



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Tres elementos en la poesía de Juan Ramón Molina: tierra, agua y aire

Astrid Fabiola Muñoz Vallecillo

Universidad Nacional de Colombia

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2019

Tres elementos en la poesía de Juan Ramón Molina: tierra, agua y aire

Astrid Fabiola Muñoz Vallecillo

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Magíster en Estudios Literarios

Director:

Doctor Enrique Rodríguez Pérez

Línea de Investigación:

Estética literaria

Universidad Nacional de Colombia

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2019

Agradecimientos

Dedico este trabajo de grado a mi madre Josefina Vallecillo Puerto, quien me acompañó a Colombia para brindarme compañía a tantos kilómetros de distancia. A Juan Felipe Garavito Arias por haberme apoyado moralmente, y por brindarme la estabilidad necesaria para culminar mi maestría. A cada uno de mis maestros por compartir conmigo conocimientos que hoy enriquecen mi intelecto. Al Dr. Enrique Rodríguez Pérez porque realizó uno de mis más anhelados sueños: tener un asesor estudioso de Bachelard que me guiara por el mundo de la fenomenología. A Jonathan Trejo Toro quien me ayudó a tener acceso al material bibliográfico que solamente se encuentra en Honduras, sin su valiosa ayuda no habría sido posible la elaboración del “Estado del arte”. Y, sobre todo, al “Programa de reciprocidad para extranjeros” de Icetex por esta grandiosa oportunidad.

Resumen

Tierras, mares y cielos es una recopilación póstuma de la obra de Juan Ramón Molina. Al ser un poeta modernista, Molina crea un universo de imágenes, entre ellas se encuentran los elementos agua, tierra y aire. Al existir estas imágenes, se posibilita un estudio fenomenológico a partir de Gastón Bachelard, quien dedicó una serie de ensayos al estudio de los cuatro elementos.

Para hablar de tres de los cuatro elementos, es precisa la introducción en el significado de la imagen, por ello, el primer capítulo se dedicará a esta tarea. En consecuencia, los siguientes capítulos estarán destinados al análisis fenomenológico del agua, aire y tierra, y terminará por concluir con la idea de un universo de elementos que se entrelazan, cambian de significado dependiendo de la óptica a la que se sometan y, sobre todo se dualizan unos con otros, así como ellos mismos son una dualidad immanente.

Palabras clave: poética del agua, poética del aire, poética de la tierra, imagen, ensoñación poética, apariencia.

Abstract

Tierras, mares y cielos is a posthumous compilation of the work of Juan Ramón Molina. Being a modernist poet, Molina creates a universe of images, among them are the elements water, earth and air. As these images exist, a phenomenological study is made possible by Gastón Bachelard, who dedicated a series of essays to the study of the four elements.

To talk about three of the four elements, it is necessary to introduce the meaning of the image, therefore, the first chapter will be devoted to this task. Consequently, the following chapters will be devoted to the phenomenological analysis of water, air and earth, and will end with the idea of a universe of elements that intertwine, change their meaning depending on the optics to which they are subjected and, above all, they dualize with each other, just as they themselves are an immanent duality.

Keywords: poetics of water, poetics of air, poetics of earth, image, poetic reverie, appearance.

Contenido

	Pág.
Introducción	1
Contexto socio-político y cultural de la época de Juan Ramón Molina	4
Estado del arte	6
Juan Ramón Molina en el modernismo.....	11
Contenido de los capítulos	14
1. Capítulo 1: El universo poético de Juan Ramón Molina	17
I.....	18
II.....	23
III.....	24
IV	25
V	28
VI	23
2. Capítulo 2: La dualidad del agua	35
I.....	36
II.....	37
III.....	39
IV	45
IV.....	47
3. Capítulo 3: Movimientos y sentires del aire	51
I.....	52
II.....	56
III.....	57
IV	59
V	62
VI	64
4. Capítulo 4: Las dualidades de la tierra	67
I.....	68
II.....	73
III.....	75
IV	79
5. Conclusiones	83
Bibliografía	87
Anexos.	87
Índice poemario	58
Índice temático	62

Introducción

Definitivamente los hondureños tenemos un solemne compromiso con Molina, con este ilustre desconocido y este compromiso se remite a estudiar, analizar y emprender campañas sistemáticas para dar a conocer su obra.
(Bayardo rito, 1975, p. 15)

Gastón Bachelard elaboró una serie de ensayos dedicados a mostrar cómo aparecen los elementos Agua, Aire, Fuego y Tierra en la literatura. Molina, en el libro *Tierras, mares y cielos*, recopilación de toda su obra poética y elaborada por Froylán Turcios, poetiza tres de los cuatro elementos mediante diversos significados que desde su visión poética puede crear. Por ello, el objetivo de este trabajo de profundización consiste en hacer un análisis de las imágenes en la poética de Molina, que se desprenden de tres de los cuatro elementos: agua, aire y tierra, a partir de las significaciones sobre los elementos propuestos por Gastón Bachelard.

Juan Ramón Molina fue un escritor hondureño modernista a quien se le conoció como el poeta gemelo de Rubén Darío. Sin embargo, y a pesar de su gran calidad literaria, no es conocido en América del Sur, por lo tanto, resulta de sumo interés elaborar un análisis en el que se dé a conocer su obra como un aporte de conocimiento. En Honduras, Juan Ramón Molina ha sido estudiado y analizado de diversas maneras, pero todavía no existe un trabajo sobre su simbología que tome en cuenta los elementos propuestos por Gastón Bachelard. La intención de elaborar un análisis sobre la poesía de Molina a través de Bachelard surge por las diferentes manifestaciones de estos elementos encontrados en *Tierras, mares y cielos*. Además, al emprender este trabajo se hará un estudio fenomenológico de la obra de Juan Ramón Molina, enfoque que tampoco ha sido abordado hasta el momento. Cabe mencionar que el nombre *Tierras, mares y cielos* fue propuesto por Froylan Turcios. El título hace alusión a los tres elementos a analizar. Al

otorgarle este título Turcios nos demuestra que los tres elementos están muy presentes a lo largo de los versos de Molina.

Para tal propósito se abordarán brevemente los estudios fenomenológicos de Gastón Bachelard, el contexto socio-político y cultural de la época de Molina, el estado del arte, la posición de Molina en el modernismo, y finalmente se mostrará el contenido de cada uno de los capítulos del presente trabajo.

Hablar de los cuatro elementos en Gastón Bachelard, es abordar las imágenes, pero no vistas desde conceptos preelaborados, porque éstos, según lo expresado en *La poética del espacio*, son palabras que mueren y las imágenes son la vida, porque “todas las palabras desempeñan honradamente su oficio en el lenguaje de la vida cotidiana” (Bachelard, 2000, p. 80) y los conceptos “se convierten en pensamiento muerto” (Bachelard, 2000, p. 81). Las imágenes, además, no pueden ser reproducidas dos veces porque le pertenecen al poeta que las ha creado a partir de sus experiencias vividas, leídas e imaginadas. Incluso el mismo poeta, en el futuro, se transforma en otro debido a que ha sido alimentado con nuevas experiencias. Al ser otro, la creación de la misma imagen resulta imposible. Asimismo, la imagen es recreada desde múltiples perspectivas por el lector que se reproduce en ella de una manera diferente a la del soñador que la creó.

Bachelard llama a la imagen “imagen material”, porque está dentro de la conciencia, y porque, por su presencia, no existen dudas de su formación. Por esta conciencia creadora Bachelard no habla de sueños, sino de ensoñación, ya que en la ensoñación participa la conciencia activa del soñador, mientras que el sueño no tiene un soñador, ocurre sin la voluntad. En cambio, en los momentos de ensoñación, el poeta puede viajar hacia otros mundos y traerlos desde la imaginación hacia la realidad: vivirlos, sentirlos e incluso pensarlos como realidad. El ensueño permanece, no duerme, crea el éxtasis y lleva a un estado de imaginación infinita y multidimensional.

El soñador hace posible la transmisión de su ensoñación por medio de la palabra. Bachelard a las palabras les concede el ánimo de la personificación. La sonoridad de las

mismas hace posible la musicalidad. La imagen poética “nos sitúa en el origen del hablante” (Bachelard, 1982, p.12).

En cuanto a los elementos a analizar en la poética de Juan Ramón Molina, se comenzará por el agua. En *El agua y los sueños*, Bachelard menciona que, para la mayoría de los poetas, el agua es solamente parte del paisaje. Es una imagen vista de manera superficial. Sin embargo, Molina sería de los poetas descritos por Bachelard como poetas del agua, porque para él, el agua tiene un significado mayor: el agua es personificada, transmisora de nostalgia y emociones, el agua tiene vida y recuerdos. El agua, vista desde su forma profunda, tiene principalmente la concepción de pureza, naturalidad, frescura e inocencia. El agua, en grandes magnitudes, también trae la muerte en sus imágenes, en los reflejos del agua pesada, oscura de movimientos lentos. Además, el agua humaniza a las imágenes.

El segundo elemento a analizar es el aire. Bachelard, en *El aire y los sueños*, dice que la imaginación es la facultad de formar, cambiar, y crear imágenes infinitas. Pero las imágenes del aire, más que forma poseen movimiento. Las imágenes del aire están cercanas a la desmaterialización, por eso, es posible evocar el movimiento por medio del espíritu. Las imágenes del aire hacen posible la elevación a las alturas y es en ellas en donde se encuentra el estado apacible y cálido de la ensoñación. Al no desmaterializarse, se ve cómo las imágenes trascienden la forma. No obstante, al hablar de desmaterialización es propio mencionar que el aire también posee imágenes materiales como la evocada en el cielo azul, las constelaciones o las nubes, pero en Molina, como se observará, la mayor cantidad de imágenes del aire son imágenes desmaterializadas. Uno de los estudios más amplios sobre el aire es “El onirismo del vuelo”, ya que es una ensoñación intuitiva. De ello se desprende que la imagen del aire corresponde a la libertad.

Para hablar de la tierra, Bachelard escribió dos textos: *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad* y *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, en ellos expresa que la imagen es la que relaciona al imaginante con el ser imaginado. La imagen de la tierra tiene como característica principal la resistencia y la fuerza. La tierra es, además, entre los cuatro elementos, la imagen primaria de la materialización. El adjetivo que viene a la mente al

pensar en la tierra es la dureza, no obstante, la tierra también tiene suavidad, siendo de esta manera una dualidad del elemento, lo que repercute directamente en la emocionalidad humana. Las materias duras producen pesadez, mientras que las suaves son transmisoras de tranquilidad. A lo largo del capítulo se observará esta dualidad de materias duras y materias suaves como una armonía que se entrelaza en un solo elemento.

Bachelard utiliza la fenomenología para estudiar la imaginación material que se produce a través de la ensoñación. El soñador o poeta es quien crea el objeto soñado, así soñador y objeto soñado mantienen una relación inmanente. Este objeto es ilusorio, es según palabras de Rodríguez (2003), en ese momento de ensoñación donde se produce “La apariencia en la que el ser desaparece como si se borrara” (p.26). Además de ello, Rodríguez también comenta que esta relación entre la verdad del ser y la poesía es a lo que Bachelard ha denominado fenomenología poética (Rodríguez, 2003, p. 26).

Contexto socio-político y cultural en la época de Juan Ramón Molina

El siguiente apartado tiene como fin dar a conocer, de manera general, cómo era la época en la que se desarrolló Molina con la intención de establecer un acercamiento a las experiencias culturales, sociales y políticas que ligaban al mundo a un poeta que en la actualidad es desconocido en América del Sur. Por ende, lo siguiente.

Molina nació en una época de resurgimiento, justo cuando iniciaba la Reforma Liberal, un momento en el que el país se encontraba completamente empobrecido, pero con la esperanza de un mejor futuro gracias a la nueva política que imperaría. Para estos años, el nuevo Presidente hizo renacer al país, creó nuevas leyes, nuevas escuelas y colegios, y la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, que en esa época fue llamada: “Sociedad del genio emprendedor y del buen gusto”. Esta época también fue importante con respecto al incentivo de la lectura y la cultura, debido a que la Reforma Liberal estaba conformada por grandes intelectuales que lucharon por el incentivo cultural (Amaya, p. 48). Además, se constituyó la actual capital, Tegucigalpa. Según Barahona, este periodo, iniciado en 1876, fue el mejor intento de construir la nación hondureña. Además de que se crearon las condiciones necesarias para el desarrollo de la

agricultura, la industria, el comercio, servicios postales, telegráficos y el incentivo de la prensa (Barahona, 1988, p. 247).

Otro aspecto resaltable es la llegada de compañías extranjeras que tenían el fin de apoderarse de las tierras para la exportación del banano. No obstante, estas compañías, a cambio de tener el control del cultivo del banano, se comprometieron ante la élite hondureña a construir obras como: puertos, muelles, líneas férreas y canalizaciones de ríos (Varela, 2000, p. 117). Gracias a esto hubo una mayor conexión y comunicación entre todas las comunidades dispersas del país, lo que contribuyó al desarrollo del mismo.

Ahora bien, es importante saber cuáles eran los pensamientos del poeta con respecto a lo acontecido. En el ensayo “Barroco católico y homosexual” de Leonel Alvarado, dedicado a Edilberto Cardona Bulnes, al mencionar a su contemporáneo Molina, se deja en claro que estaba en contra de la entrada de las compañías bananeras al país: “Molina advierte sobre las consecuencias futuras de la modernización impuesta por las bananeras, y la ve como parte del expansionismo norteamericano” (Alvarado, 2017 p. 59). Molina era una figura pública que luchaba por los intereses políticos de su patria (Funes, 2006, p. 195). Fue un escritor polémico que utilizó la pluma para arremeter contra “el clericalismo, la mala literatura y los Estados Unidos (Funes, 2006, p. 214)”. Aunque Molina era de la misma ideología que los demás intelectuales contemporáneos, criticaba que la Reforma Liberal no había sido capaz de acabar con el conservadurismo religioso que afectaba al país (Funes, 2006 214). Del Valle (2008) ahondó en el pensamiento del poeta de la siguiente manera:

El acendrado individualismo de Molina hizo que perdiera aquella visión momentánea del poeta luchador. (...) La estrechez del medio, el reinado de la mediocridad. (...) La consciencia de una valía no aquilatada, todo fue acumulando desencanto, resentimiento, amargura en su alma de pequeño burgués. (p. 18)

Al reflexionar en estas palabras sumadas a las de Funes, se piensa en un Molina decepcionado de su época que se adentró en su universo poético y se dedicó a la contemplación de las bellezas de la naturaleza con el fin de escapar de un entorno

aborrecido, de esto se deduce también que existan muy pocas referencias políticas en su poesía.

Estado del arte

A pesar de ser un poeta desconocido, se han escrito algunas obras con respecto a su poética y también de carácter biográfico. Entre estos estudios destaca *Aspectos psicológicos de la obra literaria de Juan Ramón Molina* por Alfredo León Gomez, estudio que analiza temáticas sobre la muerte, melancolía, nostalgia, el autodesprecio y el suicidio. El propósito de Gómez (1990) de llevar a cabo un estudio sobre temáticas psicológicas es debido a que, para él, en la obra poética de Molina se revelan:

Indudablemente rasgos de la personalidad del autor. En ella se manifiestan aspiraciones, anhelos, ilusiones, esperanzas, desilusiones, frustraciones y muchas otras características del poeta que refleja en los versos su grandeza y sus miserias (...). La poesía de Juan Ramón Molina es extraordinariamente rica en constantes psicológicas que configuran un retrato de su propia idiosincrasia. (p. 13)

Otra obra de interés es *Habitante de la Osa* de Eliseo Pérez Cadalso. Esta obra tiene como fin el análisis de la poesía como un mundo en el que se entrelaza el funcionario público, el periodista y el cronista. Para Cadalso, cada uno de los poemas del escrito marcan un acontecimiento perteneciente a la vida del poeta. En su análisis comienza a citar versos de Molina a los que le anteceden una amplia explicación descriptiva sobre ellos para luego pasar a equipararlos con el medio en el que se encontraba el poeta, su entorno socio cultural y su visión de mundo.

