa (tomo II)*. Trad. E. Caracciolo. Barcelona: Ediciones 29, 2001.
- Escamilla, Manuel Luis. *La metafísica de "El ser y tiempo" de Heidegger*. El Salvador: Universitaria, 1961.
- Fernández Alonso, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*. Madrid: Gredos, 1971.
- Gaos, José. *Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económico, 1977.

- García Lorca, Federico. *Primer romancero gitano y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. 2nda. Ed. Madrid: Castalia. 1998.
- -----, *Obras completas*. Comp. Arturo del Novo. México: Aguilar, 1991.
- *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp, 1971.
- Haley, Alex. *Raíces*. Trad. Rolando Costa. Buenos Aires: Emecé, 1978.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económico, 2002.
- Hemingway, Ernst. *Adiós a las armas*. Barcelona: Luis de Caralt, 1955.
- Hernández, Miguel. *Antología*. Barcelona: Ediciones 29, 1998.
- Homero. *La Ilíada*. Trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1991.
- -----, *La Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 1982.
- Jaspers, Karl. *Filosofía de la existencia*. Trad. Luis Rodríguez Aranda. Madrid: Aguilar, 1958.
- Kirk, Geoffrey. *La naturaleza de los mitos griegos*. Trad. Elizabeth Méndez. España: Paidós, 2002.
- Kutschera, Franz. *Filosofía del lenguaje*. Trad. Adelino Álvarez. Madrid: Gredos, 1979.
- *La Santa Biblia*. Madrid: Editorial Verbo Divino, 1995.
- Lyotard, Jean Francois. *La fenomenología*. Trad. Aida Aisenson. España: Paidós, 1989.
- Machado, Antonio. *Antología*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre y otros poemas*. Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. España: Seis Barral, 1966.
- Mata Gavidia, José. *Isocronía Heidegger-Brañas*. Juicios Universitarios, agosto 1977. No. 7
- Melich, Juan Carlos. *Fenomenología y existencialismo*. España: Vicens Vivens, 1989.
- Mistral, Gabriela. *Antología*. San José: EDUCA, 1995.
- Montero, Fernando. *Retorno a la fenomenología*. España: Anthropos, 1987.

- Muñoz Meany, Enrique. *Preceptiva Literaria*. Guatemala: Serviprensa centroamericana, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. *Voluntad de poder*. Madrid: Editorial Edaf, 1981.
- Poe, Edgar Allan. *Filosofía de la composición*. Trad. Ignacio Mariscal. México: Premia, 1986.
- Poncela, Jardiel. *La tournée de Dios*. México. Editorial Latinoamericana, 1963.
- Prini, Pietro. *Historia del existencialismo*. Trad. Néstor Alberto Míguez. Argentina: El Ateneo, 1975.
- Quintiliano. *Institution oratoire*. Trad. Henri Bornecque. Paris : Libraires Garnier Frères, 1969.
- Rand, W.W. *Diccionario de la Santa Biblia*. Costa Rica: Caribe, 1960.
- Ruano, Isabel de los Ángeles. *Los del Viento*. Guatemala: Oscar de León, 1999.
- Saint-Exupery, Antoine. *El Principito*. Trad. Joëlle Eyhéramonno. México: Enrique Sainz Editores, 1994.
- Shakespeare, William. *Obras completas*. Prol. Víctor Hugo. Trad. R. Martínez Lafuente. Valencia: Prometeo, s/f.
- Turner, Ralph. *Las grandes culturas de la humanidad*. México: Fondo de Cultura Económico, 1995.
- Valéry, Paul. *Variedad*. Argentina: Losada, 1956.
- Van Tieghem, Paul. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Miguel Arimany, 1955.
- Vermeule, Emily. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. Trad. José Melena México: Fondo de cultura económico, 1984.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México: Fondo de cultura económico, 1953.

Bibliografía sugerida

- Aguado, Salvador. *César Brañas: Poeta de la inquietud y el sosiego*. 2 Págs. En: *El Imparcial*. 26 de junio de 1952.
- Herrera, Marta Josefina. *César Brañas*. 2 Págs. En *Diario de Centro América*. 21 de junio de 1961.
- Mesa redonda organizada por la Facultad de Humanidades. Junio de 1981, Guatemala. *César Brañas: su vida y obra*. Participantes: Catalina Barrios, Hugo Cerezo, Luz

Méndez de la Vega, Mario Alberto Carrera, Francisco Albizúrez Palma. Realizada en la Casa Flavio Herrera. (Folleto disponible en la biblioteca César Brañas).

- Meléndez de Alonso, María del Carmen. *Raíz desnuda de César Brañas: una aproximación hermenéutica*. Guatemala: Universitaria, 2005.
- Reyes Gordillo, Jorge. *César Brañas: crítico literario*. Lunapark (en línea). No. 18 (edición marzo 2009). Disponible en: <www.revistalunapark.com>
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México: Quinto sol, 1985.

Análisis lingüístico de “Viento negro” de César Brañas

Fundamentación teórica de los estudios estructurales de la poética

La literatura es una manifestación lingüística, es decir, está basada y cimentada en una serie de relaciones comprendidas en un todo sistemático: el lenguaje. Éste, según la postura de la semiótica, el estructuralismo y el positivismo lingüístico de finales del siglo XIX y principios del XX, es una serie de articulaciones intersubjetivas que pueden ser interpretadas, solamente, desde su ser “totalidad estructural”. Así, la literatura queda comprendida dentro de esta postura, como un “texto”, es decir, una integración de unidades y funciones que se relacionan entre sí. Cada una de dichas unidades se mueve, entonces, en un plano sistemático, en la que la alteración de una de ellas afecta o determina las funciones y transformaciones de todo el conjunto¹.

Desde esta postura, se entiende que los estudios de crítica literaria se proponen descubrir el sentido profundo de esta estructura, a través de la explicación de las relaciones entre las unidades lingüísticas comprendidas en el texto literario; en el que todo elemento se vuelve significativo y nada se considera como “contingente”. Para develar o descubrir esa significación literaria del texto, corresponde aislar las significantes para entender las significativas, es decir, a través de la comprensión de la forma, se llega a la interpretación del contenido².

Principios constructivistas del texto literario

En toda construcción textual se dan dos planos³, uno denominado “paradigmático”, el cual corresponde al eje de la selección de las unidades del texto; y el “sintagmático”, que se refiere a la combinación de dichas unidades. Para cualquier análisis estructuralista, se debe considerar la construcción del texto, con base en esta división, la cual, a su vez, implica una jerarquía de unidades para el aproximamiento metodológico. Fundamentalmente, se reconocen 5 ejes lingüísticos de análisis⁴:

- Fonológico

Todo aquello relacionado con el sonido como tal, el timbre y su distribución en el texto.