Juan Ramón Molina el poeta gemelo de Rubén, escrita por Miguel Ángel Asturias es un texto destacable que tiene dentro de sí un análisis comparativo entre la obra de Molina con respecto a Rubén Darío, utilizando las características del modernismo y el simbolismo como base principal. Al hacer el análisis, en muchos episodios del texto se ve una explicación en conjunto, como en el siguiente ejemplo: “La influencia de los simbolistas franceses, tan notoria en Darío y en Juan Ramón Molina, musicalidad verbal en la que se confunden, en además de verso libre, colores y perfumes, tenía en ellos un antecedente americano ajeno por completo a Europa” (p. 10).

Javier Bayardo Brito hizo también un aporte a la crítica literaria hacia Molina en su obra, *La imagen conflictiva de Juan Ramón Molina y el medio social que lo mató*, presenta los poemas modernistas de Molina como un anhelo incesante de romper con el mundo que lo rodeaba. Cuando Brito (1975) se refiere a “Salutación a los poetas brasileiros” apunta que: “Indudablemente cuando escribió composiciones como la anterior lo animaba un eufórico optimismo cuajado de azul hechicería, que confirmaba la acabada estructura cultural e intelectual de su influyente personalidad creadora” (p. 10).

En *Juan Ramón Molina* de Víctor Cáceres Lara, además de mostrar una biografía completa sobre el escritor, hace un análisis de su poesía con respecto a temáticas como el amor. Cáceres hace su apreciación sobre el poeta al decir que fue: “Romántico en la mayor parte, siente arrolladoramente dentro de sí impulsos parnasianos y simbolistas. Y se convierte en introductor del modernismo en Honduras” (p. 15). Cáceres también resalta poemas como “Una muerta” por su diafanidad y el uso simbólico del agua. “Águilas y cóndores” por su visión panamericana; el intimismo de “Río Grande”, “El águila” por parecerle biográfica debido a la altivez del ave; “Pesca de sirenas” por la musicalidad; “Nada es todo” por ser un fugaz optimismo, y “Tus manos” por la ternura que irradia (p. 16).

En, *Nací en el fondo azul de las montañas hondureñas* de Marta Reina Argueta, se encuentran tres apartados sobre el estudio del poeta; la primera parte es un acercamiento al análisis de ese “ver más allá de las cosas” que tenía Molina y que, en el presente trabajo, se desarrollará, al utilizar como soporte, los estudios de Adorno sobre la apariencia. Argueta (1990) dedica su estudio a la percepción poética de Molina para mostrar cómo el poeta tuvo la posibilidad de ver más allá y, por ende, de mostrarlo en su poesía. Para hacerlo posible utiliza una serie de prosas y poemas a los que le preceden la explicación de cómo estas van más allá de lo contemplado ya que: “vemos como una simple observación superficial llevó al poeta a inferencias trascendentales, nada menos que explicarse el misterio de la vida y de la muerte, y a vislumbrar el misterioso equilibrio universal” (p. 38). La segunda parte del análisis de Argueta (2005) corresponde a

demostrar como Molina se sentía contaminado por la filosofía y consideraba a la naturaleza como pura e inocente, afirmaciones que se desprenden del poema “Madre Melancolía”, lo que, según Argueta, se debe a la influencia de lo que ella llama “pitagorismo esotérico que está en el fondo de la poesía de Rubén Darío” (p. 63). La última parte de su análisis corresponde al estudio temático y descriptivo de los poemas de Molina, relacionados con su biografía.

Marcial Cerrato escribió un artículo como homenaje a Molina titulado “¿Quién fue Juan Ramón Molina?”, en él, al referirse a su poesía, apunta que: “Nada de la naturaleza era demasiado pequeño o grande para él: la araña, el polo norte, los leones, el grillo, las constelaciones, los bueyes, el sapo (...) Eterno enamorado de lo bello, decanto la belleza femenina con sensualidad descollante” (Cerrato, 2012).

Helen Umaña (2006), en su estudio crítico sobre la poesía hondureña, hace un análisis de Molina basándose en los que ella considera sus mejores poemas, estos son: “Autobiografía”, “El águila”, “Río Grande”, “Metempsicosis”, “Salutación a los poetas brasileiros” y “Águilas y cóndores”. Para ella, el poema “Autobiografía” corresponde a la concepción roussoniana sobre el rechazo de la vida (p. 108). “Río Grande” es una asimilación entre el poeta y el río (p. 108). También celebra la sonoridad y musicalidad de “Salutación a los poetas brasileiros” (p. 109), así como la misticidad de “Águilas y cóndores” (p. 110). Además, recalca la “abundante y refinada adjetivación” (p. 110) de “Péscame una sirena”. Para Umaña, el poeta, en sus últimos poemas, fue dejando de lado al modernismo para caer en la hondura, la sobriedad y la melancolía (p. 112).

Juan Ramón Molina del norteamericano William Chaney (1924), muestra un panorama biográfico del poeta y de cómo su pasión por la lectura influyó en su talento literario, hace un recorrido pormenorizado de las obras leídas por Molina. Además de ello, compara algunos poemas de Darío con los de Molina, ya que considera que ambos tenían mucho parecido temático, pero con diferencias visionarias. Una de estas similitudes advertidas se contempla en las siguientes palabras: “La experiencia común en el viaje desde Río

despierta en los dos escritores similares proyecciones poéticas, motivadas por la visión del mar, el cielo franco, la comunión itinerante, la observación de la raza, etc” (p. 38).

Pompeyo del Valle (2008) en su *Panorama de la poesía hondureña*, advierte que el poeta estuvo primero dentro de los moldes románticos cuando escribió “El águila”, poema: “de un gran aliento y de vigor. Que después, purificado en las aguas modernistas, producirá cantos espléndidos” (p. 16). Del Valle también hace una comparación entre Molina y Rubén Darío, y explica como Darío influyó en el poeta hondureño, no obstante, también afirma lo siguiente: “Creo que la obra de este tiene una fuerza lírica que no siempre alcanzó el poeta de *Azul*” (p. 16)

Castro (1936) escribió *Antología de Juan Ramón Molina* con la intención de comparar a Juan Ramón Molina con Rubén Darío, sobre todo en los poemas “La rosa niña” de Darío y “Tréboles de navidad”. No obstante, a la similitud temática de ambos poemas, Castro hace una diferenciación estructural para aclarar que: “Rosa niña” fue escrita: “en 17 serventesios y un sexteto predominando los dodecasílabos y tridecasílabos” (p. 42). Al referirse a “Tréboles de navidad” explica que este se acerca al villancico navideño: “Octosílabo armado sobre doce estrofas irregulares” (p. 42). Para Castro, los poemas también se diferencian por el tono de Molina: “más humano, personal y subjetivo (..) Darío es más imaginativo pero impersonal, más narrativo que espiritual” (p. 44).

También se encontró crítica literaria en las dos ediciones de *Tierras, mares y cielos* y en otras ediciones antológicas que recopilan algunos de los poemas de Molina. Una de estas ediciones es la prologada por Rigoberto Paredes; en palabras de Paredes (1995), a pesar de la muerte de Molina:

Hay, sin duda, un Molina vivo, vigente, imperecedero, erigido legítimamente en pilar fundacional de las letras nacionales; no solo como poeta, forjador de excelentes piezas poemáticas (“Autobiografía”, “Río Grande”, “Una muerta”, “Adiós a Honduras”, “Pesca de Sirenas”, “A una virgen” entre otros), sino también como espléndido prosista, campo en el cual, a juicio nuestro, es donde se revela como auténtico y consumado modernista. (p. X)

En otra antología de *Tierras, mares y cielos*, Enrique González (1994) escribió el prefacio en el que resalta los sonetos y el poema “Una muerta” por ser:

La obra más pura y más lograda del poeta hondureño, no solo en el sentido de la emoción, sino de la forma. Ya no hay en ellos ni prosodia balbuciente, ni sensiblería romántica, ni voz engolada, ni estruendo oratorio, sino versos cincelados, sabia elección verbal, personalidad de emoción, estremecimiento interior de noble alcurnia (p. 11).

En esa misma edición, Eliseo Pérez Cadalso (1994) la prologa para resaltar los poemas “Río Grande”, “Una muerta”, “Pesca de sirenas” y “Salutación a los poetas brasileiros”, ya que para él son: “Merecedores de un sitio honroso en cualquier antología” (p. IX). Más adelante se encuentra una nota titulada “Retrato de Juan Ramón Molina”, que es una descripción poética escrita por parte de Luís Andrés Zuñiga (1994). Además de la descripción física, Zúñiga exalta la belleza y armonía de la lírica del poeta (p. XI)

Segisfredo Infante (2008), prologa otra edición antológica de *Tierras, mares y cielos*. Infante también compara a Molina con Darío y habla de cómo el poeta hondureño tenía el ferviente anhelo de superar al poeta nicaragüense. Infante habla de su gusto personal por poemas como “Una muerta” debido a “la sabia y elegante elección de las palabras (...) su estilo aparentemente directo y sencillo” (p. IV) al poema mencionado suma: “Segundo aniversario”, “Después que muera”, “Hamlet”, “Pesca de sirenas” y “Autobiografía”. A sus apreciaciones adiciona que los poemas eran poseedores de una gran calidad verbal, conceptual y rítmica (p. IV).

Un prólogo más extenso es a cargo de Julio Escoto (1982). En este prólogo habla de las temáticas que aborda Molina, desde el hastío existencial de “Madre Melancolía” hasta la vastedad del conocimiento intelectual que refleja en sus sonetos (p. 11). Para Escoto, en Molina podía verse su concepción metafísica del mundo, la que tenía un tono religioso, además de planteamientos como la razón del ser, el objetivo de la existencia y el entendimiento de la vida como un acto insustancial” (p. 14)

Kattán (2011), desde el prólogo de la segunda edición de *Tierras, mares y cielos*, refleja que Molina mostró una gran elegancia y profundidad en sus artículos, y en sus poemas una vasta cultura y notable manejo del lenguaje (p. VI). Cabe mencionar que los poemas que servirán para el estudio analítico sobre Molina, en el presente trabajo, son parte de esta segunda edición.

Al hacer una búsqueda sobre crítica literaria dedicada al estudio de las obras de Juan Ramón Molina, se encontraron, en su mayoría, textos dedicados al estudio biográfico del poeta. Entre estas resaltan *Juan Ramón Molina Anecdótico* del escritor guatemalteco Flavio Guillén que es un artículo en el que se narran algunos ilustres episodios de la vida de Molina, ligados a sus momentos de creación literaria. Un contenido similar es *Datos para la biografía de Juan Ramón Molina* de Miguel Alvarado, quien estructura de manera cronológica los hechos más importantes y notables en la vida política y artística de Molina. Además de los anteriores, está *La prisión de Juan Ramón Molina* de Manuel Torres, un texto que ahonda en el carácter melancólico del poeta.

Al haber leído los pensamientos de escritores de gran talla, tanto nacionales como internacionales, añadido a los párrafos anteriores, se observó que todos ellos mencionan a Juan Ramón Molina como el más grande exponente del modernismo centroamericano después de Rubén Darío, no obstante, al concederle tan elogioso mérito, este mismo ha sido el causante de que el poeta se haya visto a la sombra de Rubén Darío y, por ende, esto se una a las causas del desconocimiento del poeta. Juan ramón Molina, en la academia, ha sido considerado como el poeta más importante de Honduras por su gran calidad poética y su visión universal. Por todo lo anterior, el presente trabajo pretende aportar a la crítica literaria, una visión fenomenológica sobre los cuatro elementos que describe Bachelard, como una manera no tocada en el poeta hasta el momento.

Juan Ramón Molina en el modernismo

Molina fue considerado un poeta modernista por sus contemporáneos, no solamente por la época en la que nació, sino también por su estilo literario caracterizado por ese hálito tan propio de quienes se abrazaron a esta corriente literaria. Al hacerle frente a las características del modernismo se puede afirmar que el poeta dedicaba sus versos a la explosión de este estilo literario.

Al enfocar las características del modernismo con la intención de una ubicación detallada, resalta la primera y quizá más perceptible: el rechazo a la realidad. Si bien es cierto que existe una mínima cantidad de poemas con un sentido político en la antología poética de Molina, es aplastante la manera en la que el poeta aborda temáticas ajenas a su entorno. Sus poemas están fuera de la realidad hondureña que, como se vio en el contexto socio-cultural y político, se encontraba en plena construcción y resurgimiento a cargo de un grupo de reformadores que idealizaban una patria renovada. Molina se aleja de esto para abordar temas bíblicos, mitológicos y explorar los paisajes hondureños y brasileños.

En Molina también hay una búsqueda de perfección métrica expuesta en los sonetos alejandrinos, como es apreciable en el apartado de *Tierras, mares y cielos* (edición 2011) llamado "Jardín de sonetos". A esto se le agrega el perceptible gusto mitológico del poeta que es mucho más notorio en poemas como "Salutación a los poetas brasileiros". Y, sobre todo, esa sensualidad marcada que se apodera de su lenguaje para crear imágenes auditivas, visuales, táctiles e incluso olfativas. Para ejemplificar de manera general el uso de dichas imágenes, es posible recorrer los versos sobre los elementos que han sido el motivo de este trabajo: las imágenes del agua, la tierra y el aire. Estas se enlazan, además, a otra característica del modernismo: la creación de imágenes plásticas con predominio del color y musicalidad.

También es notable la combinación entre el exotismo y lo nacional, cuando mezcla seres mitológicos con los paisajes de su patria, o en casos como el soneto dedicado a Rubén Darío "De un tríptico", que ambienta al máximo exponente del modernismo en una atmósfera mitológica, además de referirse a él como un "délfico augur".

Molina se dedicó claramente al culto poético del modernismo, pero además de su estilo, y de ser considerado por todos sus biógrafos como el máximo exponente del modernismo centroamericano después de Rubén Darío, cabe mencionar que la comparación entre ambos poetas comenzó precisamente desde que ellos se conocieron. De esta comparación surgió "Salutación a los poetas brasileiros". Darío y Molina se

batieron en duelo para crear un poema hacia los poetas del Brasil, en donde se encontraban en el momento; al recitar Molina el de su autoría:

A medida que la escucha Rubén rompe el papel en el que ha escrito sus versos, y al final abraza al inspirado hondureño, en una actitud cordial de hermano mayor, que no siente disminuir su grandeza en estimular a los demás, y ponerlos en primer lugar. (como se citó a Rivas en Funes, 2006, p. 205)

Según Funes, esta anécdota ha sido traída a colación, también por el crítico norteamericano William Chaney, por Eliseo Pérez Cadalso y por el nicaragüense Juan Felipe Toruño. Cabe resaltar, además, que Molina fue el único escritor modernista centroamericano que destacó tanto en la poesía, como en la prosa (Funes, 2006, p. 199). En palabras de Pompeyo del Valle (2008), Molina no solamente fue un gran exponente del modernismo, sino también el poeta más destacado de Honduras, ignorado por el mundo debido a que: “su espíritu en tormenta le vedó todos los caminos, condenándolo a un refugio defensivo” (p. 16).

Molina también incursaba en el ámbito político, y sus crónicas eran dedicadas a dar a conocer su ideología, no obstante, en su poesía, que es el motivo de este trabajo de profundización, Alvarado (2017) explica que estaba apegada a “estética parnasiana y simbolista del modernismo. En otras palabras, su obra y su persona “se debaten entre la modernidad y la estética decimonónica” (p. 58), sin embargo, en el poema “Adiós a Honduras” se podrá confirmar que existe un tinte político en el que aflora su dolor hacia una patria destrozada por un mal gobierno. Por ende, aunque su poesía no ha sido creada con esa intención, no cabe la afirmación de que esta está desligada del todo de la consciencia política, esto podrá observarse en el presente trabajo al momento de tocar los pliegues del poema mencionado. Bayardo (1976) al respecto afirma que “Hay indicios de tipo social en la dispersa obra moliniana; sin embargo, Molina voló con más intensidad sobre los cielos del modernismo” (p. 12).