- Morfo-sintáctico

¹ Cfr. Abbagnano, Nicola. *Historia de la Filosofía*. “El estructuralismo”. Pág. 780.

² Cfr. Bousoño, C. *Teoría de la expresión poética*. Pág. 19.

³ Varios. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Pág. 74

⁴ *Ibíd.*

Hechos concernientes a las funciones gramaticales que afectan el texto.

- Léxico
Se refiere al vocabulario utilizado por el autor.
- Semántico
Es el sentido de los signos lingüísticos dentro de la obra.
- Temático
Unidades de interpretación de fragmentos.

El análisis de estos campos o ejes permite llegar a la explicación y demostración del sentido total de la obra literaria.

Metodología para el análisis lingüístico

“Nivel de la lengua” se define como cada uno de los planos del discurso que, al sobreponerse, lo estructuran¹. Habiendo establecido ya los distintos niveles del análisis lingüístico, es conveniente, ahora, esbozar los pasos o el procedimiento a seguir para ejecutar dicho estudio².

- Delimitación del corpus.
- Posteriormente, deben identificarse los planos ya mencionados dentro de la obra. Es decir, descomponer el poema en sus elementos fónicos, léxicos, gramaticales, semánticos y temáticos.
- De cada uno de esos planos, hacer la aproximación lingüística correspondiente:
 - Fonológico
Explicar la sonoridad estética de la obra, basándose en los fonemas utilizados. Explicación de la rima, el ritmo y la métrica. Si bien la métrica se considera parte del análisis sintáctico, también es de gran importancia para explicar los fenómenos fonológicos de la obra, como las onomatopeyas, la aliteración y el encabalgamiento.
 - Sintáctico
Determinar las funciones gramaticales como formas lingüísticas fundamentales (sujeto, predicado, verbos, complementos, etc.). También es necesario distinguir los aspectos utilizados con peculiaridad por el autor (inversión de categorías, orden, concordancia, etc.).
 - Semántico
Se refiere a la determinación de categorías gramaticales (sustantivos, verbos, etc.), o bien, campos semánticos.

¹ Beristain, H. *Análisis e interpretación del poema lírico*. Pág. 41

² Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Pág. 110.

- Interpretación

Se trata de llegar a la comprensión del texto, a partir del análisis del autor y su tiempo, el autor y su obra y la tradición literaria. Debe tenerse siempre en mente que el análisis lingüístico no es un fin en sí mismo, sino que debe llegar a la interpretación. Del análisis del texto (morfología, semántica y sintaxis) y del contexto (autor, tiempo y tradición) se llega a la comprensión final.

Para la presente aproximación lingüística, se tomará solamente el eje semántico, que es el más cercano al método fenomenológico y la hermenéutica. Dicho análisis se realizará sobre el mismo corpus ya establecido en el marco operativo (aquellos versos que contengan ideas y alusiones a la muerte). A partir de este análisis semántico, temático y simbólico, se llegará a la interpretación sobre el contexto del autor y su contribución a la literatura universal.

Análisis de categorías gramaticales

El verbo¹

Itinerario de tiempos verbales utilizados en el corpus referido de “Viento negro” de César Brañas.

Verbo	Tiempo	Verbo	Tiempo	Verbo	Tiempo
Viene (5)	Presente	Hace	Presente	Dicen	Presente
Vemos (3)	Presente	Arrodilla	Presente	Sentirás (4)	Futuro
Sentimos	Presente	Espacian	Presente	Está (3)	Presente
Pasa	Presente	Te haces	Presente	No mueres	Presente
Queremos	Presente	Encristala	Presente	Morirás	Futuro
Azota	Presente	Tómame	Imperativo	Morirías	Condicional
Hinca	Presente	Apaga	Imperativo	Pueden	Presente
Asesinándonos	Presente	Pesa	Presente	Prohíben	Presente
Cruza	Presente	Encadenan	Presente	Pones	Presente
Estrella	Presente	He oído	Pt. Perfecto compuesto	Depones	Presente
Huye (2)	Presente	Sabía	Pretérito Imperfecto	Detenga	Presente
Arrebata	Presente	Tenderé	Futuro	Apartad (4)	Imperativo

¹ Seco, Manuel. *Gramática esencial del español*. Espasa: 2001.

Atorbellina	Presente	Resbalan	Presente	Quiero (5)	Presente
Proyecta	Presente	Pasaré	Futuro	Espantan	Presente
Hurta	Presente	Reconstruye	Presente	Pudre	Presente
Deja	Presente	Me digas	Imperativo	Recuerda	Presente
Pierde	Presente	Sé (3)	Presente	Estremecen	Presente
Confío	Presente	Eres (5)	Presente	Imploran	Presente
Van	Presente	Habla (7)	Presente	Contienen	Presente
Distingo	Presente	Desbordan	Presente	Sé (4)	Presente
Resbalan	Presente	Mugen	Presente	Descansas	Presente
Soy (6)	Presente	Gimen	Presente	Cabía	Pretérito Imperfecto
Pule	Presente	Sales (3)	Presente	Iba	Pretérito Imperfecto
He perdido (3)	Pt. perfecto compuesto	Te diga (3)	Presente Subjuntivo	Tiene	Presente
Ladran	Presente	Vacía	Presente	Miras	Presente
He roto	Pt. Perfecto compuesto	Cae	Presente	Renuevan	Presente
He destrozado	Pt. Perfecto compuesto	Niegan	Presente	Navegan	Presente
Estás (3)	P. simple	Alejan	Presente	Ase	Presente
Desperezan	P. simple	Engañan	Presente	Castígame	Imperativo
Acunan	P. simple	Finjan	Presente subjuntivo	Seca	Presente
Acuden	P. simple	Espacien	Presente Subjuntivo	Apriétame	Imperativo
Nimban	P. simple	Florecerán	Futuro	Apaga	Imperativo
Naufragan	P. simple	Apaciguarán	Futuro	Ciérrame	Imperativo
Taja	P. simple	Viniéndose	Gerundio	Invocaré	Futuro
Arrastra	P. simple	Vendrás	Futuro	Cantaré	Futuro
Quiere	P. simple	Verás	Futuro	Diré	Futuro
Sondan	P. simple	Estarás	Futuro	Te alejas	Presente
Oyes	P. simple	Circunda	Presente	Regresan	Presente
Atropella	P. simple	Atañe	Presente	Preguntan	Presente

Desliza	P. simple	Rompan	Presente subjuntivo	Recordarás	Futuro
Ha pasado (2)	Pt. Perfecto compuesto	No te vayas (2)	Imperativo		

Interpretación

Con base en el análisis de los tiempos verbales se puede llegar a una interpretación del poema, en relación con el tema de la muerte y la experiencia de Brañas ante este fenómeno.