Argueta, quien dedicó su estudio a un análisis sobre la obra de Molina, con el fin de acercarse más a un estudio crítico, dice las siguientes palabras:

Desde hace mucho tiempo venimos oyendo a mucha gente decir que Molina es nuestro máximo poeta; pero por más que se ha buscado no hemos encontrado un trabajo

satisfactorio que se aproxime analíticamente a su obra y diga de forma precisa y en base a estudio, el lugar que ocupa en la poesía nacional, en la poesía centroamericana, su posición en la poesía latinoamericana (...) en síntesis que nos diga por qué Molina es un gran poeta. (p. 11)

No obstante a la anterior afirmación, al caracterizar los poemas de Molina tomando como base al modernismo, al recopilar las críticas literarias que lo refieren como el máximo exponente del modernismo centroamericano después de Darío, al tomar en cuenta las temáticas que analizan quienes han escrito sobre Molina o al evocar las imágenes de sus poemas, es posible decir que fue una parte fundamental de esa corriente que inició a finales del siglo XIX y finalizó a principios del siglo XX.

Contenido de los capítulos

Antes de adentrarse en las imágenes que emergen de los tres elementos que se encuentran en la poética de Gastón Bachelard, se comenzará con el capítulo “El universo poético de Juan Ramón Molina” que se detiene a explicar cómo fue creado el universo poético presente en *Tierras, mares y cielos*. Para el análisis es necesario centrarse en la apariencia y las experiencias del poeta con el objeto ensoñado, temáticas propias de los estudios fenomenológicos y estéticos. Por ello, se tendrán como soporte los ensayos “Arte, estética y sociedad” y “La belleza artística: Aparición, espiritualidad, intuición” que son dos ensayos de Adorno contenidos en *Teoría estética*. Sumado a esto se tendrán en cuenta algunos aportes de *Nietzsche*, de Husserl, Dufrenne, Enrique Rodríguez y de Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación*.

Al comenzar el capítulo se establece la diferencia entre la apariencia y la mimesis. Más adelante se explica cómo funciona la experiencia que el poeta tiene con los objetos, de cómo los recrea en su imaginación y los reúne en su universo. Para terminar, es preciso estar ante la ensoñación y entenderla desde el poemario a analizar.

El segundo capítulo está dedicado al agua. Este elemento se ve presente en abundancia en la poética de Molina ya que hay muchos poemas que están dedicados a ríos y mares, entre otras concentraciones de agua. El capítulo está separado en secciones temáticas que responden a la frescura como hálito de vida; la muerte en la que además se encuentra contenida la maternalidad, el sonido, la sangre y la leche; la ofelización; y culmina con la unión entre agua y tierra. El estudio de las imágenes nacientes del elemento se compara con la manera en la que Bachelard las concibe en su estudio fenomenológico presente en *El agua y los sueños*.

El tercer capítulo es sobre el aire. En este, como en el segundo, se enlazan a las imágenes bachelardianas, con las evocadas por Molina. Las imágenes del aire ya no son imágenes materiales, sino más bien de movimiento, imágenes activas que, en Molina, corresponden al vuelo como realización de lo imposible, las alas como un fin estético, el sonido como la dualidad entre imágenes, la caída moral, el cielo azul en fusión con las aves y el poder del viento.

El cuarto y último capítulo trata sobre las imágenes de la tierra. Se habla de dualidades porque el capítulo corresponde a los contrarios: dinamismo y reposo, fuera y dentro, introversión y extroversión propuestas por Bachelard. Este capítulo analiza imágenes de la voluntad que es actividad, y una imagen sobre el reposo. Más específicamente, el capítulo abordará las imágenes de las herramientas como sadismo y sexualidad, la roca como el símbolo del dominio y la solidez que se dualiza con la destrucción, la gravedad que contiene imágenes hermanas de la caída y la ascensión que también fueron tratadas en el capítulo sobre el aire, y finaliza con la gruta como imagen de reposo y terror.

1. Capítulo 1: El universo poético de Juan Ramón Molina

Los “*Portaliras ilustres de nuestro continente*

Miremos el futuro con ojos de vidente

Con ojos que irradiasen -de sus cuencas sombrías-

La luz de las más grandes y fuertes profecías”. (Molina; 34)

El propósito del presente capítulo es analizar el universo poético en *Tierras, mares y cielos* de Juan Ramón Molina. Esta aproximación se realizó desde un punto de vista interpretativo que nace del estudio de lo aparental e ilusorio de la obra del poeta como objeto estético, y de la intención de reconstruir las experiencias del poeta con los objetos que percibe para luego transformarlas en imágenes que son parte de cada poema. Para ello, esta sección introductoria se ampara en los textos “Arte, estética y sociedad” y “La belleza artística: Aparición, espiritualidad, intuición” que son dos apartados de *Teoría estética* de T. Adorno.

Las temáticas abordadas en este capítulo parten de aspectos observados en la obra de Molina y que giran en torno a la imagen y al carácter aparental. Debido a que la apariencia puede confundirse con mimesis, el primer aspecto tratado, es la relación entre mimesis y apariencia a partir de la perspectiva de Adorno. En este sentido, la apariencia es contraria a la imitación porque no pretende reproducir el objeto, sino trascenderlo. Para poder entender este punto es necesario mencionar que mimesis: “es la conducta imitativa” (Adorno, 1983, p. 35) y la apariencia es ese ir más allá del objeto, porque en palabras de Adorno (1983):

La belleza de la naturaleza consiste en que parece decir más de lo que es. La idea del arte es arrancar este más a su contingencia, apoderarse de su apariencialidad, llegar a determinarla como tal apariencialidad y negarla como irrealidad. (p. 109)

En este párrafo se entiende que la conducta imitativa solamente reproduce lo que a simple vista se observa de la naturaleza, pero al verla a través del arte es posible vislumbrar que tiene algo más que decir, que la naturaleza tiene una connotación trascendental y, para recrearla en la obra de arte, es vital reproducir esta connotación. Al reproducirla deja de ser una simple imitación y se transforma en apariencia. Esto se puede ejemplificar con la contemplación de un árbol, este puede ser imitado en el papel al hacer una descripción fidedigna del color de sus hojas, la dureza de su tronco, etc., pero al concederle un tono aparental, este árbol cantará con el viento, se mecerá en un arrullo armonioso, e incluso irradiará felicidad. Por tanto, mientras una es imitación, la otra es ese ir más allá del simple imitar para crear una obra que hace que la naturaleza sea más de lo que parece.

En este sentido, para desarrollar este análisis, al haber establecido las diferencias entre mimesis y apariencia, se podrá continuar con la idea de cómo la apariencia se crea a partir de las experiencias que tiene Molina con el objeto y, de esta manera, se forman las imágenes a partir del enfoque que se tiene al experimentar con el objeto. Más adelante se explicará cómo el alejamiento tiene un punto importante en el proceso de creación, para luego culminar con la exposición sobre ensoñamiento, el lenguaje y la imagen como puntos esenciales en el proceso de creación literaria.

I

Para comenzar el análisis es preciso establecer cómo funciona la apariencia en las imágenes de la poética de Molina. Adorno (1983) añade al anterior párrafo citado que: “las obras de arte se convierten en tales al producir ese más, al crear su propia trascendencia” (p. 109), por lo tanto, es necesario entender cómo se crea este “más trascendental” al analizar las imágenes de Molina. En primer lugar, la apariencia en Molina se concibe, sobre todo, en la descripción de paisajes, porque van más allá de ser una simple descripción que intenta reproducir a la naturaleza, es más que una conducta imitativa. Para hacer posible esta apariencia en la naturaleza contemplada, Molina (2011)

se vale de recursos retóricos, como el siguiente ejemplo de “Adiós a Honduras”: “Por eso en tus fronteras montañosas/ sobre olvidadas fosas/ que baña el sol con sus ardientes luces, / contempla el caminante entre zarzales/ y abruptos peñascales/ alzarse al cielo solitarias cruces” (p. 64). El poema trata de un Molina que se despide de su amada tierra, de la nostalgia que esta despedida le causa, y en ella, el poeta describe el paisaje que va dejando atrás, entre estas descripciones está la de los versos citados: el horizonte de las montañas y como el sol lo ilumina, pero la manera de la descripción va más allá de querer imitar, Molina los provee de vida. Esto es posible dilucidarlo cuando la luz que ilumina se transforma en un líquido que baña a las montañas. La palabra “bañar” le permite al poema ese ir más allá de la contemplación del objeto, de las montañas, del sol que irradia, que no es un simple iluminar y mostrar la claridad en la montaña, sino un baño, palabra que originalmente se le concede al agua, por lo tanto, el sol ha adquirido sus propiedades. El más allá de la apariencia está en la contemplación del sol transformado en líquido, el tono aparential, en este caso; obedece a la metafórica manera de caracterizar el accionar de los rayos solares.

De la misma manera, en “El salón de los retratos”, Molina (2011) hace una descripción de lo que se percibe en los rostros de los cuadros de la pared: “Esa noche sublime y fantástica/ en que el círculo augusto de próceres/—desde lo alto—la lírica fiesta miraba, / con ojos que dicen oscuras historias antiguas, /—Ya casi olvidadas— / leyendas de luchas civiles,/ que brotar hicieron en sus testas canas” (p. 26). En el poema hay un salón en el que se celebraba una fiesta, se describen las risas, las melodías, y el júbilo de los comensales, además de la bella mujer que toca el piano. Entre estas descripciones, se encuentra la de los retratos, los cuadros en los que están pintados los próceres de Honduras que lucharon por la independencia. Las imágenes de estos suelen estar dentro de una esfera dorada a la que se refiere al hablar del círculo augusto; pero la apariencia no es notable en la manera en la que describe estos círculos, sino más bien en el pasado que se puede vislumbrar en los rostros de los héroes nacionales, porque para Molina no son solo un rostro, sino una historia que, aunque ya casi olvidada, sigue ahí. La apariencia en la descripción de los cuadros va más allá de la simple representación de sus caras. La contemplación de los rostros salta a lo percibido por la mirada y escruta en ellos la historia; historia que adquiere vida y movimiento en los cuadros, una historia de

lucha por la independencia hondureña que ha quedado grabada en sus miradas, sus labios, sus cabellos entrecanos e incluso en la posición de sus caras.

Ahora bien, para respaldar la idea de una representación que va más allá de la simple imitación, es preciso ir directo a los asuntos abordados por Adorno, en su ensayo sobre “Arte, estética y sociedad”, en el apartado de “Relación entre arte y sociedad”. En esta sección habla de la obra de arte que busca identidad, y es lo no idéntico lo que viene en auxilio de esta necesidad de identidad. Las obras de arte son “imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que afuera les está negado. Así lo liberan de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior y cosista” (Adorno, 1983, p. 14). En este sentido, el arte es imitación, pero a esta imitación se le añade algo más para poderla liberar de ser solo un objeto, se le agrega la apariencia que le concede a la naturaleza la voz para expresarse y transmitir sus sentires. Un ejemplo de ello es cuando Molina está ante el sol y le da la oportunidad de bañar a la montaña, de ser más que luz y transformarse en líquido, porque las obras de arte son imitaciones, pero van más allá de la mera imitación y, por medio de la imaginación, trascienden. De esta misma manera, así como Molina contempló al sol, otros hombres pueden observarlo y transformarlo en muchas posibilidades hasta adquirir una infinitud de significados que no serían posibles ante lo concreto.

De una obra de arte que trasciende se llega al punto en el que Molina va más allá de los objetos, los recrea y les da esa aparentialidad. En ella, la naturaleza tiene vida, emociones y sentires a manera de personificación, como en el poema “Los leones en acecho”: “Extiéndese el crepúsculo/ –como una gran angustia– / sobre una anciana selva del África del sur/ hay un temblor de hojas/ en los medrosos árboles,/ y –cual pájaro herido–/ agoniza la luz” (Molina, 2011, p. 125). En el poema se ven a dos leones, una hembra y un macho que, se encuentran en una cueva esperando a sus presas. Los leones primero observan a tres jirafas y luego a una manada de antílopes. El poeta se recrea en los gallardos y fuertes cuerpos de los leones mientras estos intentan apoderarse de las presas que huyen. Los versos tomados para el presente, corresponden a la descripción del paisaje en el que se encontraban situados los leones. Al observar el crepúsculo, los árboles, y la luz en el poema, es propicio contemplar que

van más allá de su propia cosificación, son más que eso, y es lo que quiere demostrar Molina al proveerlos de sentires, angustias, dolores y temblores. La apariencia es aquella que es más que observar una selva con sus árboles y luces, una aparencialidad que presenta la ancianidad, el temblor de las hojas y el miedo de los árboles, una naturaleza vegetal que ha llegado a proveerse de emocionalidad. En este ir más allá de la cosificación, Molina (2011) mezcla también a la naturaleza con la mitología, un ejemplo es “Salutación a los poetas brasileiros”:

Mi Pegaso conoce los azules espacios
su cola es un cometa, sus ojos son topacio
el rubio Apolo y Marte cabalgarían en él;
relinchará en los céspedes de vuestro bosque umbrío
se abrevará en las aguas de vuestro sacro río
¡Y dormirá a la sombra de vuestro gran laurel! (p. 44)

Este poema fue escrito por Molina como un saludo hacia los poetas del Brasil, en la conferencia en la que conoció a Rubén Darío. El poema no solamente exalta a los poetas, además, hace alusión a la grandiosidad del país. La manera en la que Molina muestra su tributo ante un lugar por el que se siente maravillado, es justamente esta mezcla de la naturaleza con la mitología, mitología que simboliza la cúspide del encanto. En el poema, Pegaso ha sido idealizado en el universo poético de Molina, y cumple aquí la misión de unirse al césped, al río y a los laureles de Brasil, una manera de asimilar el paisaje como parte de la mitología. En esta tónica, al regresar a Adorno (1983), al párrafo citado al principio de este capítulo, cuando dice que: “Apoderarse de su aparencialidad, llegar a determinarla como tal aparencialidad y negarla como irrealidad” (p. 109), se puede entender que el arte no pretende negar su condición de apariencia, no obstante, esta apariencia no puede ser vista como irrealidad, sino como una característica de la obra de arte y la obra de arte existe, por tanto existen sus características, y todo aquello que tiene existencia es real. Pegaso es apariencia, pero no es irreal porque al ser plasmado en el poema de Molina se le ha concedido la vida, aquí se ve claramente su aparencialidad al ser creado a partir de la idea de un caballo alado que no existe en el mundo de los objetos reales, pero este mismo no pierde la condición de ser real, porque Molina le ha ensoñado. Pegaso va más allá de lo contemplado, Pegaso es apariencia, pero vive en las letras del poeta.

En lo anterior se vislumbra una apariencia que nació de la contemplación del objeto, pero que la experiencia del poeta con dicho objeto, la llevó a la realización de imágenes aparentes que van más allá de lo contemplado. Por medio de la imaginación es posible que la apariencia del objeto obtenga una infinitud de posibilidades que se encaminan a la trascendencia.

Si bien esa apariencia que va más allá del objeto y, que es contraria a la imitación, no puede liberarse de su tendencia a imitar. La apariencia tiene un carácter ilusorio, pero siempre parte del objeto. Los poemas de Molina van más allá del objeto, más no se aíslan de él. Veamos el ejemplo en "Metempsicosis": "pájaro fui enseguida en un vergel salvaje/ que tuve todo el iris pintado en el plumaje/ amo flores y nidos, el frescor del ramaje, / los extraños insectos, lo verde del paisaje" (Molina, 2011, p. 124). En el poema el autor se entrelaza con la naturaleza, se hace uno con ella, y para hacerlo posible, se transforma en un pájaro, una víbora, un águila y un pez. El poeta dice haber sido un pájaro, lo que conlleva un carácter ilusorio, pero el pájaro es parte de las cosas reales, al igual que el ambiente en el que este se desarrolla y que describe Molina. El poema ha tenido como base lo real, para poder llegar a la apariencia. El carácter aparente de sus versos está construido desde el interior de sí mismo y trasciende al objeto, un humano-pájaro, un humano que, de manera aparente, podría unirse al tratado adorniano, en el que explica que: "Las obras de arte son apariencia porque ayudan a tener una especie de existencia secundaria y modificada a todo aquello que ellas mismas no pueden ser" (Adorno, 1983, p. 147), esto quiere decir que la obra de arte es la realización de lo que la naturaleza no puede realizar, el arte contempla posibilidades infinitas de un mismo objeto, y hace posible lo imposible. Los poemas de Molina viven, el objeto es representado en los versos, pero su existencia trasciende a la ilusión de ser más que el objeto, cuando es tangible, y estos versos permanecen netamente como imagen. En el caso de los versos de "Metempsicosis", el poeta tiene una existencia secundaria en su universo poético, en ella puede ser un pájaro con el iris pintado en el plumaje.

II

Para Adorno, la apariencia es el ir más allá del objeto y la existencia secundaria que se crea a partir de lo que ellas no pueden ser, para Nietzsche (2005), en *El nacimiento de la tragedia*, la apariencia es una realidad onírica que se encuentra dentro de la realidad, una realidad que hace que todos sean artistas por medio de la facultad de soñar: “El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquella es una apariencia” (p. 43). Desde este punto de vista, se entiende que, para Nietzsche la apariencia está dentro del sueño, en el sueño se encuentra esa realidad dentro de otra realidad, una realidad que vive en la subjetividad del ser, nace de las experiencias subjetivas, de la esencia individual y se proyecta en imágenes al momento de soñar. Pero esta experimentación del mundo que tiene el individuo, según Nietzsche (2005), no solamente está en las imágenes agradables, sino también en el dolor, el terror y las sombras (p. 43), lo que podría verse como “imágenes oscuras”. Ahora bien, esto a lo que Nietzsche llama sueño pertenece a la concepción de Bachelard sobre ensoñación, por ende, es posible afirmar que la apariencia se visualiza dentro de la ensoñación.

Molina a sus poemas les concedió la apariencia onírica, cada uno de ellos parte de una realidad que él ve, realidades a veces melancólicas en las que los sentimientos son seres e incluso madres. Para ejemplificar es preciso mostrar el poema “Madre melancolía: “A tus exangües pechos, Madre Melancolía/ he de vivir pegado, con secreta amargura, / porque absorbí los éteres de la filosofía/ y todos los venenos de la literatura” (Molina, 2011, p. 96). El poema corresponde al deseo del poeta de enseñar cómo el intelecto es fuente de tristeza y, en cambio, el ignorar muchas cosas brinda la felicidad de la sencillez. En estos primeros versos se percibe lo que presenta todo el poema, y en ellos, Molina le da al objeto nuevas características afines a las experiencias que él tiene con ellos. Les otorga sentires y autonomía para universalizarlos. La melancolía se personifica en una madre que tiene a un hijo en etapa de amamantar, este es Molina que además ha pasado a la infancia. Pero la leche nutricia de la madre es el veneno de la filosofía y de la literatura, o más bien del conocimiento. El conocimiento ha sido materializado como la leche, de la misma manera, la melancolía se personificó; así es posible vislumbrar la

creación de imágenes a partir de palabras abstractas como: melancolía, filosofía y literatura. Y esa es la manera en la que el poeta ha interpretado la ensoñación, por medio de la imagen de la melancolía maternalizada que es producto del intelecto, una melancolía que pertenece a la idea nietzscheana de que en el sueño no solamente se experimentan las imágenes agradables, sino también la oscuridad y el dolor, en el caso del poema, se experimenta la melancolía.

Pero Nietzsche también ve a la apariencia como: “engaño, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte” (p. 32). La apariencia no solamente es ilusión, es engaño y error, porque la apariencia es un ideal, pero: “toda vida se basa en la apariencia” (Nietzsche, 2005, p. 37), así mismo todos los objetos reales están provistos de ella, por tanto, se reafirma la idea primera de que la apariencia es realidad, y al ser engañosa, errónea o ilusoria se le conceden estas adjetivaciones porque existe, y al existir hace parte de la realidad. Por ende, en el universo poético de Molina, los objetos que el describe e imagina, nacen y adquieren realidad al ser trazados por una pluma.

III

Gracias a esta manera de experimentar el objeto, el mismo objeto, al convertirse en estético, obtiene un enfoque que le permite al poeta crear un nuevo universo, porque éste nace a partir de sus perspectivas sobre los objetos que tiene a su alcance. En el caso del poema “Tus manos”, el autor le ha dedicado un poema metonímico a su amada muerta: en él se refiere a las manos de aquella mujer que en vida le dio tantas caricias puras. Molina (2011) se extasía en unas manos, y a partir de esta contemplación se produce una nueva mirada de ellas: “Manos liliales, manos/ como hostias consagradas/ en las secretas misas/ del amor adoré;/ manos en una nieve/ radiosa cinceladas, / que fui el primero y último/ que en la vida besé” (p. 78). El poeta contempla las manos, las recrea desde su propia perspectiva; se perciben puras como la hostia de la eucaristía con una blancura similar a la de la nieve. Las experiencias del poeta con las manos tienen la emocionalidad del amor que ha sentido por la mujer que las posee. Las manos son el objeto, y la experiencia del poeta hace posible que sean más que unas manos y se conviertan en la blancura de la nieve y las hostias de la misa en consagración bendita.

Ahora bien, el poeta ha tenido una relación afectiva con el objeto y de esta relación ha nacido la obra de arte, el poema cambiante que ya no es el objeto que tuvo ante sí el poeta, será el objeto con el que se relacionarán los lectores. El objeto también es cambiante, lo modifica la naturaleza y luego se vuelve a modificar a expensas de quien lo contempla, este transmite la modificación por medio de su imitación en el arte, y las múltiples personas que lo contemplan lo modificarán posteriormente. Así el objeto obtiene el carácter ilusorio por el que llega a ser más que una simple cosa. En otras palabras, si tenemos un vaso de agua delante de nosotros, este será modificado desde sí mismo por el paso del tiempo, o por las circunstancias a las que ha sido expuesto, luego estará ante la percepción de quien lo contempla, y a esta misma modificación, si es experimentada por un artista, se le añadirá la percepción estética por medio de la cual, el vaso será plasmado como un objeto estético que, entre una de múltiples posibilidades, se transformará quizá en una fuente de aguas termales.

Ante lo expuesto, se contempla un maravilloso universo de posibilidades que han nacido de la percepción de un objeto cambiante que sigue su paso por un camino de múltiples veredas diferenciadas entre sí. Esto también podría verse por medio de la metáfora del tejido, en la que desde un nudo se van entrelazando los hilos hasta formar una red enorme de tejidos que se extenderán a medida que vayan formando parte de la urdimbre. Esta misma suerte tienen las posibilidades aparentes que obtendrá el objeto.

IV

Anteriormente se ha hablado de la experiencia que Molina tiene con los objetos y que, por medio de esta, se crea un universo que muestra el interior del sujeto para recrear al objeto. Molina exterioriza sus ensoñaciones a través de poemas que son ventanas por donde se vislumbra el interior de lo imaginario. En palabras de Dufrenne (1982): “La obra expone el mundo del autor” (p. 193), porque: “el artista se hace creando su obra, no porque piense en hacerla, sino porque se compromete en su ejecución (,,,) esa necesidad íntima del artista que crea de acuerdo con lo que es” (Dufrenne, 1982, p. 197).

De esta manera se puede deducir la relación del autor con el objeto estético. En las obras de Molina se expone su mundo, y estas mismas obras crean al poeta, el universo es parte de Molina y Molina es parte de él.

El universo creado por Molina tiene de verdadero lo que le confiere la percepción que se obtiene por medio de la lectura de sus versos. En palabras de Lyotard (1989) sería explicable porque: "Frente a la tesis del mundo, que es una tesis contingente, se alza, pues, la tesis de mi yo puro" (p. 16). En otras palabras, frente a nuestro mundo subjetivo se alza el mundo objetivo en el cual se entrelazan todas las subjetividades que observan un solo mundo. Y este mundo está cubierto de los sentidos que los humanos le confieren desde múltiples perspectivas. Esto se podría ejemplificar con una calle por la que pasan varios transeúntes, cada uno la observará desde su perspectiva y a partir de sus experiencias, para cada uno la calle tendrá una importancia diferente y resaltarán más unos aspectos que otros; mientras que para alguno de los individuos la calle es gris y polvosa, para otro el suelo le dará sensación de seguridad por ser firme y sólida.

El poeta se aleja del objeto para poder crear la imagen poética, de tal manera que, al alejarse del objeto experimentado, lo reconstruye y le otorga nuevas apariencias. El soneto "Selva americana" describe el paisaje de la selva, habla de los animales encontrados, del sol y el calor que de este se desprende, además del verdor de los árboles. He aquí los versos que servirán para explicar el alejamiento del poeta con el objeto: "Los árboles añosos la cabeza/ doblan sobre las ásperas retamas, / y ciñe el cuerpo elástico de escamas/ la perezosa sierpe a la corteza" (Molina, 2011 p. 106). Molina contempla la selva y sus árboles, pero para recrearlos necesita de lo que Nietzsche llama el sueño y Bachelard la ensoñación. Molina se aleja del objeto por medio de esta ensoñación y así lo recrea de nuevo y lo transforma en una imagen en la que los árboles tienen una cabeza que se dobla y una sierpe que lo rodea. En este alejamiento, el árbol ha sido personificado como un anciano de cabellos encanecidos. Un árbol que tiene muchos años de existencia sigue conservando sus hojas verdes, pero, al decir que tiene cabeza añosa, es posible imaginarse a un árbol de hojas blancas como canas; en esta manera de percibir al árbol, se encuentra el alejamiento aparental.

Rodríguez (2003), al hablar de este alejamiento, se refiere a Bachelard para quien es preciso alejarse del objeto:

Para que pueda hacer, en primer término, un psicoanálisis de la razón, y en seguida una fenomenología de lo real y de las deconstrucciones teóricas. Lo que le permite distanciarse del dogmatismo, sobre todo, acentuado de la vida moderna capitalista, la división del trabajo, el ansia de novedad y la identificación del hombre con el mundo de lo inmediato. (p. 18)

Por tanto, el alejamiento del objeto ocurre gracias a una actitud fenomenológica, a un modo de percibir y analizar de orden estético, en el cual se percibe el objeto anulando la influencia del entorno social que rodea al experimentador.

De este modo se aterriza en la idea de la experimentación del objeto, y de que esta experimentación se da a través del alejamiento del mismo porque el alejamiento lo transforma en objeto estético y así va más allá de su concreción. Se parte del objeto, pero se aleja de él para la recreación de las imágenes que provendrán de la percepción primera y generarán la experiencia imaginaria y poética.

A este punto se comprende que es a través del alejamiento que se hace posible la creación, y que este alejamiento se constituye en las experiencias. Este momento es clarificado por Rodríguez (2003) de la siguiente manera:

Llegamos así a comprender la ensoñación como esa experiencia de la consciencia que, desde la intuición sensible, desde el mundo de la vida, desde el cogito del soñador no puede separarse de un objeto soñado. Más bien se constituye en la correlación donde sujeto y objeto desaparecen, entonces el poeta o soñador experimenta conscientemente el mundo como ensoñación, que es lo que mantiene la intimidad entre lo interior y lo exterior, entre el mundo del poeta y el mundo ensoñado. (p. 25)

No solamente se aleja, desaparece, pero el objeto desaparece junto al sujeto, y el sujeto desaparecido, que es el poeta, se contempla y contempla al mundo desde ese punto en el que ha sido borrado. Penetra en su intimidad que se exterioriza y sueña con el nuevo mundo que ha nacido a partir de las experiencias.

Al desaparecer el sujeto junto al objeto se crea una fusión de ambos, pero, el ser no solamente se fusiona con el objeto, sino también con la apariencia y es aquí donde Molina vuelca sus imágenes en las múltiples posibilidades que se le presentan al observar el objeto. Molina contempla el mundo, y del mundo crea las imágenes que ya no son el objeto, si no la apariencia, y al dejar de ser objeto, la infinitud de posibilidades de crear imágenes se vuelve cierta.

V

Hasta aquí se ha hablado sobre la ensoñación ligada al alejamiento con el objeto, no obstante, ha llegado el momento de detenerse para estudiar lo que significa la ensoñación realmente. Para tal propósito es preciso comprender la diferenciación entre sueño y ensoñación. Esta ensoñación para Nietzsche es sueño, no obstante, Bachelard (1982) la separa del mismo, porque para él el sueño es un arrebatado nocturno en el que no tenemos autonomía, es un sueño sin soñador, al contrario de la ensoñación, en la que el poeta participa activamente por medio de la consciencia (p. 42). El soñador de ensoñaciones es cualquiera que entre en este estado de imaginación. Sin embargo, algunos soñadores, los artistas específicamente, tienen el oficio del ensueño y, de esta manera, se crean las obras (Bachelard, 2003, p. 27). Molina tiene el oficio de soñar y se refugia en la poesía para lograrlo. Molina sueña e imagina; poeta y ensueños se abrazan y bailan, ríen y conversan, hay una relación armónica que permite que el poeta no sea arrebatado, he aquí la diferencia con el sueño.

Al leer a Bachelard (1982) referirse a la ensoñación, es transmisible un goce, un deseo de experimentar este estado, ya que para él: "La ensoñación ilustra un descanso del ser, un bienestar. El soñador y su ensoñación entran en la sustancia de la felicidad" (p. 26). El soñador se une a su ensoñación y palpita dentro de ella, se haya dentro de la apacible felicidad, del descanso, del goce, porque la ensoñación es ese momento en el que todo lo imposible se hace posible; el deleite es perceptible porque no existen imposibilidades, porque echarse en los brazos de la ensoñación significa esa realización de las cosas magnificas que se desean desde la subjetividad del ser.

Pero la delimitación se profundiza cuando Bachelard (1982) en su *Poética de la ensoñación*, comienza a referirse a la ensoñación con la intención de separarla de la ensoñación poética; mientras que la primera “nos lleva por el mal declive, por el declive que desciende (...) la ensoñación poética es una ensoñación que la poesía lleva hacia la buena inclinación, la que una conciencia que crece puede seguir” (p. 17). Esto indica que, mientras la ensoñación adormece, en la ensoñación poética la conciencia toma el mando de lo que se experimenta, y es gracias a esto que el poeta obtiene la facultad de escribir, incluso se ve impulsado a hacerlo para describir la grandiosidad que está experimentando. Para Molina (2011), en “Río Grande”, el ensueño ha adquirido esa plena conciencia que Bachelard nombra como ensoñación poética y, por medio de la afirmación de mantenerse presa del ensueño, acude a proporcionar al lector la descripción de cómo en este mundo el objeto real adquiere una perspectiva más allá de lo observable:

Presa fui del ensueño. Tus guijarros brillantes
me parecían gruesos y fúlgidos diamantes
de un Visapur incógnito de rara esplendidez;
y —en tu sonoro y límpido cristal de luna llena—
el espejo de plata de una falaz sirena
de torso femenino y apéndice de pez. (p. 30)

El poema irradia la emotividad que le produce al poeta el río, en él exalta las olas, la frescura y sobre todo la compañía que, desde la infancia, hasta la actualidad le ha brindado el río. En los versos citados, Molina proclama la ensoñación, ese momento en el cual el río se ha transformado en algo más, es el refugio de sirenas; un río brillante y vivo al que se le habla como a un ser vivo, sus cantos rodados son ahora diamantes. El poeta está ante el mundo objetivo, pero le brinda su propia subjetividad, con esto nace un universo propio, un mundo para habitar en él. Porque la ensoñación además es un habitar en el mundo, como lo diría Bachelard (1982): “Un mundo se forma en la ensoñación, un mundo que es nuestro mundo. Y ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro” (p. 20).