En primer lugar, vale la pena resaltar la preeminencia de verbos en presente simple. Como es bien sabido, uno de los usos del presente simple es la descripción. En este caso, puede interpretarse como el interés marcado que muestra el poeta por demostrar los modos de ser de la muerte, por pintar su retrato. Brañas se propone de-velar o poner al descubierto todas las acciones de la muerte como fenómeno terrible que ataca al hombre, y esto queda claro al separar los verbos del poema: arrebatada, huye, estrella, proyecta, hurta, atropella, arrastra, etc. No es sino hasta que se aíslan los verbos que se nota o se hace evidente esta insistencia en las acciones dañinas o nocivas de la muerte sobre el hombre que es arrebatado.

El presente, además, se utiliza para las acciones rutinarias, es decir, aquello que es repetitivo o permanece. En ese sentido, la muerte se interpretaría como una realidad humana que está en constante acecho y que es parte de la cotidianeidad humana. Brañas la presenta como algo habitual que convive con el hombre y lo acosa. Esto se nota en verbos como: está, hace, habla, tiene, pone, etc. La muerte se le aparece a Brañas arrodillada frente a su padre, caminando por la calle, navegando, lo cual resalta su modo de ser constante y permanente en la vida humana.

También se utiliza el presente simple para las verdades universales y de la ciencia. Por ejemplo: la tierra gira en torno al sol o el agua hierve a 100 grados. De igual manera, el autor de “Viento negro” presenta a la muerte como una verdad universal ante la que el hombre se enfrenta. La muerte que llega, arrebatada, quita, asesina, encristala, coge, etc., corresponde a otra presentación del ser de la muerte como realidad natural humana.

En presente simple también aparecen los verbos “ser” y “estar”, los cuales deben analizarse por separado. Estos se utilizan también para la descripción y la indicación de un estado, igualmente, permanente. Brañas insiste en ser, ahora, un ser luctuoso. Y de su padre, asegura, es ahora luz eterna, polvo de estrellas, etc.

Aparece, también, el imperativo, que si bien no es un tiempo verbal, es importante mencionarlo en la interpretación del verbo, pues es uno de los modos que más se repiten. El imperativo se utiliza para dar órdenes o hacer sugerencias. En el caso de “Viento negro”, aparece como un reproche hacia la muerte y también hacia el padre que se aleja. Hacia la muerte, la voz poética insiste: no me digas, apágame, tómate; y hacia el padre: ciérrame, no te vayas, apaga, apriétame. Como se mencionó, este uso del imperativo hacia la muerte puede interpretarse como un reclamo de la voz poética que busca sosiego ante su insuficiencia, ante su imposibilidad de aferrarse al padre. Su misma desesperación lo lleva a la insistencia y el imperativo. Ahora, hacia el padre, puede referirse a la búsqueda de confort, a su necesidad de asirse al padre, de comunicarle sus últimos suspiros, sus últimos adioses; pero, especialmente, los imperativos representan la incapacidad humana del desprendimiento físico y emocional del ser amado que se aleja.

También llaman la atención los presentes habituales (como se mencionó anteriormente, que denotan cierto rasgo narrativo en el poema), que dan la impresión de un relato en progreso (el relato de la toma de conciencia sobre la muerte y la experiencia fenomenológica de la muerte). Por ejemplo, “van delante de mí pasos...”, “y en la noche navegan tus pasos...”, “me huyen fantasmas cotidianos...”.

El futuro, si bien no es abundante, aparece suficientes veces para su interpretación. Este tiempo se utiliza para las acciones ya seguras en el tiempo, es decir, lo que debe suceder. Brañas, lo utiliza para describir el nuevo estado del padre como ser precipitado a la trascendentalización; y el del hijo, como heraldo de su nuevo estado de sosiego. Los verbos que se utiliza en relación con el padre, tienen todos que ver con la transformación a ser espiritual: sentirás, morirás, recordarás, aparecerás, no vendrás. Pero, además, tienen que ver con la continuación del mundo humano, con el devenir del tiempo, representado en los verbos en futuro que describen los cambios de estación: florecerán, apaciguarán, crecerán.

Ahora, en relación con el hijo o la voz poética doliente, los verbos en futuro se presentan como una posibilidad esperanzadora, o una muestra del nuevo sosiego: cantaré, invocaré, veré, diré.

El último de los tiempos más reiterados en el poema es el pretérito perfecto compuesto, el cual se utiliza para las acciones que empiezan en el pasado, continúan en el presente y,

posiblemente, se extenderán al futuro. Por ejemplo: Yo he viajado a Petén todos los años desde que era niño. Es una acción que inició en el pasado (niñez), continúa ahora (adulthood) y posiblemente ese viaje se haga todos los años que faltan por venir. En este mismo sentido utiliza Brañas este recurso. Se vale del presente perfecto para indicar la prolongación o extensión del sufrimiento, que inició desde el arrebatación del padre, continúa, ahora que describe el fenómeno después de su paso, y posiblemente se extenderá hasta que encuentre sosiego. En frases como: he roto, he destrozado, ha pasado, he perdido, está implícita la idea de continuidad del sufrimiento, continuidad de la pérdida y extensión de esa toma de conciencia, aún después del paso de la muerte.

Este tiempo verbal también se utiliza para hacer referencia a las acciones pasadas más inmediatas. Cuando la voz poética dice “he oído”, puede interpretarse un sentido de cercanía, de una voz que acaba de escuchar y que por lo tanto permanecerá o será constante. También se puede encontrar el mismo sentido en la frase “he visto” o “he roto”, que muestran a la muerte como una realidad inmediata o muy próxima al hombre.

También es interesante notar la casi total ausencia del imperfecto. Este tiempo se utiliza para describir el pasado y hablar de estados permanentes o constantes en el pasado. Brañas lo utiliza unas pocas veces: iba, cabía, estaba; lo cual puede interpretarse desde la necesidad que siente por hacer una descripción, sobre su intención de describir el pasado, antes de la llegada de la muerte. Si bien dedica una parte del poema a la descripción de la vida del padre y su juventud, en ésta tampoco resalta la acción en el pasado, sino más bien, utiliza el presente histórico.

Ahora, fuera del análisis de los tiempos verbales, es importante mencionar el tipo de verbos que más predominan, desde el punto de vista semántico. Vale la pena notar la reiteración de verbos que indican viaje o cambio: cruzar, venir, naufragar, arrebatar, arrastrar, etc. Esto puede interpretarse como el paso de la vida a la muerte, es decir, el arrebatación enfático o reiterativo que describe la voz poética.

También es interesante notar la repetición de verbos que indican sufrimiento, dolor, pena, angustia y desasosiego: negar, engañar, castigar, implorar, estremecer, apretar, prohibir, deponer, ladrar, hurtar, hincar, etc. Es clara la intención de Brañas al insistir en la pena de la voz poética y su intranquilidad ante la separación del ser amado.

Los verbos se hacen mucho más estáticos cuando se refieren a la actitud evocadora del autor, que contempla la imagen del padre como sargento impávido, la niñez tranquila, incommovible, y cuando pasa al estado de resignación-luz. En esta última parte utiliza verbos que denotan concreción y ternura en las acciones: mirar, leer, soñar, cantar, escribir, entrever, etc.

Finalmente, se debe también resaltar la persona verbal. Es interesante notar cómo Brañas utiliza la primera persona y menciona, una sólo vez, la primera persona plural: arrastrándonos. Esto puede deberse a la intención del poema de presentar la muerte del padre amado y su relación con el hijo doliente. Se trata de un poema íntimo, que concierne sólo a dos personas, por la relación de amor que las une, que no incluye a un tercer testigo. Sin embargo, se debe notar cómo, a pesar de ser de un carácter eminentemente familiar, el poema trasciende al “otro” universal.

El sustantivo

Itinerario de los sustantivos más utilizados en el corpus, antes referido, de “Viento negro” de César Brañas.

Viento (18)	Garganta	Pies (2)	Cielo (3)	Luz (4)
Garras (4)	Angustia (2)	Mundo (4)	Isla (5)	Sepulcro
Comarcas (2)	Joven (5)	Dios (2)	Ríos (4)	Tiempo (2)
Carnes	Desierto (2)	Nubes (4)	Venas (2)	Árbol (5)
Perro (6)	Locomotora	Jardines	Muro (2)	Pájaro (2)
Heraldo	Corazón (3)	Pozos (2)	Piedra	Mar (3)
Agüero	Cólera	Estrellas (4)	Ráfaga	Tarde
Países (4)	Vacío	Huertos (2)	Espuma (2)	Muchachas
Espanto (2)	Alas (4)	Llanto (5)	Laureles	Mariposas
Febrero (3)	Soledades (2)	Fantasma	Flores (3)	Hombro (2)
Ojos (5)	Amores (3)	Lágrima (3)	Orilla (2)	Ataúd
Crimen (2)	Sueño (5)	Cauce (2)	Manos (3)	Palpitación
Fauces (2)	Canto (2)	Puerto (2)	Arena (4)	Ángel
Voces (3)	Sombra (4)	Luto (3)	Palabras (2)	Consejo
Pecho (3)	Luna (6)	Abrazo (2)	Lluvia (5)	Deber

Planeta (3)	Frente	Dalias (2)	Cubas	Plata (2)
polvo	Huesos (2)	Buganvillas	Espejo (2)	Selva

Interpretación

Después de la contabilización de los sustantivos, conviene hacer una interpretación sobre estos datos, para derivar de esta disección los principales campos semánticos que explican las principales ideas del poema.

Como puede observarse en la tabla, los sustantivos que más se repiten tienen relación con los símbolos que utiliza Brañas para representar a la muerte: viento, perro, lluvia, arena, plata, etc. Como se ha mencionado antes, esto obedece al carácter descriptivo del poema, es decir, a la presentación de los modos de ser de la muerte. Así, los demás elementos que se derivan de estos, tienen relación con estas simbologías: las fauces, las garras, los planetas (lejanía), espejos, pájaros, etc. Todos están interrelacionados, formando campos de significación que guían las interpretaciones y dan orden al poema. Este tipo de agrupación de sustantivos que sirve para interpretar un poema se denomina campo semántico.

Campos semántico-léxicos

La teoría de los campos semántico-léxicos asegura que las palabras son unidades de información que deben agruparse para poder ser interpretadas y comprendidas. En el terreno de la crítica literaria se nota la necesidad de este recurso para interpretar el contenido de un poema y establecer relaciones.

Estos grupos se forman a través de rasgos semánticos en común. Los versos deben agruparse según un criterio de significación en común, es decir, por la cercanía o relaciones que las palabras tengan dentro de una misma categoría gramatical. El campo léxico, por lo tanto, hace que un grupo de versos se encuentren cercanos a otros por su significación, aunque con alguna diferencia específica que los distingue del resto.

Antes de determinar las categorías semánticas del poema, primero se debe señalar una “macro-estructura”, es decir, un marco de integración global del poema. En este caso, sería el

tratamiento del tema de la muerte, como punto focal o de partida que indicará la división de los campos semánticos.

Esta macro-estructura es la que da forma a todo el poema: la que introduce la queja, el reclamo, la soledad, la resignación, la esperanza, etc. Ahora, alrededor de esta estructura lógica subyacente, se construyen las distintas categorías gramaticales que se señalarán a continuación.

Primer campo semántico: luz y oscuridad

Con base en la observación del comportamiento y distribución de los sustantivos, se selecciona este campo semántico: oscuridad/luz (si bien cada uno de ellos son traslaciones metafóricas de otros tantos de significación más amplia), desde la presencia y acercamiento inminente de la muerte, por el reproche de la separación, por el recuerdo del padre, hasta la resignación final.

En “Viento negro” se descubre una progresión temática, basada en estos dos campos semánticos (muerte-negro, invierno-frío, isla-oscuridad, cementerio-plata -ausencia de color-, luna-opacidad / luz-esperanza, padre-estrella que brilla, sol-nuevo mundo ontológico, verano-recuerdos y exaltación paternal, etc.)