Molina ha creado un mundo de miles de posibilidades, un universo, y en este universo se personifican a las cosas inanimadas, o a los animales se les concede características humanas como en el poema “El águila”:

Y el águila exclamó con voz terrible
-en una cuenca informe
nací, en esta montaña inaccesible,
que fue tal vez la enorme
atalaya de rocas de granito
que a una raza de cíclopes sirviera,
para explorar con su pupila fiera
la vacua inmensidad de lo infinito. (Molina, 2011, p. 3)

“El águila” es un poema que recrea la majestuosidad, la altivez y el orgullo desmedido de la gran ave de las alturas, hasta que, en las últimas estrofas, muere de imprevisto víctima de un rayo. Molina la ha imaginado, le ha dado características humanas que le permiten exclamar. En los versos anteriores, el águila habla de una montaña que antes fue de cíclopes. Pero no es necesario probar científicamente que un águila pueda hablar, o que los cíclopes realmente hayan existido. Basta adentrarse en la imagen del águila, explorar sus montañas y perderse en la vastedad de la contemplación para imaginarlo e imponerlo ante la realidad objetiva. La ensoñación es ese vehículo por el cual Molina ha creado su universo, “el soñador le habla al mundo y este le habla a su vez” (Bachelard, 1982, p. 281). El poeta siente el mundo objetivo y se comunica con él, extrae la imagen poética y crea el mundo subjetivo que se hace parte del objetivo. El mundo es un universo de imágenes aparenciales que se entrecruzan y adquieren millones de formas posibles. La ensoñación toma su papel en esta creación a partir de la imaginación del poeta.

Un dato imprescindible sobre la creación de este mundo, es que se hace posible solamente mediante el lenguaje metafórico, esto se entiende mejor cuando Rodríguez (2003) afirma que: “La imaginación creadora (...) lo que hace es girar en torno a esa simbólica mediante las metáforas que son aproximaciones a estas relaciones secretas y amplias del cosmos” (p. 20). Con ello podemos entender que es gracias al lenguaje y sus

recursos retóricos que la imaginación tiene las herramientas necesarias para darle cuerpo a las imágenes que fueron ensoñadas. Esto es porque la ensoñación poética: "para comunicarla, hay que escribirla, escribirla con emoción, con gusto, reviviéndola tanto más cuando se le vuelve a escribir" (Bachelard, 1982, p. 19), y esa emoción, ese gusto solamente es transmisible cuando el lenguaje baila al son de las figuras literarias.

VI

Pero, al hablar de ensoñación y unirla a esta con el lenguaje que lo realiza, el pensamiento se detiene ante un interrogante: ¿Existe un proceso entre el lenguaje y la ensoñación? Y es en ese momento en el que surge la idea de la imagen. la imagen es el origen y el final, la imagen está ante el poeta al momento de la ensoñación, este se extasía con su contemplación, se deleita hasta el instante en el que sus dedos tocan la pluma con el intenso deseo de plasmarla en el papel "como un nuevo ser del lenguaje" (Bachelard, 1982, p. 12), esto con la intención de entregar al lector esas imágenes primeras que ensoñó el poeta, para que este también las experimente.

Bachelard (1982), fenomenólogo amante de las imágenes, apunta que:

Una imagen poética –¡Una simple imagen! – llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, un origen de conciencia. En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta (Bachelard, 1982, p. 10).

Estas palabras llevan a pensar que, ese mundo ensoñado para luego ser creado, del que se ha hablado en el presente texto, parte de la imagen, del momento en el que ante el poeta las imágenes bailan y se unen en una orgía de colores, sentires y deleites, porque, además, en la creación de la imagen participan activamente todos los sentidos, como lo diría Bachelard (1982) en lo siguiente: "Todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar" (p. 17). La unión de sentidos en la ensoñación, hace posible la creación de imágenes.

Y cada poema de Molina contiene multiplicidad de imágenes creadas por medio de la ensoñación. Un universo de imágenes que se multiplican en el mundo de los mundos, un mundo subjetivo que se abre paso ante lo objetivo para comunicar sus imágenes, y este mundo imaginado, como lo diría Bachelard (1982): “es absorbido por el mundo imaginario del poeta” (p. 29). En cada uno de sus poemas, la explosión de imágenes es perceptible, por lo tanto, servirá a manera de ejemplificación la exposición de los siguientes versos del poema “El ave simurgo”: “Sus alas – donde puso sus ópalos el día– / fatigan los azules de alguna estrella en pos;/ su cola es un arcoíris de ardiente pedrería/ sus ojos dos carbunclos magníficos” (Molina, 2011, p. 112). El ave extiende sus alas y de ella emanan colores ardientes, el color que desprendido es tan luminoso que opaca a las estrellas; incluso la descripción de su cola es esa imagen multicolor. El poeta contempló al ave, pero la imaginó más allá, le concedió las imágenes poéticas para luego plasmarlas en el papel.

Apariencia, objetos reales, ensoñación poética, lenguaje metafórico e imagen son los elementos que se entrelazan y se relacionan para la creación de una obra de arte y de un universo entero, en este caso, el universo poético de Molina. Los objetos reales son todas las cosas que se encuentran en el mundo objetivo, esas que son observables y palpables por todos, pero estos objetos reales, que no cambian de forma, que poseen una sustancia inamovible; son experimentados por los sujetos desde un punto de vista experiencial que los hace verlos desde una óptica en armonía con su posición ante el mundo. El artista se posa ante el objeto real y lo idealiza, le confiere el carácter aparential, ese carácter de ilusión que lo hace ser más de lo contemplado. La ensoñación poética, en específico, es ese momento en el cual el soñador contempla al mundo, está ante la objetividad, pero, la transforma en subjetividad para apoderarse de lo contemplado y ver más allá del objeto y así plasmarlo en el papel. Para poder transmitir lo que ha sido ensoñado el soñador utiliza el lenguaje metafórico, el cual es una explosión de palabras que al entrelazarse forman recursos retóricos que poseen la habilidad de crear imágenes para el lector. La imagen poética es aquel reflejo que le permite al poeta transmitir al lector las experiencias que él ha tenido con los objetos, porque las imágenes son figuras sensoriales que apelan a los sentidos del lector con la intención de que este evoque la idea del objeto representado desde el universo del lector y, lo mezcle con su propia manera de experimentar con los objetos. A este punto se

regresa a la apariencia, porque las imágenes evocadas son de contenido aparental, ya que no son el objeto real, sino una representación de él que va más allá de la simple representación, porque la apariencia es ese carácter ilusorio de la obra experimentada que parece ser el objeto real gracias a todo el proceso que ha sido explicado. El presente trabajo tiene como fin adentrarse en el estudio específico de las imágenes de los elementos, por lo tanto, el siguiente capítulo está dedicado a las imágenes del agua en Molina.

2. Capítulo 2: La dualidad del agua

Este capítulo está orientado al análisis de las imágenes que Juan Ramón Molina ha creado a partir del agua; un elemento que, en el poemario *Tierras, mares y cielos*, se presenta en abundancia y le permite al poeta expresarse y recrear diversidad de imágenes. Para poder estudiarlo es preciso ir a *El agua y los sueños* de Gastón Bachelard (2003), quien inicia su tratado con la advertencia sobre lo que significa para la mayoría de los poetas el elemento acuático: un adorno, más que la sustancia de sus ensoñaciones, esto lo explica cuando dice que: “los poetas y los soñadores a menudo se entretienen más de lo que son seducidos por los juegos superficiales de las aguas. El agua es en ese caso un adorno de sus paisajes; no es realmente la sustancia de sus ensoñaciones” (P. 14). Para Molina, el agua es parte de la sustancia de sus ensoñaciones, como se percibirá a lo largo del capítulo. Molina dedica poemas enteros a los ríos de Honduras y a los mares hondureños y brasileños. Con respecto a Brasil, se refiere al país como si su esencia se conformara de agua. Así se encuentra en “Pernambuco”, poema que exhala una atmósfera marítima desde los primeros versos: “una mañana húmeda, ciñendo grises rocas/ surge del mar sonoro, matiz verde botella” (Molina, 2011, p. 113). El soneto sobre Pernambuco describe el puerto; habla de los lanchones, del clima, pero sobre todo del mar que lo rodea, porque el mar es la esencia principal del soneto, con ello se percibe la idealización acuática del poeta.

Entre las ensoñaciones fundamentales en Molina, con respecto al tratamiento del agua, se vislumbran las siguientes temáticas relacionadas con las descripciones de Bachelard: la frescura como hálito de vida, la ofelización y la muerte, en la que además se encuentra contenida la maternalidad, el sonido, la sangre y la leche. El capítulo culmina con la unión entre agua y tierra. Entre cada uno de los apartados se verá la ensoñación del poeta, cómo este ha creado la simbolización del elemento y cómo las imágenes pueden ser estudiadas desde las propuestas por Bachelard en su tratado sobre el agua.

I

Para comenzar con la frescura como una caracterización poética del agua, es preciso evocar el poema "Una muerta". Aquí, Molina evoca, mediante la remembranza de la mujer que ahora está muerta, a quien antes llena de vida le daba la fuerza para vivir: "su boca para mi alma/ sedienta de ternura/ un pozo de aguas vivas / de perennial frescura" (Molina, 2011, p. 17). Las aguas están en el beso de su amada, un beso que lo llena de vida, como un pozo del que bebe un hombre sediento. Aquí la frescura tiene el don de saciar la sed y cuando nuestra sed ha sido saciada después de un largo tiempo, sentimos como si regresáramos a la vida. Por su parte, en "Aguas claras, aguas primaverales", Bachelard (2003) se refiere a la frescura como: "Esta frescura que sentimos al lavarnos las manos en un arroyo, se extiende, se expande, se apropia de la naturaleza entera. Se vuelve rápidamente la frescura de la primavera" (p. 55). El agua fresca es la que hace parte de la naturaleza, es la primavera misma que, ensanchada, vivifica todo lo que la toca, como el poema de la mujer que antes estuvo en vida; mujer que en ese entonces simbolizaba la primavera y al besar al poeta le ha otorgado esa vida a sus entrañas.

En el mismo poema, Molina (2011) seguirá evocando la calma a la que la amada lo llevaba mientras vivía y aquella calma seguirá siendo traída a la luz por medio del agua: "agua ofreció a mis labios/ marchitos y sedientos; / vertió sobre mis llagas / milagrosos ungüentos" (p. 20). En estos versos el agua fresca sigue siendo la vida. Las llagas son la enfermedad y el agua tiene la potestad de curarlas, se compara con ungüentos que son la medicina. Además de esto, al ser el agua fresca simbolizada por el beso, equivale a que las aguas frescas son el elixir en la boca de la amada. Un beso es agua viva como se aprecia en el poema "Obertura Sentimental" en los siguientes versos: "tu boca –pozo de aguas vivas– pozo, / donde hundiré mis fauces sitibundas" (Molina, 2011, p. 40). El poema trata de una joven mujer llena de riquezas, una princesa que es deseada por muchos hombres gallardos que poseen múltiples riquezas, sin embargo, ella le concede su amor al poeta. Para él la mujer es objeto del más grande deseo, es la perfección en persona. En todos los versos anteriores se ve un Molina moribundo, sediento, con la necesidad del agua fresca que es simbolizada por el beso de la amada y que, al beber de aquella boca, sus fuerzas regresan. Así, vuelve a ser un Molina renovado, por tanto, la

frescura del agua tiene el propósito de recuperar, de renovar la vida perdida. Sin embargo, En el poema “Los esteros” el agua fresca es clara, no obstante, en la frescura hay oscuridad. Es una imagen dual, Molina (2011) la ha evocado de este modo:

Algo como una suave y acuática dulzura
llena el tedioso espíritu de una rara delicia,
y la gentil mañana en la celeste altura,
con su pincel de oro una acuarela inicia

El agua es verde. Verde la próxima espesura
de los manglares, donde se oculta la ictericia,
y un aire -todo ungido de luz y de frescura-
como una mujer tierna el rostro me acaricia. (p. 99)

El estero es agua estancada, por lo general pantanosa, que es todo lo contrario a la frescura, por lo tanto, es fácil comprender que el poema es dedicado a las aguas estancadas. El poema tiene el fin de describir el paisaje en los esteros. Molina ensueña las aguas como una “suave y acuática dulzura”. La suavidad y la dulzura hacen evocar a la frescura, al igual que el llenar el espíritu de una rara delicia. A esto se añade el primer cuarteto. Al hablar de las aguas estancadas, menciona su frescura. Pero Bachelard (2003) nos explica que la frescura es un adjetivo del agua (p. 56), lo que lleva pensar que, en el agua, a pesar de la turbiedad, podrá encontrarse siempre inherente esa cualidad.

Por todo lo anterior, la frescura se evoca como una adjetivación del agua; frescura que da vida, que ejerce su poderío constantemente a través de la inherencia que le ha sido dada por el mero hecho de ser agua. Agua que vivifica y calma la sed física y, en mayor magnitud, la sed del alma, la sed de caricias, el deseo de fundirse en un beso con aquella mujer que simboliza el amor. Por tanto, para Molina, la frescura, también es amor; y es justamente este amor femenino, esa particularidad poética, lo que tiene el autor con respecto a la frescura acuática de la que habla Bachelard.

II

Pero la mayor temática en la que coincide el estudio de Bachelard con la poética de Molina está en una simbolización contraria a las aguas frescas o vitales: en las aguas muertas. Para entender la muerte en el agua de Molina, es preciso comenzar con preguntarle a Bachelard sobre la significación de ese tipo de imágenes. En el capítulo

“Las aguas profundas, las aguas durmientes, las aguas muertas, el agua pesada en la ensoñación de Edgar Allan Poe”, Bachelard (2003) habla de la imagen de la madre moribunda y de las mujeres amadas que la muerte le arrebatará a Poe y de cómo estas mujeres amadas “renovarán la imagen primera, reanimarán el dolor inicial” (p. 74). Molina no ha sufrido la pérdida de su madre, no obstante, reconoce la maternalidad del agua en el poema “Leviathán” en los primeros versos: “Mis ojos te han buscado/ bajo la piel rugosa/ de la hidra jadeante/ de la mar maternal, / cuando hinchaba su seno, / cubriéndose de espuma” (Molina, 2011, p. 59). El poema fue escrito para narrar la búsqueda de Leviathán. El autor se sumerge por la inmensidad de los mares con la intención de encontrar a la legendaria bestia marítima que en el antiguo testamento fue utilizada para castigar a los impíos. Al final del poema es encontrado dentro de un tronco y es aquí donde está esa maternalidad de los versos escritos. Una maternalidad que además protege al monstruo bíblico, vasta maternalidad, como lo es el mar, porque el mar es maternal.

Otra característica del mar maternal es la muerte, como se ha experimentado en todo el ensayo de Bachelard sobre el agua. La muerte, además, es melancolía, como la de los primeros dos cuartetos del soneto “Madre melancolía”:

A tus exangües pechos, Madre Melancolía,
he de vivir pegado, con secreta amargura,
porque absorbí los éteres de la filosofía
y todos los venenos de la literatura.

En vano -fatigada de sed el alma mía-
sueña con una Arcadia de sed y de verdura,
con el don sencillo de un odre de agua fría
y un racimo de dátiles, y un pan sin levadura. (Molina, 2011, p. 98)

En el primer cuarteto, el agua está contenida en los venenos y los éteres y son los que lo unen a la maternal melancolía. La filosofía, la ciencia y el conocimiento en general son para Molina causantes de tristeza, son los que lo unen a esa madre funesta y lo separan de ese odre de agua fría que es la frescura del agua que antes vimos cómo vida y que en este poema significa la ignorancia como parte de la felicidad. Esta Madre Melancolía, además de provocar tristeza, invoca a la muerte porque, en palabras de Bachelard: «La muerte es entonces una larga y dolorosa historia, no es tan solo el drama de una hora fatal, es “una especie de decaimiento melancólico”» (Bachelard, 2003, p. 88). Y este decaimiento de la Madre Melancolía es la vida que se va oscureciendo y al alargarse

cubrirá cada síntoma de vida para arrojárselo con la muerte. Más adelante, en “El complejo de Caronte”, Bachelard (2003) retoma esta especie de agua muerta que es la melancolía: “No hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia” (p. 141). Por tanto, se encuentran mezcladas en el mismo destino funesto. Comparten la sinonimia como una hermandad que hace que la melancolía termine en la muerte. Aquí se llega al punto en el que la Madre Melancolía, de la que habla Molina, es esta madre muerte que lo abraza y lo acoge en el final de la vida, desde mucho antes de terminar el camino.