A continuación, los sustantivos que más se repiten dentro del corpus, los cuales señalan esta división semántica entre oscuridad/luz:

Campo de la oscuridad (Llegada y primer encuentro con la muerte)	Campo de la luz (Resignación y toma de conciencia)
sombra	luz
oscuridad	estrellas
silencio	cirios
eriales	aurora
pampas	crepúsculo
noche	día
pesadilla	sol

dudas	cristal
sueño	
marfil	
penumbra	
frío	
luto	
plata	
luna	
cementerio	
sepulcro	

Siguiendo el criterio de los campos semánticos, se descubre la presencia de estos dos hiperónimos: luz/oscuridad, que se refuerza con la presencia y reiteración de los hipónimos mencionados en la tabla: oscuridad (invierno, luna...), luz (calor, claro...). Al señalar estos aspectos, se muestra la riqueza léxica del poema.

No es difícil descubrir el juego de sinonimias y antonimias del poema. Entre los términos de la primera columna se descubre la recurrencia o la idea de lo turbio, trepidante, inestable, etc., y en la segunda se puede señalar: indulgencia, compañía, ternura, presencia, etc.

En el campo semántico, se descubre el cambio del pesimismo y tristeza (como claramente aparece en las primeras partes del poema), hacia el optimismo y la esperanza. Este cambio de sentido se descubre en los términos que utiliza el autor en cada uno de los hipercampos.

El ejemplo más evidente se encuentra en la sinonimia paisajística. En las primeras partes se describe un contexto lluvioso, el crepúsculo, la nieve, la oscuridad, las calles, etc. Los versos que contienen al segundo campo semántico describen claridad, luz, calor, etc.

etc.

Segundo campo semántico: el viaje

Comarca	distancia	paisaje
heraldo	carabelas	frontera
país	viaje	mundos
fuga	pasos	planeta
ultramundo	huella	escalinata
locomotora	barcaza	lunas
	naves	barrera
	costas	
	balandro	
	embarcación	
	puerto	

A partir del conteo de los sustantivos, se puede apreciar la constante referencia que el autor hace a la idea del viaje y la llegada del padre a “otro mundo distante”. Es necesario, además, clasificar este grupo de palabras, para interpretar el significado amplio de dicho viaje.

Los sustantivos de la primera columna hacen referencia al arrebato del padre, es decir, a cómo irrumpe la muerte en la existencia del padre, para iniciarlo en ese forzado viaje a otro mundo. La muerte adviene de comarcas, de países lejanos, de lunas distantes, y anuncia al padre su fatídico destino. Es interesante notar cómo el autor menciona la lejanía de la muerte: el país, la comarca, el ultramundo, la locomotora (la muerte es maquinista que se precipita rápidamente para “recoger” al ser humano). Todas son referencias al traslado, movilidad, e incluso, escolta del padre.

El segundo bloque agrupa los sustantivos que se refieren a la separación del padre del mundo real, es decir, el paso siguiente al arrebato. La voz poética utiliza este tipo de palabras para indicar esta etapa de la muerte como una partida, un éxodo, una travesía; y más específicamente, como la navegación del padre hacia el otro mundo. Por eso se hace mención de elementos de viaje marítimos, como las carabelas, las naves, la embarcación y la barcaza. Vistos estos términos, como parte de un conjunto significativo, el poeta está desarrollando la idea del alejamiento del padre, de su peregrinaje y desplazamiento hacia la vida del “mundo más allá”. Por ello, también es importante mencionar la simbología del puerto, que representa la emigración y el desplazamiento hacia “otras costas”.

Los sustantivos de la tercera columna representan la idea de la transformación del padre, completando la significación e interpretación del “viaje”. Después del arrebatamiento de la muerte lejana y el viaje que el padre emprende, se produce esa metamorfosis o conversión en “ser mundo lejano”. Es decir, en ser “trascendentalizado” y meta-físico. Por eso se hace referencia a la escalinata (ascendencia, superación, cambio a un estado “más elevado”) y a la barrera o frontera infranqueable, que ahora separan al hijo (que extraña) y al padre (que se transforma). Otro punto interesante que debe resaltarse es la presencia de términos que hacen referencia al mundo espacial: las estrellas, los planetas, los mundos, las lunas, etc. Esto puede interpretarse, desde esta clasificación semántica, como un símbolo de ese mundo espiritual. El autor hace referencia a un mundo trascendente, valiéndose de símbolos astronómicos.

Tercer campo semántico: los elementos de la naturaleza y los fenómenos climatológicos

turbión	pájaros	isla	cielos
mar	verano	río	montes
lava	buganvillas	playa	lagunas
espuma	naranja	líquenes	bosque
tormentas	árboles	tierra	agua
tempestad	flores	selva	estanque
lobos	hormigas	hormigas	
inviernos		piedras	
lluvia		otoño	

Brañas utiliza, a lo largo del poema, distintas alusiones a fenómenos del clima y del mundo natural, por lo que se hace necesario, nuevamente, clasificarlos de acuerdo a su sentido o interpretación semántica.

El primer bloque de sustantivos hace referencia a hechos violentos o apasionados: la lava, la espuma desbordante, las tormentas, la tempestad, la lluvia, el turbión, etc. Todos estos son mencionados por la voz poética en las primeras partes del poema, reforzando así la idea de la dolorosa separación y de la oposición, resistencia y negación del hijo ante la separación de su padre. Estos sustantivos, visto desde esta interpretación semántica, afirman la emoción e impulsividad de la voz poética que clama de forma enérgica la muerte del padre.

El segundo grupo de términos aparece en las secciones del poema en las que Brañas hace referencia a la vida de su padre y en las que lo exalta. La voz poética insiste en la alegría, lozanía, frescura, inocencia y vitalidad del padre joven, pintando un paisaje natural de flores, pájaros, riachuelos, etc. Con estos términos, se crea un mundo simbólico que transmite un estado de ánimo apacible y tranquilo. Es decir, antes de tomar conciencia de la muerte y darse cuenta del destino humano trágico. El poeta, además, se valdrá de este primer plano veraniego que dibuja, para oponerlo o contrastarlo, más adelante, con el paisaje cuando llega la muerte.

A esta idea hacen alusión los términos clasificados en la tercera columna. Todos aparecen en función de la representación trágica y lóbrega del estado del padre tras la muerte. Una vez ha sido arrebatado por ésta, se transforma en isla solitaria, arrastrado por el río, precipitado a una selva oscura, carcomido por líquenes y hormigas, olvidado bajo piedras y tierra, etc. Se identifica al padre con estos fenómenos de la naturaleza, para representar ese paso de la alegría y lozanía de la juventud (inconsciente de su “ser para la muerte”) a la tristeza y desgarramiento que produce enfrentarse con la muerte.