III

Al hablar del agua maternal, se entra al punto en que la madre es la sangre que nos nutrió en el periodo de gestación: “lo más familiar que hay para el hombre: un cuerpo cuya sangre, antes aún que la leche, nos nutrió una vez, el de nuestra madre que nos albergó nueve meses” (Bachelard, 2003, p. 96), y de esta madre, de la sangre primera, se desprende también la muerte, cuando el agua es pesada: “Es explicable que, para un psiquismo tan marcado, todo lo que en la naturaleza corre pesada, dolorosamente, misteriosamente, sea como una sangre maldita, como una sangre que acarrea la muerte (Bachelard, 2003, p. 96). Molina, en “Los esteros” les escribe a estas aguas pesadas, aguas pantanosas y espesas, aguas que no corren o corren lentamente: “El agua es verde. Verde la próxima espesura/ de los manglares, donde se oculta la ictericia, / y un aire –todo unguido de luz y de frescura–/ como una mujer tierna el rostro me acaricia” (Molina, 2003, p. 99). Estos versos fueron citados con anterioridad al hablar de la frescura que es capaz de encontrarse aún en las aguas estancadas. Las aguas estancadas proclaman la muerte y la frescura. La vida es una dualidad que se esfuma, la vida que ahora es y mañana será muerte, ese hálito de esperanza marchitada que corre con la lentitud de las aguas muertas.

La sangre como madre, que llega a ser la sangre como muerte, es sangre que se evapora del cuerpo, del ser, aquella que se pierde, como la que se pierde en “El gladiador”: “se desangraba en la feroz palestra/ pensando en su cabaña y su consorte/ iba a morir” (Molina, 2011, p. 100). El soneto comienza con la herida mortal que ha sufrido el gladiador y termina con su muerte, la sangre sale y se evapora para desvanecer a la vida. La sangre es agua fresca que se encuentra en el cuerpo, agua viva

que solamente señala la muerte al extinguirse; es esa sangre de la madre que desaparecerá junto con la vida.

El agua también es la sangre de la tierra. Bachelard (2003) la ve como si el agua fuera la sangre que fluye entre las arterias de la tierra, entonces, se transformará en un ser vivo: “Es la sangre de la tierra. La vida de la tierra. El agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino (p. 96)”. Molina (2011), también ve al agua como parte de un cuerpo formado junto a la tierra, pero no como la sangre, si no como su vientre, sus órganos y sus huesos, siendo esta manera de concebir al agua, la especificidad que tiene Molina en su percepción poética con respecto a lo propuesto por Bachelard: “solo la enorme curva/ marina se extendía, / como si fuera el vientre/ de la tierra en preñez/ y una brisa – impregnada/ de yodos y salitres–/ como un ala agitándose/ refrescaba mi sien” (p. 60). Estos fragmentos son del poema “Leviathán”. En él, Molina no se está refiriendo al monstruo marino, si no a la extensión del mar donde espera encontrarlo. La extensión que parece un ser vivo, una parte con la tierra, unida a esta para formar un ser.

Otra maternalidad en el agua es la leche nutricia porque: “todo líquido es un agua, luego, toda agua es una leche (Bachelard, 2003, p. 79). El agua es leche debido a la emocionalidad con la que el poeta la evoca y cómo este le da el sentido de madre. Este tipo de agua, además, es agua pesada, tibia y blanca. Al referirse a la tibieza, Bachelard la compara con la leche que sale del seno, el alimento del niño. Molina reconoce esta sinonimia como una unión del agua con la leche y a ello le añade lo que se ha visto con respecto a la muerte: una unión funesta. Molina (2011) se refiere al llanto, en específico, en el poema “Una muerta”: “Porque se hermanan siempre, / en un igual destino, / la leche con el llanto/ y el agua con el vino” (p. 16). La leche es hermana del llanto y ambas son líquido, ambas hijas de la madre agua-muerte. Por tanto, la leche nutricia en esta ocasión, sigue teniendo el destino de la muerte maternal.

La leche es blanca y la blancura de la leche no es una blancura otorgada por los colores superficiales, es un color dado por las emociones que emergen del sentir hacia la madre. Por tanto, podría hablarse de blancura láctea incluso cuando hay un rayo dorado de por

medio, porque “El color no importa realmente” (Bachelard, 2003, p. 185). En “Río Grande” la blancura emocional está presente en los siguientes versos:

Sacude amado río, tu clara cabellera,
eternamente arrulla mi nativa ribera,
ve a confundir tu risa con el rumor del mar.
Eres mi amigo. Bajo tus susurrantes frondas,
pasó mi alegre infancia, mecida por tus ondas,
tostada por tus soles, mirándote rodar... (Molina, 2011, p. 30)

En los primeros versos del poema se adjetiva al río como claro, así se estaría relacionando con la blancura. Pero, como se ha entendido ya, la blancura de la leche viene justamente de la emocionalidad maternal que provoca la contemplación del agua. El río arrulla la nativa ribera que Molina con el pronombre posesivo “mi” la toma como suya, por tanto, el río arrulla al poeta como la madre que arrulla en su regazo al hijo pequeño. Madre de cabellera larga que acompaña el arrullo del niño y que, además, acaricia el rostro dormido con los cabellos flotantes. Un ejemplo parecido, está en el poema “Metempsicosis”:

Del ancho mar sonoro
fui un pez en los cristales,
que tuve los reflejos
de gemas y metales.
por eso amo la espuma,
los agrios peñascales,
las brisas salitrosas,
los vividos corales. (Molina, 2011, p. 124)

Es un pez como el niño que forma parte de la leche cuando lo alimenta, de aquella leche que brilla como una gema, pero que también es espuma que sumerge. Este es un ejemplo de la imagen de la leche nutricia por medio de las aguas del río que han abrigado al niño ahora poeta.

Al hablar de leche nutricia, Bachelard (2003) se adentra en la sensualidad de la boca porque: “la boca y los labios son el campo de la primera felicidad positiva y precisa, el campo de la sensualidad permitida” (p. 79). Es aquí donde podemos enlazar la muerte maternal, con la muerte de su amada, esa segunda mujer en la vida de un hombre de la que habla Bachelard (2003, p. 192). Mientras la amada del poeta vivía, el placer y la vida le eran transmitidos por medio de la boca, más específicamente del beso. Sin embargo, esta no es agua muerta, si no el agua fresca en la que Molina recuerda a su amada, de cómo su boca era un agua viva. El agua está contenida en los recuerdos de lozanía, pero estos, ya son solo recuerdos de lo que fue y ya no será más.

Ahora que su amada está muerta, hay una ausencia de agua, aspecto que se nota en los siguientes versos de "Una muerta": "No bañaron mis lágrimas/ sus gélidos despojos, / porque cegó la angustia/ los cauces de mis ojos" (Molina, 2011, p.15). El poeta no puede llorar ante el cuerpo inane de su amada. El agua ha desaparecido debido al mismo dolor. La angustia se ha llevado la posibilidad de llorar ante la muerte. Aquí una vez más se ve ligada el agua a la muerte, a la vida que se extingue. Porque como lo dice Bachelard (2003): "Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir" (p. 77). Y el agua, en el poema de Molina, se ha extinguido, ha muerto con su amada. Esto se afianza cuando Bachelard (2003) afirma que: "la ensoñación cerca del agua, al reencontrar a sus muertos, muere también ella, como un universo sumergido" (p. 77). Esta agua de lágrimas que se ha extinguido con la muerte de su amada es revelada también cuando Molina (2011) habla de su muerte, en "Después que muera":

Una lágrima fría, más amarga
que una gota de ajeno,
correrá de mis párpados inmóviles
mi rostro humedeciendo,
hasta perderse entre mis labios lívidos,
entre mis labios yertos,
contraídos por mi última sonrisa
mi sonrisa de muerto. (p. 53)

Se describe detalladamente todo el futuro en el que el poeta estará muerto. Desde el instante en el que se esfumó la vida, el cuerpo amortajado por sus amigos, el ataúd, y el hoyo cavado para enterrarlo. En estos versos se percibe una lágrima que correrá por el rostro, pero se perderá en sus labios, será extinta, como en el caso de la falta de lágrimas al presenciar la muerte de la mujer que amó, en el poema analizado "Una muerta". Pero Molina, quien relaciona su muerte con el agua, piensa en revivir, en salvarse de ella, como se demuestra en los siguientes versos de "Río Grande":

Pero mi oscuro nombre las aguas del olvido
me arrastrarán del todo porque un desconocido
poeta, a mi memoria permaneciendo fiel,
recordará mis versos con noble simpatía,
mi fugitivo paso por la tierra sombría,
mi yo, compuesto extraño de azúcar, sal y hiel. (Molina, 2011, p. 33)

Molina sentencia que él revivirá en las letras de quien le dedique sus versos y se salvará del olvido de la muerte. Muerte representada por el agua que arrastra a los seres vivos hacia sí misma, los sumerge en sus ondas y les quita el hálito de la vida. De la misma

manera, un ser lleno de lozanía, de ímpetu e incluso soberbia, puede morir en las aguas pesadas, como “El águila”:

Cayó el ave blasfema...
en ese instante
un indignado y repentino rayo,
hecha cadáver la arrojó al abismo
en espantosa rotación. El trueno,
de pavorosas amenazas lleno,
bramó desde el confín del horizonte;
y un negro nubarrón que descendía,
una lágrima fría
vertió sobre la cúspide del monte. (Molina, 2011, p. 13)

Este poema, habla de un ave iracunda y soberbia que en cada verso muestra su poderío y se exalta como el ser más poderoso sobre la tierra, a tal punto de ser igual a Dios, y en los versos citados culminará el poderío, con el descenso del águila muerta por un rayo. Un rayo que cae porque se acerca la tormenta, un agua violenta que ha castigado al ave con la muerte, con la violencia del agua de la muerte.

Otro aspecto recalable sobre el agua y la muerte es el silencio, el cese del murmullo marino. Bachelard (2003) se refiere a ello en la poética de Poe: “sus voces bajan rápidamente del murmullo al silencio” (p. 107). Más adelante Bachelard también observa que el suspiro de las plantas prontamente es acallado y, cómo después de la lozanía acompañada del sonido, todo se ha perdido y el agua se vuelve silenciosa: “agua sombría, agua durmiente, agua insondable” (p. 110). En Molina, el trasfondo melodioso cambia. Las imágenes auditivas siguen presentes aún después de la muerte, incluso acompañan a la muerte. El mejor ejemplo está en “Río Grande”, un poema de veinticuatro sextetos que comienza con el siguiente: “Sacude, amado río, tu clara cabellera, / eternamente arrulla mi nativa ribera, / ve a confundir tu risa con el rumor del mar” (Molina, 2011, p. 30). El agua del río es un murmullo constante, es risa, es música que se mantiene constante a lo largo del poema.

Los versos de “Río Grande” también incluyen la infancia del poeta y cómo esta se acompaña con el murmullo. Molina crece y el río sigue sonando, luego habla del futuro y de la muerte de sus amigos. El poema termina con Molina muerto y, ante él, un amigo

que también es poeta: “que el aire vespertino refresque tu cabeza,/ la música del agua disipe tu tristeza/ y yazga eternamente bajo la tierra yo” (Molina, 2011, p. 34). El poeta ha muerto, pero la música del río no calla, perenne se muestra cantando ante el amigo del poeta, que se inspirará para escribirle a este una elegía. En el soneto “El Río” esta suerte de murmullo sigue constante. Se puede apreciar en cada verso, que el adjetivo principal del río es sonar:

Corre con tarda mansedumbre el río
copiando en sus cristales la arboleda
y un monótono diálogo remeda
con el viento su grave murmurío

Bajo el candente cielo del estío
no se apresura ni estancado queda,
sino que lento y rumoroso –rueda–
a perderse en el piélago bravío

Tal se apresura la corriente humana
con su rumor efímero de gloria
reproduciendo una cultura vana;

Y –sin que mude el curso de la suerte–
corre en el viejo cauce de la historia
hacia el mar misterioso de la muerte. (Molina, 2011, p. 100)

Este es un soneto dedicado a un río que corre y suena. Murmurío y rumoroso son los epítetos que le abren paso a las imágenes auditivas que van inherentes al río. En el primer terceto, el río es comparado con la sociedad y en esta comparación tampoco falta el adjetivo que indica sonido. La palabra rumor es la que sirve de conexión entre la sociedad y el río para hacer posible la comparación. Es porque el río y el sonido son uno mismo. Al final del poema se habla de un mar de muerte, un lugar donde va a morir el río. No obstante, se dice que este permanece sin mudarse, por tanto, el sonido tampoco se muda y va hacia el mar porque es un mar alegre que aún tiene un rumor mayor debido a su densidad. Esta misma suerte de rumor, aún después de la muerte, también podrá apreciarse en “La ola”, una ola que está dentro del mar “polifónico, y terminará estallando estruendosamente en la playa” (Molina, 2011, p. 110). En esta ejemplificación se ha encontrado una diferencia entre la percepción de Bachelard con respecto a la de Molina; mientras para uno, en la muerte hay un cese melodioso, para el otro, el sonido se conserva aún después de la muerte.

El agua ha sido vida, pero finaliza en la muerte, como todo ser vivo que fenece. Y la madre que es madre protectora, que arrulla e inunda de calidez al niño en sus primeros años, luego será la muerte que lo abrazará en la fase final, para brindarle la calidez de la

muerte, la calidez del agua. Muerte pasiva que se arrastra pesada y lenta y que, así de lenta, se llevará la vida.

IV

Hasta el momento el análisis se ha centrado en las imágenes del agua, tanto de la vida como de la muerte; una perfecta dualidad entre el principio y el final de la vida. Ahora es preciso el estudio de las imágenes de la ofelización. Molina (2011) le dedica un soneto a Ofelia, en el que la relata cómo una mujer pura y virginal que quiere arrojarse al agua. El poeta le advierte que no se lance, que le espera la muerte. Pero Ofelia debe lanzarse, porque ella “Es el símbolo del suicidio femenino” (Bachelard, 2003, p. 128). Ella sabe que le espera la muerte y su paso sigue hacia ese destino. He aquí fragmentos del soneto:

Huye, loca infeliz, a tu morada:
no des un paso más, niña inocente;
¿No miras, dime, ese fatal torrente;
que te lleva en sus ondas retratada?

Más ya rodaste a su profundo cauce,
abandonando tu guirnalda mustia
entre las ramas de ese añoso cauce...

Flota tu blanca veste; y, entre tanto
que te hundes, oye con creciente angustia
la misma muerte tu divino canto. (p. 107)

En las ondas, en el movimiento de las aguas, está retratada la muerte de Ofelia. Esto quiere decir que es su destino perecer en el agua. Ofelia ha caído, flota y se hunde; su ropa blanca se esparce entre las aguas, se hace una sola con las ondas por medio del lento movimiento y muere al unirse con el agua. Esto recuerda a Bachelard (2003), quien también considera la ofelización del agua, cuando habla de los movimientos de las ondas, como cabelleras ondulantes, pero lo importante no son las cabelleras, sino la semejanza de ellas con las ondas: “Es evidente que no es la forma de la cabellera la que lleva a pensar en el agua que corre, sino su movimiento” (p. 133). Esto puede comprenderse como un dinamismo que al hacerse presente lleva en sí la ofelización. Para estudiarlo, desde el punto de vista de cabellera, se exponen los primeros versos del soneto:

Rosa de mayo, Ofelia infortunada:
¿Adónde vas, tan pálida y doliente,
suelto el cabello y la virgínea frente
de ortigas y de flores coronada? (Molina, 2011, p. 107)

Se ve una cabellera suelta como presagio del futuro movimiento que se unirá a las aguas y que bien, aunque el poeta no lo mencione, hará imaginar a una Ofelia que ondea con el agua su vestido y también su cabello. Incluso hay una unión entre tierra y agua cuando la cabeza contiene flores y el cabello se confunde con las ondas acuáticas. Y, como se verá a continuación, la doble unión entre agua y tierra es una doble madre que amortaja.

En “El complejo de Ofelia”, contenido en el capítulo “El complejo de Caronte”, al abordar la temática de la muerte que va sobre las aguas, Bachelard (2003) se refiere a la doble imagen maternal, mediante elementos de la tierra y del agua, ante la imagen del árbol que protege al muerto dentro del agua y que por esto puede ser una protección maternal (p. 114). En “Leviathán”, un poema que dista del dedicado a Ofelia, estos dos elementos se unen para proteger al monstruo marino: “Perdido en los abismos/ del misterioso mar/ como la sierpe bíblica/ en el manzano edénico,/ ciñes tu cuerpo al tronco/ de un árbol de coral” (Molina, 2011, p. 61). En el poema se ha buscado a Leviathán por diversos rumbos marítimos, sin éxito, hasta el final, donde es encontrado pegado al tronco del árbol que además se encuentra bajo el agua. En la biblia se menciona a Leviathán como el monstruo marino poderoso y soberbio que no solamente no se doblega ante el hombre, incluso es el arma contra el pecado. En el libro de Job se ve presente esta imponentia cuando se hace la siguiente interrogación: “¿Sacarás tu a Leviatán con anzuelo, o sujetarás con cuerda su lengua? ¿Pondrás una soga en su nariz, o perforarás su quijada con gancho? (...) nadie hay tan audaz que lo despierte” (Job 41:1), por tanto, se piensa en él como un ser imponente al que nadie se atrevería a acercarse, pero aquí, está ceñido al árbol, como si buscara la protección doblemente maternal de la que habla Bachelard. Pero, no para morir ante el seno materno, sino para obtener el poder. No es un amortajamiento fetal, sino un acto en el que una madre que da vida no vuelve al ciclo de la muerte. En el poema se puede ver presente la ofelización a pesar de que no hay amortajamiento, debido justamente a que la protección es otra característica maternal y esta ha sido brindada por los elementos agua y tierra.

Con Leviathán se evidencia la prueba de un complejo de ofelización, aunque no se hable de Ofelia. Pero no solo en Leviathán el complejo está presente, también en los mismos poemas que se estudiaron en la sonoridad del agua: “Río Grande”, “El río” y “La ola”. En estos, en donde el río va a morir al mar, se evoca su corriente dinámica hasta esa muerte

maternal. Sobre todo, en “El río” y “La ola”. El soneto que habla sobre una ola que primero duerme y luego se levanta para estallar en la arena. En este poema, la muerte difiere en el hecho de que ella se encuentra dentro del mar, es parte de él, como sus brazos. Su muerte, contraria al río, llega cuando explota en la playa: “y de pronto, en un vértigo violento, / estalla en la ribera, sacudida/ por el fuerte de ráfagas de viento” (Molina, 2011, p. 110)”. Una suerte de agua femenina es la Ofelia que ha muerto, como lo apunta Bachelard (2003): “Es el agua soñada en la vida habitual, es el agua del estanque que se “ofeliza” por sí sola, que se cubre con toda naturalidad” (p. 129).

La ofelización es esa suerte de recorrido mecido por las aguas, mecido como el arrullo materno que acompaña la muerte. La ofelización es la mortaja femenina que aún es cálida en aquellos últimos momentos en los que el cuerpo es arrastrado por las aguas hacia su viaje final. Una vida que se ha esfumado y ahora se funde con el mar para esperar el final en el paseo, como quien va en la barca de Caronte.

V

Otro tema que desarrolla Bachelard, es la unión de elementos en “Las aguas compuestas”. Aquí se regresa a la unión entre la tierra y el agua, pero con otra clase de significación diferente a la de doble muerte maternal. Ocurre algo semejante en otros poemas de Molina cuando se asimila la unión del agua con la tierra y cómo esta unión es sexualizada. El agua y la tierra son ambas femeninas, pero en la unión: “Una de ellas se masculiniza ligeramente para dominar a su pareja (Bachelard, 2003, p. 148)”. En el poema “El águila”, más que la unión de elementos, se trasluce el deseo de un elemento hacia el otro: “la tierra sus mil grietas como bocas/ enormes y sedientas/ de un sorbo de agua” (Molina, 2011, p. 6 y 7). La tierra toma aquí el papel femenino, el papel de la mujer que desea la penetración masculina para saciar su deseo, y esta penetración, se hará a través del agua que será introducida a sus bocas, a las bocas, a las grietas de la tierra.

En el poema “La muerte de Caín”, la tierra sigue su papel femenino porque ha sido amada por el agua, por las gotas de lluvia que caen sobre ella: “Como si fueran lágrimas, cayeron/ de lo alto algunas gotas crepitantes/ en la tostada tierra amenazantes/ relámpagos se vieron al confín” (Molina, 2011, p. 68). En el poema se ve a un Caín abatido que busca descanso, apresura su paso cansado y cuando cree encontrar una gruta que lo albergará encuentra en ella a un león. Las gotas de lluvia caen en la tierra; la

tierra recibe al agua como una mujer recibe a su amante, pero he aquí un acto sexual melancólico, un destino funesto como es la muerte de Abel por Caín. Aquí el acto sexual es la muerte, una unión entre elementos que traerá la desgracia.

En “Leviathán”, anteriormente estudiado con respecto a la ofelización, se vio al monstruo marino en aquel tronco de árbol de coral que es la unión entre el agua y la tierra, de manera que se crea una dualidad maternal que protege al monstruo marino. Visto desde el punto de vista planteado en “Aguas compuestas”, el agua y la tierra son femeninas. Son la madre, la doble madre que se ha unido para ser una sola, no existe la masculinización y, en todo caso, el acto sexual se anula.

Según Bachelard (2003), en el pantano, la alianza entre agua y tierra le da poder al mundo vegetal (p. 170). En Molina (2011), el agua pantanosa es aquella contenida “En los esteros”: “El agua es verde. Verde la próxima espesura/ de los manglares donde se oculta la ictericia” (p. 99). Sabemos que los manglares son pantanos donde crecen árboles, por tanto, estos manglares son la unión entre el agua y la tierra. Una unión entre agua y tierra son las causantes del verdor del estanque. Visto de manera sexualizada, el agua penetra a la tierra, es contenida por ella hasta procrear al hijo vegetal. Desde el punto de vista materno, el deseo de las bocas de la grieta, es el de un hijo alimentado por la leche nutricia. Esto, según el pensamiento precientífico, como describe Bachelard (2003): “Piensa que de veras que la tierra bebe el agua (...) concibe el agua como sirviendo para nutrir la tierra y el aire” (p. 189).

La unión del agua y la tierra se da por efecto de la sexualidad, pero también son la maternalidad. De erotismo y placer que penetra a los elementos, se transforma en una relación entre madre e hijo porque la unión entre agua y tierra son ambas cosas: erotismo y maternidad. Se trata de ensoñaciones maleables que aparecen y se desvanecen en multiplicidad de imágenes para adquirir la multifacética cara de la poesía.

Para concluir el capítulo es preciso citar de nuevo a Bachelard: “Solo el agua puede dormir conservando la belleza; solo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos. Reflejando el rostro del soñador fiel al gran recuerdo” (Bachelard, 2003, p. 106). Porque en la muerte, tema que se ha ido desarrollando a lo largo del capítulo, no se esfuma la belleza, esta permanece en la pacificidad, en las imágenes ensoñadas por el poeta y con

la participación consagrada del agua que tiene el matiz funesto, melancólico, pero bello, de la poesía dedicada al elemento del agua. Porque “El agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales. Lo comprenderemos mejor cuando hayamos reflexionado” (Bachelard, 2003, p. 90).

3. Capítulo 3: Movimientos y sentires del aire

El capítulo tercero está dedicado al estudio de las imágenes que emergen del aire en la poética de Juan Ramón Molina. El poemario *Tierras, mares y cielos* contiene un abanico de imágenes que pueden abordarse a través de la significación fenomenológica que Gastón Bachelard ha estudiado en *El aire y los sueños*. Bachelard, al hablar de las imágenes del aire, deja claro que estas son dinámicas, pertenecen al movimiento. Para enlazar a Molina y a Bachelard en cuanto a la poética de este elemento, el aire; se analizan las imágenes del vuelo como realización de lo imposible, las alas como un fin estético, el sonido como la dualidad entre imágenes, la caída moral, el cielo azul en fusión con las aves y el poder del viento.

El vuelo convencionalmente ha sido visto como el símbolo de la libertad. Pero más que imágenes sobre el vuelo, es el soñador el que se complace en volar y de esta manera lo escribe como literatura. Ante este tipo de aire, es preciso posarse frente a las imágenes que crea el poeta cuando obtiene sentimientos que lo hacen sentir la libertad de ser. El aire es aquella inmensidad de los sueños, la vastedad de las emociones que parecían imposibles y ahora pueden realizarse. Es como el amor cuando es imposible y el ensueño lo realiza, porque “si es preciso amar para deshacer las angustias que nos ahogan, el sueño del vuelo puede dulcificar en la noche un amor desdichado, puede colmar con la dicha un amor imposible” (Bachelard, 1994, p. 50).

En Molina, sin ver la imagen del viento de manera palpable, se percibe un sentimiento de inmensidad, de deformación del objeto real para ir más allá de él. Más que un sentimiento, el poeta utiliza los objetos para recordar el movimiento, como en “El salón de los retratos”. En este poema describe los retratos que se encuentran en la pared. Son

los rostros de los próceres de Honduras, pero esta descripción no se estaciona en la simple contemplación de lo descrito; evoca las hazañas de estos mediante sus acciones: “leyendas de guerras civiles, / que brotar hicieron en sus testas canas, / cuajando en sus barbas –añosas, y luengas, y grises–/ tal como de un roble senil las flotantes parásitas” (Molina, 2011, p. 26). En las canas está la historia de los próceres, en cada parte de su rostro hay más que carne dibujada, se presentan las batallas, las acciones que los hicieron grandes. En la descripción de los retratos se reproducen los movimientos pasados, movimientos que van más allá, que posibilitan lo que la materialidad anularía. Como se ha visto ya en el primer capítulo al hablar de la apariencia según Adorno, cuando se mencionaba que en el rostro de los próceres estaba ese ir más allá de la apariencia al tener en ellos el reflejo de historias nacionales pasadas.

Con la poesía Molina puede crear mundos más allá de lo palpable, llegar hasta lo infinito y formar lo hiperbólico. Un ejemplo es todo el poema de “Salutación a los poetas brasileiros” que describe paisajes y personajes de origen mitológico, en donde el poeta vive, ya que se mezcla con los personajes; todos ellos en un inmenso movimiento para celebrar una fiesta como saludo hacia los poetas de Brasil. Incluso el poeta, que se encuentra ahí, y que se dio el lujo de escoger entre muchos seres alados y terrestres para llevar su viaje, ha elegido a Pegaso. Uno de los símbolos más emblemáticos de la mitología griega que poseía alas: “Más en Pegaso vine desde remotos climas/ –señor, príncipe, rey o emperador de rimas–/ sobre el confuso trueno, de piélago febril” (Molina, 2011, p. 44). Esta es la suerte de la poesía del universo de Molina. Poesía en movimiento que se eleva por los aires y evoca cualquier cantidad de seres impensables para la realidad, pero vivos en las imágenes del ensueño.

I

Para entrar, en las imágenes del vuelo propiamente dichas, es preciso hacerlo mediante el vuelo de las aves, más que con la descripción de la infinitud. En Molina (2011), el poema “El águila” es el mayor ejemplo de vuelo, significa vastedad, infinitud; ese ir más allá de lo que se percibe. Incluso, cuando se nombran las alas del águila, estas adquieren un papel secundario como en los siguientes versos:

Saqué, llena de anhelos,
debajo el ala tibia y protectora
la cabeza en los cielos
donde quedaban en la sombra rastros,
iba apagando la rosada aurora
las temblorosas luces de los astros
con su soplo sutil. (p. 3)

El águila está debajo de las alas maternas. Se encuentra posada en la tierra, pero no en el suelo, sino entre los riscos de una montaña elevada donde se puede contemplar la inmensidad. El cielo desde ahí es vasto y la aurora colorea el paisaje. Es como una contemplación que solamente está al alcance del vuelo eterno. Un vuelo que aun en reposo se conserva. El águila madre termina accionando el vuelo y se pierde en el horizonte:

A las grandes alturas
después tendió su vuelo,
cruzando sobre valles y llanuras,
siguiendo la enroscada cordillera
para perderse en el confín. (Molina, 2011, p. 4)

El movimiento del águila es tan elevado que desaparece de la vista del águila bebé. Se extiende fuera de cualquier alcance, como lo imposible.

Con respecto a las alas, Bachelard (1994) apunta que: “En el mundo del sueño no se vuela porque se tenga alas, se crea uno las alas porque ha volado, el principio del vuelo onírico es más profundo” (p. 40). Con eso se dilucida que las alas son un mecanismo complementario del vuelo, son la añadidura secundaria. Para el águila de Molina, las alas son los adornos majestuosos: “Mis alas rudas/ son dos alas tremantes/ de plumas puntiagudas, / compactas y brillantes” (Molina, 2011, p. 5). Las alas aquí no tienen la misión de prestar el vuelo, sino la hermosura, la imponentia en los momentos del reposo. El águila se ha detenido a extasiarse en su belleza. El ala, para esta águila imponente, también simboliza la fuerza, el poderío:

Yo soy la imagen de la fuerza. Nadie
a mis dominios sube
sin que pague muy cara su osadía.
de un rápido aletazo
dividió en dos la nube
cuando se atreve a importunarme. Un día
un cazador, oculto entre las breñas,
me disparó sus balas,
y con un solo golpe de mis alas
rodó aturcido por las duras peñas. (Molina, 2011, p. 8)

En el momento en el que la acción de violenta soberbia del águila ha ejercido su suerte de ataque, se mantenía en el vuelo por los cielos. No obstante, la descripción de las alas sigue ocupando una imagen de poderío, no de movimiento. Esto se repite en versos posteriores: “¿Quién tiene el ala más potente y rauda/ que el ala que yo pongo en movimiento/ para cruzar el viento, / para azotar la gigantesca tromba...” (Molina, 2011, p. 11). El águila ve el vuelo como libertad, como ese ir más allá de lo imposible; es esa fuerza que le da soberbia para ser incluso como Dios. Hablar del águila que vuela es hablar del vuelo poderoso que puede ser e ir donde desee. Pero, al pensar en un pájaro, el vuelo se vuelve más plácido, como en el poema “Los esteros”: “Un pájaro marino, de oscuro y gris plumaje, / pausadamente cruza el húmedo paisaje, / y –dando un ronco grito– en el manglar se pierde” (Molina, 2011, p.99). El agua estancada del estero aquí representa el cielo por el que vuela el pájaro marino. El estancamiento pantanoso o el agua pesada sería una suerte de quietud. Una quietud por la que se despeja el ser alado que se perderá de los ojos de quien lo contempla, como si se tratara de una inmensidad. Esto se debe a la espesura. Esta espesura simboliza la infinitud. Pero el vuelo no solo es potencia, o la serenidad del ave marina. El vuelo para Molina también es sabiduría que corta la ignorancia, como en “El ave simurgo”: “Este es el pájaro que vio Firdussi un día/ cruzar del oriente al orto, cortando el cielo en dos;/ que tiene en sus apólogos mayor sabiduría/ que las más nobles bestias de la tierra de Dios” (Molina, 2011, p. 112). El ave del soneto es descrita como un ser de colores vivos, esplendidez y extraordinaria belleza, cuya mayor virtud es la sabiduría; la lleva en su vuelo y parte el cielo con ella, como quien ilumina la ignorancia y la destruye con el rayo de la sabiduría, de esta manera, el vuelo simboliza los más altos pensares, la cúspide del intelecto.