El último bloque contiene los sustantivos que se mencionan con más frecuencia en las últimas partes del poema. A partir de esta clasificación se nota el interés del poeta por mostrar el paso del tiempo. La voz poética insiste en la permanencia de los fenómenos del mundo natural: los cielos intactos, los montes que crecerán sobre la tumba del padre, los árboles que crecen en el bosque, el agua estancada, etc. Todo esto puede interpretarse como la indiferencia del mundo ante la muerte del hombre. La impersonalidad de la naturaleza que continúa su ritmo, hierática ante el dolor humano aparece reflejada en la constante referencia a hechos naturales comunes y cotidianos en el mundo.

Cuarto campo semántico: las representaciones mitológicas de la muerte

garras	perro
carnes	maquinista
ojos	viento
fauces	lluvia
pies	luna
pechos	

a	gargant	
	corazón	
	gemido	
	cadenas	
	VOZ	

Finalmente, es importante señalar un campo semántico que se refiera a la descripción de la muerte y sus distintos modos de ser.

EL primer grupo de términos son los que utiliza la voz poética para describir el aspecto físico de la muerte. Todos estos sustantivos pintan o crean la imagen de un ser mitológico terrible, como una esfinge o el cancerbero. Las garras, las fauces, la garganta, los ojos feroces y las carnes son palabras que ayudan a conformar una caracterización mitológica de la muerte, como un monstruo o animal terrible que ataca, hiere, lástima y precipita al hombre a un destino terrible. La clasificación de estos términos muestra cómo la mentalidad mitológica del ser humano pervive en las representaciones más recientes de la muerte, además de personalizarla desde su ser terrible, dañina, causante de temor y sufrimiento. Las cadenas que arrastra, los gemidos y su voz como un lamento también refuerzan esta idea de la muerte como algo indeterminado e inexplicable para el hombre. La voz poética, en medio de su agitación, sólo puede describirla desde su humanidad como un monstruo terrible que ataca al hombre.

La segunda columna hace alusión a los sustantivos que utiliza Brañas para describir, simbólicamente, la presencia de la muerte. El perro, la lluvia y la luna son todos “anunciantes” de la muerte, señalan su presencia constante. Mientras que el viento, el sustantivo más utilizado en el poema, es el símbolo con el que la voz poética identifica el ser de la muerte como indeterminable, advenidora sorpresiva e incomprensible al hombre.

Es importante, además, señalar que este tipo de caracterizaciones es posible en la poesía de Brañas, debido a su educación y formación clásica. Es un poeta culto que conoce la mitología antigua y la simbología clásica literaria con la que se representa a la muerte.

Interpretación contextual

Posterior al análisis del texto (determinación de campos semánticos y verbos), se puede proceder, ahora, a la interpretación del valor de la obra, dentro del contexto de la literatura guatemalteca y universal.

El autor y su contexto

La llamada generación de 1920 constituye un conjunto de intelectuales y dirigentes cívicos, más que una generación estrictamente literaria. Los escritores que, tradicionalmente, se clasifican dentro de este grupo son: Alfredo Balsells Rivera, Arqueles Vela, Carlos Samayoa Aguilar, David Vela, Flavio Herrera, Juan Olivero, José Valle, Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias, Ramón Aceña Durán y Rafael Valle. Se trata de un grupo organizado por la coincidencia de fechas de publicación y de nacimiento. Esto hace que cada uno de sus autores refleje rasgos diferenciados en sus obras, rasgos que no comparte con sus compañeros de generación. Brañas es uno de estos autores que, a pesar de ser clasificado en este grupo, no presenta un estilo coincidente con el resto de escritores de la época.

César Brañas fue uno de los autores más destacados de la generación del 20, y junto a él, pueden señalarse a Miguel Ángel Asturias, Flavio Herrera y Cardoza y Aragón, por ser los autores más destacados y distinguidos a nivel internacional. Esta agrupación de escritores e intelectuales se caracterizó por la asimilación de la estética europea de entre guerras.

Miguel Ángel Asturias destaca por ser uno de los autores más definidos de la generación, por su estilo vanguardista y progresista. Resalta por los temas del pasado político y el anhelo por encontrar al “ser” guatemalteco en las figuras nacionalistas e indígenas. Su obra fue una de las que más empuje logró a nivel internacional, y su aporte al estilo vanguardista lo hacen una figura clave dentro de la generación.

Cardoza y Aragón también destaca dentro de la generación del 20 porque logró llevar su obra a suelo internacional. También es conocido por su preocupación por lo indígena y lo guatemalteco. Conforman un estilo moderno retomando la teoría de renovación vanguardista de Europa: verso libre, enfoque cultura, metáfora sinestésica, etc.

Flavio Herrera marca la transición del espíritu anterior a 1920. Su obra se desenvuelve desde la preocupación criollista, hasta llegar a la innovación estética y finalmente a enriquecer la problemática por lo nacional y lo indígena. Su estilo fue uno de los primeros en ser

denominado “cubista”, lo que lo hace sobresalir dentro del grupo, como innovador y progresista.

Asturias publicaba *Leyendas de Guatemala* en 1930 y *Leyendas de Guatemala* en el 54; mientras que Cardoza sublimaba la cultura e historia de Guatemala en su ensayo *Guatemala, las líneas de su mano*, en 1955. Estas son las fechas que marcan el apogeo de esta generación. Sin embargo, al analizar y comparar las fechas de edición y características de la obra de Brañas, se descubre la discordancia o incompatibilidad, tanto en rasgos estilísticos y literarios, como en temas e ideología.

En primer lugar, cabe resaltar que Brañas fue reacio a publicar, por lo que no participó del mismo nivel de “rebeldía” de sus compañeros de generación, que se habían propuesto romper las barreras entre la prosa y la poesía. Brañas, al contrario, se mantuvo silencioso y apegado al canon clásico: soneto, rima, metáforas clásicas, etc.

Las primeras obras de Brañas empiezan a editarse (no a publicarse, sino a ser repartidas entre escritores amigos, en ediciones a cargo del mismo autor) en los años 20 y 30. *Antigua* es conocida en 1921 y *Viento negro* ve la luz en 1938. Como puede notarse, la poesía de César Brañas es un poco anterior al apogeo y grandeza de la generación, que llegó a su punto más alto en los 40 y 50. Las obras de Brañas que se editan en esos años: *Figuras en la arena* (1941), *Tonatiuh* (1941), *El lecho de Procasto* (1945), *Zarzamora-Cantos menores* (1957) y *Raíz desnuda* (1958), no tratan los mismos temas que Asturias y Cardoza predicaban en su poesía: problema de la conciencia, poesía automática, exaltación de la patria idealizada, entre otros. Brañas, según la crítica literaria, decidió enclaustrarse en formas anacrónicas de escritura, que lo alejan del estilo de su generación.

Mientras Asturias proclama: *Tecún-Umán, el de los atabales, / ruido tributario de la tempestad / en seco de los tamborones, cuero / de tamborón medio ternero, cuero / de tamborón que lleva cuero, cuero / adentro, cuero en medio, cuero afuera, / cuero de tamborón, bón, bón, borón, bón, / bón, bón, borón, bón, bón, bón, borón, bón, (...)*, y Cardoza propone: *En un Luna Park / El creador filma la Vida, / Y sobre ese panorama, / Están tendidos todos nuestros nervios:/ Estrépito sin descanso, / Hombres y mujeres en las fábricas / Al lado del músculo obediente / Fiel / Y sonoro de la máquina, / Fauna del HOMBRE (...)*, Brañas insiste en el soneto y las meditaciones filosóficas, religiosas y morales.

En el primer poema de Asturias, cabe resaltar el juego auditivo. Esto fue característico del estilo del autor de “El Señor Presidente”. Una técnica onomatopéyica que consiste en repetir los sonidos de la realidad, tratado de adaptarlos al texto literario. En este caso, el término “tamborón” da origen a la serie de sonidos “borón” y “bón”, haciendo referencia al sonido del tambor. Este juego del lenguaje con el sonido es típico de la poesía de la época. Los autores buscan explotar las facultades musicales del lenguaje, buscando términos que puedan originar onomatopeyas.

Otro rasgo importante del poema citado es la extensión del verso. A veces, los versos de Asturias solamente tienen una o dos palabras, a diferencia de Brañas que opta por el verso encadenado, y hasta de 14 sílabas. En estos rasgos puede comprobarse la diferencia estilística que separa a estos autores, agrupados en una generación por conveniencia de fechas, pero no por estilos.

En el caso del poema de Cardoza y Aragón, se pueden resaltar sus sinestesias. El autor de “Lunapark” es conocido por integrar las sensaciones externas (fábricas, película, panorama) con su sensibilidad interna (obediente, sonoro, estrépito). Un rasgo innovador que permite descubrir la relación entre el mundo externo (objetivo) y la subjetividad del autor. Brañas opta por metáforas clásicas, que forman ya parte de un “corpus” o “canon” literario conocido: la lluvia-llanto, flores-renacimiento, etc.

Ahora, dentro de su generación, Brañas aporta y comparte ese mismo interés y lucha por la identidad guatemalteca. Tanto sus compañeros de grupo, como él, buscan la verdad del ser guatemalteco y anhelan la libertad de expresión, la liberación de la tiranía política y la reivindicación del indígena guatemalteco, vuelto un ser místico por esta generación.

Es la obra de David Vela la que resulta más afín a las características y estilo de Brañas, en comparación a los otros escritores de esta generación. Y es que, estos dos personajes trascendieron por su labor como periodistas en el diario “El Imparcial”. Ambos, desde la página de crítica literaria, que escribían para ese periódico, colaboraron con sus compatriotas escritores, ya que siempre tuvieron allí un espacio, para dar a conocer sus producciones. Brañas también fue redactor del “Diario de Centro América” y fundó la Asociación de Periodistas de Guatemala (A.P.G.), por lo que, muchas veces, se reconoce más su aporte y afinidad como periodista, dentro de la generación del 20, que como poeta que comparte

rasgos estilísticos propios de dicho grupo. David Vela no destacó tanto en el plano artístico como literato o poeta, sino como periodista, y por ello, vale la pena establecer la relación que mantiene con Brañas, otro periodista notable.

Brañas se preocupa por el pasado nacionalista de Guatemala. Rinde tributo al linaje español de Guatemala, en un momento de la literatura nacional, en el cual los autores resaltaban o destacaban el ser indígena guatemalteco.

Aspectos formales de su obra y su generación

Brañas comparte algunos rasgos estilísticos con los autores de su generación, pero también se le clasifica como neoclásico tardío. Especialmente por su estilo y sus rasgos formales, a Brañas se le separa de este grupo de escritores vanguardias.

La escritura automática, la yuxtaposición de imágenes, el rompimiento con la estrofa, la puntuación intuida, la alteración de la sintaxis, el caligrama, las voces narrativas múltiples, el collage de imágenes y la exaltación de lo sensual y la fantasía son rasgos estilísticos de la generación del 20 (aunque no de todos los autores, se trata, más bien, del estilo de la época, que predominaba en Europa y Latinoamérica), los cuales no aparecen en la obra de Brañas. Esto debido a que su formación y gusto por lo clásico lo llevan a preferir el soneto y la estrofa renacentista.

Aunque, también presenta ciertos rasgos que lo separan de este grupo:

- Poesía mística
El tratamiento de sus temas se opone al hedonismo y exaltación del sensualismo de la época. No se muestra irreverente ni desafiante ante la idea de Dios o el alma eterna del hombre.
- Simbología y sintaxis clásica
Salvador Aguado-Andreut señala las similitudes entre la sintaxis virgiliana y la de Brañas en su ensayo: *César Brañas: poeta de la angustia y el sosiego*. Pero, además, cabe destacar la constante referencia a cultismos grecolatinos en su obra. A modo de ejemplo se puede citar el ciprés: *Camino, viejo camino / que escombran hoscas cipreses*” (*El carro de fuego*, pág. 35). En este caso, se hace alusión a la visión clásica griega que consideraba al ciprés una ofrenda mortuoria.
- Introspección

Su poesía es altamente reflexiva y filosófica: *Déjenme en mi soledad, que ya la amo* (*El lecho de Procasto*, pág. 29). Tiende al existencialismo, e incluso, al nihilismo.

Interpretación final sobre sus aportes a la literatura

En primer lugar hay que reconocer el valor de la formación clásica que refleja Brañas en su poesía. Parte de su aporte a la literatura guatemalteca está en la permanencia de las formas antiguas de poesía, manteniendo, dentro del contexto del surgimiento de la vanguardia, la visión platónica de la obra de arte. Su poesía es reflejo de la individualidad que toma preeminencia en la colectividad para desarrollar características singulares, no clasificables dentro de un grupo tan políticamente marcado.

Del estilo de Brañas también hay que destacar su formación neoclásica, que se refleja en el uso de símbolos literarios canónicos: el viento-muerte, la lluvia-llanto, la muerte-luna, el mar-indeterminación, la estrella-lejanía, el perro-muerte, el narciso-muerte, el laurel-mérito, etc. Además, hace bastantes alusiones a la tradición y mitología grecolatina (usa la figura de Eco, Narciso, la muerte alada, etc).

También se descubre su estilo neoclásico en la extensión y distribución de sus versos. Utiliza, en muchas ocasiones, el modelo ilustrado del soneto, el verso de 11 a 14 sílabas y la rima consonante. Estas son características casi desaparecidas y caídas en desuso en la época en la que publica Brañas.

Otro típico rasgo neoclásico es su intención reflexiva moralizadora. Esto es más evidente en su colección de “Los diarios de aprendiz”. Se trata de reflexiones sobre actitudes humanas, con el objetivo de reprochar algunas (casi al estilo de “fábula”) y censurar males sociales como la hipocresía, el desamor dentro de la familia, la ignorancia, etc. Temas que no trabajaron otros autores de la época, preocupados más por la reflexión existencial, que por la moral social.

Otro de sus aportes consiste en el rescate de la obra literatura guatemalteca. Como ensayista fue prolífico, buscando siempre el comentario analítico y serio. Además, desde su estilo clásico contribuyó a la motivación e impulsión de nuevos escritores con un compromiso artístico clásico, más que político o vanguardista. Brañas contribuye a la búsqueda de lo

histórico, el linaje americano, la vida del guatemalteco y el pasado histórico de Guatemala, es decir, la exploración de sus personajes y tradiciones pre-colombinas y coloniales.

Brañas representa ese momento de la literatura nacional, en el cual se da el paso del romanticismo y modernismo (aunque no sea estrictamente un modernista, acercándose más al estilo clásico barroco) a la vanguardia. El autor de “Viento negro” personifica la tradición clásica que se opone o se resiste a las caracterizaciones innovadoras y vanguardistas.

Si bien Brañas sigue un modelo clásico greco-latino, en su estilo y su tratamiento de temas, su obra representa un aporte importante a la literatura guatemalteca, desde su “ser guatemalteco”. Es decir, retoma modelos clásicos, pero los combina con su preocupación por el guatemalteco, por la búsqueda de la esencia indígena y nacionalista de Guatemala: *Allá en los remotos poblados indígenas / el enganche de esta inmigración / que ha rociado de deudas los libretos de contabilidad / los espejos que se extravían*. No sólo hace una crítica a lo nacional olvidado y relegado, sino que busca la historia guatemalteca, resaltando a sus héroes, sus paisajes, sus costumbres: *A cuatro siglos de tu muerte / señor (...) / sin él no hubiera tenido principio nuestra historia / celebremos al héroe / perdonemos al hombre (Tonatiúh, a Pedro de Alvarado). Arcas de templos destruidos / musgosos muros / arquitecturas arruinadas / muros grises / vieja catedral...* (Antigua, en conmemoración de su fundación). En los dos poemas citados se descubre su búsqueda por temas históricos guatemaltecos, tratados desde un estilo clásico ilustrado.

También cabría destacarlo por su tratamiento de temas existencialistas, desde una visión clásica. Por ejemplo, hace alusión a la vida humana como un sin sentido proyectado a la indeterminación, utilizando símbolos clásicos, como el laberinto (que hace referencia a la historia del Minotauro), o el caracol (símbolo arquetípico de la cultura india). Siendo esto así, puede afirmarse que Brañas combina temas de actualidad (existencialistas y búsqueda del “ser” guatemalteco) con un estilo clásico, surgiendo de esta combinación una poesía temáticamente universal, con un estilo igualmente universal clásico.

Conclusiones

- Brañas destaca por el tratamiento místico, idealista y trascendentalista de la muerte, la cual se concebía, en el siglo XX, desde el pesimismo existencialista y la crisis del racionalismo.
- Brañas también se separa, ideológicamente, de la generación del 20, por su exaltación del ser espiritual del hombre, sobre su ser biológico. Es importante señalarlo, porque en ese período histórico-filosófico, de preeminencia del biologismo, positivismo, liberalismo, etc., los autores tendieron hacia la mostración del “ser en el mundo” del hombre (Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias, Flavio Herrera, Mario Monteforte Toledo, etc.).
- También se observa una disposición polisémica en algunos vocablos; es lo que ocurre en el sustantivo ‘camino’, connotador de camino real y, al mismo tiempo, de etapa afectiva, de recorrido por la vida (y precipitación a la muerte). La lluvia, que representa tanto el llanto y tristeza del hijo, como la denotación del invierno en Guatemala.
- El poema tiene una estructura formalmente cerrada, pero temáticamente abierta a la interpretación del lector. Su forma queda cerrada o concluida por la resignación del hijo, revelada en la transición hacia el campo semántico de la luz. Sin embargo, las constantes preguntas retóricas y las reiteraciones al final del poema, dejan al lector la posibilidad de interpretación, y sobre todo, la interrogante sobre el “mundo más allá” descrito por Brañas.
- Lo que se refiere al aporte de Brañas a la literatura universal. El autor de “Viento negro” no presenta innovaciones estilísticas ni temáticas. No presenta ninguna variación novedosa, sino se circunscribe a la continuación de la tradición clásica. Sus temas son profundamente filosóficos, pero su estilo no presenta ningún aporte formal innovador.
- Utiliza campos semánticos sobre la naturaleza y los fenómenos climatológicos para representar sus estados de ánimo cambiantes y el paso del tiempo, impávido ante el sufrimiento humano.

- El análisis de sustantivos también muestra su caracterización mitológica de la muerte, apegada a la tradición clásica, pero con la introducción de su propia interpretación simbólica: viento-muerte, padre-isla, luz-trascendencia, etc.
- La generación del 20 no es estilística ni temáticamente compatible. En su mayoría, los autores se clasifican en este grupo por coincidencia de fechas de nacimiento y publicación, más que por su estilo coincidente
- La originalidad de Brañas reside en el uso o apropiación que hace éste de un estilo lejano a su época (estilo neoclásico) para tratar temas de actualidad filosófica y sociológica. Contextualiza el estilo clásico a la realidad guatemalteca y la exploración de temas existencialistas.