Bachelard (1994) ha dicho que a veces esta suerte de vuelo se encuentra en el flotar, porque: “La barca del sueño que se balancea sobre las olas, abandona insensiblemente el agua por el cielo (p. 58)”. En “Adiós a Honduras”, dejando de lado el elemento acuático de la barca, para entrar al onirismo del movimiento, se encuentra una barca que lleva al poeta, lo aleja de su patria amada, y lo dirige hacia la inmensidad. La barca asciende, flota hacia adelante, se aleja de lo conocido para vivir en el universo que tiene por delante: “La frágil nave, –/ deslizándose suave, / lanza a los cielos su estridente grito;/ y el humo ennegrecido que respira, / en colosal espira/ asciende a la región de lo infinito...” (Molina, 2011, p. 62). En el extenso poema dedicado a modo de despedida a la patria del autor, se ve a un poeta que observa con nostalgia como las tierras hondureñas se van alejando en el horizonte. El autor va en un barco y su contemplación al alejarse, se inunda del mar. En el mar todo es inmenso como en el cielo, y la barca flota. Asciende por la anchura que no tiene límite alguno. Y este flotar en el mar que asciende se hace hiperbólico cuando el viaje ha llevado al poeta a la “Bahía del Río de Janeiro”: “Cien naves que columpia un melodioso viento, / prenden sus férreas áncoras entre la arena fría” (Molina, 2011, p. 111). Río de Janeiro se ve rodeado de agua, para el poeta es como una ciudad que flota sobre el agua de manera fantástica. En el mar están las naves que se han multiplicado al llegar a su destino como lo canta en este soneto. Las naves son balanceadas por el viento, porque pertenecen a él y, al ser numerosas, la suerte de vuelo al que podrán aspirar se multiplica.

Vuelos sin alas, flotar y navegar entre el mar y el cielo. Vuelos entre la vastedad del cielo que se perderán de las miradas carnales. Vuelos que irán más allá de lo desconocido, sin miedos, sin imposibilidades, vuelos eternos se realizan y posibilitan todas aquellas empresas imposibles. Este es el vuelo de Molina, el que le permite la ensoñación y hace parte de su universo poético. El mismo que ha declarado Bachelard mediante su tratado sobre el aire. Porque gracias a la imaginación material es posible llevar a cabo lo que la realidad no permitiría.

II

Al hablar de vuelo, en cuanto a las alas del águila, éstas no son el vuelo, sino la belleza e imponencia de él. En el capítulo sobre el vuelo se mencionó que las alas no cobran mayor importancia en el movimiento. Sin embargo, en el capítulo sobre “La poética de las alas” Bachelard comienza las primeras páginas refiriéndose a la belleza del vuelo, como la belleza del plumaje que se ve cuando el pájaro está posado sobre la tierra cuando no está en movimiento. Por lo tanto, aunque para el momento mismo del vuelo, las alas no tengan un protagonismo especial, si lo tienen con respecto al valor estético de volar.

En “Transmigración” Molina (2011) habla de un pájaro, pero no destaca el vuelo, si no la belleza de su plumaje: “Pájaro fui en seguida/ en un vergel salvaje/ que tuve todo el iris/ pintado en el plumaje/ amo flores y nidos, / el frescor del ramaje, / los extraños insectos/ lo verde del paisaje” (p. 75). Además de los versos dirigidos a la belleza del plumaje, están los que le preceden al captar una imagen de verdor, de frescura como para enlazarse en una sola belleza.

La belleza en el vuelo se concibe también en la imagen de la mariposa, pero como una suerte de no vuelo, porque la mariposa: “No vuela, aletea. Sus alas demasiado hermosas, demasiado grandes, le impiden volar” (Bachelard, 1994, p. 87). Posteriormente Bachelard (1994) llega al punto del mal vuelo, aquel contrario a la pureza que está personificado por la imagen de murciélago: “Condenado a batir las alas no conoce el descanso del vuelo planeado” (p. 96). También es contrario a la imagen de la mariposa, porque mientras ella representa la belleza, él es la fealdad. Pero en Molina (2010) el no vuelo y el mal vuelo se mezclan en una mariposa nocturna en la que se ha convertido el melancólico poeta, en el poema “Después que muera”: “verás una sombría mariposa, /en las noches de invierno,/ entrar por las ventanas de tu alcoba/ a esconderse en tu lecho./ revoloteando allí... seré yo mismo,/ convertido en insecto,/ que llegaré del viejo camposanto/ a cubrirte de besos” (p. 55). Una mariposa fea, como el murciélago y la misma muerte. La mariposa nocturna es portadora de desgracias y de muerte, en sus alas lleva este presagio, como lo dice el último terceto del soneto: “Por eso en tus alas, de oscuro terciopelo, / bordado como en fúnebre abanico de duelo, / se ve la imagen de

una borrosa calavera” (Molina, 2011, p. 113). Una calavera que es la muerte porque la mariposa, símbolo del no vuelo y mal vuelo es el fenecer, lo que conlleva pensar que el vuelo es vida y el no vuelo está emparentado con el abismo.

Molina (2011) también tiene un poema dedicado al murciélago: “En la alta noche”. Estos murciélagos sirven como indicio de la muerte: “Cuando los foscos genios de las sombras/ que aborrecen la luz, / sus membranosas alas de murciélago/ abren bajo el capuz, / que encierra este planeta miserable/ como en un ataúd” (p. 76). El poema está ambientado en la noche, se describe todo lo que hace parte de la oscuridad, desde los grillos hasta la tristeza. Entre los componentes nocturnos está el murciélago. En él, las alas membranosas y tenebrosas son la puerta del ataúd, simbolizan la muerte, pero no una muerte maternal, si no aquella muerte funesta, el abandono en la oscuridad.

Las alas no son vuelo sino belleza. Múltiples colores y luz y, como menciona Bachelard a lo largo de su ensayo sobre el aire: las imágenes del aire son movimiento y no materialidad, por tanto, al referirse a alas, no se restringe a nombrar el aire. Cuando la felicidad de las alas estéticamente provistas de armonía es cambiada por la sombra se produce la muerte. El mal vuelo es la falta de belleza de unas alas membranosas que se baten en la noche, como presagio de muerte. El no vuelo son alas bellas que aletean y se mantienen flotantes, pero carecen del movimiento propio de la ligereza de volar. Son la frustración en carne viva.

III

Otra imagen del aire es el sonido. En el agua se vio como este termina con la muerte en Bachelard mientras en Molina permanece. Pero, para el aire, Bachelard aplica el sonido como la imagen aérea que es la armonía de la naturaleza, la suavidad. Son los sonidos que acompañan a la luz, al movimiento y a la vida, y de aquí nace la imaginación. Pero, sobre todo, la luz y la música se unen para crear la imagen aérea, porque: “La luz engendraba la melodía, la melodía engendraba la luz” (Bachelard, 1994, p. 80). Y son una misma en la imagen del movimiento.

Otro ejemplo de melodía en la poética de Molina (2011), es el poema “Una muerta” en el que se presentan los himnos que son parte de una festividad: “Todo era himnos y júbilos,/ batir de olas y de alas, / derroche de esplendores, de pompas y de galas” (p. 21). El poema es armonía, felicidad y gloria cuando la música está de por medio. Incluso, al hablar de melancolía, se percibe la felicidad como en el poema “El salón de los retratos”: “melancólicamente gemía/ la orquesta una dulce sonata, / poblando la atmósfera tibia radiosa y fragante,/ de susurros y de alas/ de diálogos de hojas/ de ritmos y risas, y músicas de agua” (Molina, 2011, p. 26). Se menciona una sonata melancólica, pero lo demás descrito, que está armonizado con la misma, es felicidad, risas, suavidad de alas y susurros. La imagen está creada para generar en el lector una sensación de belleza auditiva.

La música también está acompañada de la luz. Esto se puede apreciar en el poema “Nerón”: “Hinchán las flautas los nocturnos vientos, / alzan las copas de marfil las manos, / baña la luz los pórticos cercanos, / oyense carcajadas y lamentos” (Molina, 2011, p. 103). “Nerón” es un soneto dedicado al emperador romano. Se puede ver la estatua gallarda del hombre acompañado de su pantera y a las personas que celebran ante él a modo de conmemoración. En la celebración sobresale la música. En el poema la luz es música al igual que la alegría, pero la alegría mantiene un vínculo con la tristeza. En este poema la música se percibe mejor que en el anterior cuando dice que junto a las carcajadas se oyen los lamentos. La música para Molina, por tanto, relaciona los dos sentimientos a pesar de que son opuestos y genera una doble sensación en la que la tristeza y la alegría se unen.

La música también tiene la connotación de la muerte cuando es nocturna y cándida, como el canto de un ruiseñor hacia la luna en “Plenilunio”: “Toca el ruiseñor su serenata, / desde la rama que en el bosque oscila, / y, en tu redonda y mágica pupila, / una mortal tristeza se retrata” (Molina, 2011, p. 105). En el soneto se presenta primero a la luna en toda su majestuosidad, vestida del manto luminoso color blanco. Luego está el ruiseñor que le canta a la luna, el canto es dulce y está frente a la luminosidad lunar, pero la luz de luna no es una luz fulgurosa porque la acompaña la oscuridad de la noche. Ella es la única que alumbra, sin embargo, no logra disipar la noche. Es la muerte que se avecina.

Luz y oscuridad, muerte y vida, melancolía y felicidad: la música acerca lo que no puede hermanarse, la música que sale del viento crea imposibles y junta sentires dolorosos con aquellos que nos inundan el pecho de felicidad. La música es el vuelo hacia el horizonte que trae la plenitud de salvar lo insalvable. Con una serenata melancólica se puede sentir la dicha que resplandece en medio de la oscuridad.

IV

Molina y Bachelard también coinciden en las imágenes de la caída. Las que, según Bachelard, suponen una caída psicológica. La caída es el miedo de los que están más arriba, de aquellos que nunca han tocado el suelo y ahora descienden: “Conocemos la caída hacia abajo, no se puede imaginar lo que no conocemos” (Bachelard, 2011, p. 117). La caída es el ir adonde no hemos estado, no el regreso hacia el dolor, sino hacia lo desconocido. Esto se percibe en “Adiós a Honduras”, cuando Molina (2011) compara su amada patria con un cóndor que ha sido fulminado por un rayo:

¡Qué triste es ver que el cóndor de la cumbre
al foco de la lumbre
vivifica del sol el ala tienda,
y de repente, al mutilarlo un rayo,
en tremendo desmayo
en espantosa rotación descienda!

Como ese cóndor del crespón bravío
el noble pueblo mío
movió a la libertad las grandes alas
y al remontarse a coronar su anhelo
un audaz tiranuelo
se las ha cercenado con las balas. (p. 63)

Molina utiliza el símil para comparar a Honduras con el cóndor. El cóndor se encuentra en la magnitud de su poder, grandioso y fuerte, pero más fuerte ha sido el rayo que acabó con él. Se refiere al caso de un país que se levantaba, pero que un gobernante lo

llevó de nuevo a la ruina. Esto supone una caída psicológica, una frustración de perder lo que se obtuvo, un descenso que lleva al hundimiento. De esos versos en adelante Molina comienza su canto doloroso por la tierra que fue próspera y ahora es ultrajada; lamenta la tragedia de haber estado levantada y ahora en los escombros.

Cuando Bachelard (1994) habla de la caída en Poe, menciona que la caída también representa la muerte: “Y hay que recordar que esta caída es ya del orden del desvanecimiento, de la muerte” (p. 130). Esta es del tipo en la que acontece aquella desgracia de no poder levantarse. Ya no se tiene más futuro en el ascenso. En “El águila” la caída de la gloriosa ave supone su muerte. Sugiere una muerte inminente que, además, es causada por su soberbia, por tanto, también es una caída moral. Indica un castigo hacia los pensamientos de superioridad y podría verse incluso como una fábula. Esto se describe en los siguientes versos:

Calló el ave blasfema...
en ese instante
un indignado y repentino rayo,
hecha cadáver la arrojó al abismo
en espantosa rotación. El trueno,
de pavorosas amenazas lleno,
bramó desde el confín del horizonte;
y un negro nubarrón que descendía
una lágrima fría
vertió sobre la cúspide del monte. (Molina, 2011, p. 13)

El cielo se indigna ante todas las palabras en las que el águila se ha igualado a Dios y, al callarse, recibe su castigo: la caída. Toda la naturaleza se ha confabulado para ello. Además, la descripción de su suerte es repentina y se acompaña del presagio mortal, de la desventura de un ser imponente que nunca volverá a tocar las alturas.

En las imágenes de la caída llegamos a Lucifer. Bachelard (1994), al referirse a Lucifer, muestra que no se puede hablar de la duración de la caída, sino de las sensaciones,

porque “La inmensidad del recorrido no aumenta nuestro terror” (p. 118). Molina (2011), comienza el poema sobre “La caída de Luzbel” justamente hablando de cuánto tiempo duró cayendo: “Rodó cuarenta siglos el maldito” (p. 106). Después de este verso, en el poema se relata la inmensidad del vacío. Describe al destino tenebroso como pago por el delito de la rebelión contra Dios. Se ve a un Luzbel abatido entre la inmensa oscuridad. Cuando este descenso encuentra un lugar firme para posarse: “-¡Cae! Dijo una voz ¿No estás conforme? / y agitando sus alas de murciélago/ se hundió otra vez en el abismo enorme” (p. 106). El abismo no termina, se vuelve infinito como lo es el cielo para el poderoso que lo recorre gracias a la libertad. Pero esta infinitud ahora es quebranto. Una caída atroz e interminable, como una desgracia interminable. Al volver a la afirmación bachelardiana sobre no mencionar la duración que abre la antesala del poema de Molina, poema que muestra las tribulaciones por las que pasó Luzbel, se entendería que Molina, a pesar de mencionar esta duración, se recrea más en la emocionalidad en los siguientes versos, a manera de hacer un intercambio inmediato de una duración a una emocionalidad que más que terror, es angustia pecadora. Molina aquí difiere de Bachelard, no obstante, la mención sobre la duración de la caída no hace mella en el sentido emocional del descenso.

Las caídas de las que se habla: “deben ser metáfora y realidad” (Bachelard, 2011, p. 119), porque estas caídas que, además son metáforas, representan la caída moral de un águila soberbia, de un cóndor poderoso e impío. Son el despojo del bien pasado. Esta caída es diferente a la del vuelo onírico, en la que: “el vuelo onírico es entonces, una caída retardada, de la que podemos levantarnos fácilmente sin daño. Un vuelo onírico es la síntesis de la caída y de la elevación” (Bachelard, 1994, p. 49). También tiene la función de dominar el miedo a la caída (Bachelard, 1994, p. 48) porque: “el terror nos devuelve a la tierra” (Bachelard, 1994, p. 132).

Se ha experimentado como en Molina la caída tiene un bien moralizante. Se cae por soberbia o por cometer un pecado. Es el pago ante las malas acciones y termina siendo un castigo que no tiene vuelta atrás. Aquel que estuvo arriba, no podrá volver a

levantarse. En el caso de su país, es una caída que políticamente termina desmoronando a una nación.

V

En cuanto al cielo azul, Bachelard dice que algunos poetas tienden a darle demasiado brillo, un fulgor cegador: “El azul es tan fuerte hoy que si se le mira largo tiempo ciega” (Bachelard, 1994, p. 204). En “El águila” el fulgor de los cielos es reemplazado por el azul pálido, y así se inmaterializa. “El color azul del cielo es aéreo cuando se sueña como un color que palidece (Bachelard, 1994, p. 204)”. Además de ello el azul del cielo: “es el fondo absoluto” (Bachelard, 1994, p. 205). Los versos de “El águila” que describen al cielo son los siguientes:

Jove, que fue el señor de la ancha esfera,
me destinó, en decretos inmortales
a ser su mensajera,
a conducir los rayos celestiales,
y al quedar para siempre desolado
su hermoso cielo, de esplendores lleno,
al extinguirse en el azul sagrado
la alegre carcajada de los dioses
y el olímpico trueno,
triste vagué en el clamoroso espacio. (Molina, 2011, p. 12)

El fulgor se extingue bajo la palidez del cielo, pero esta trae la muerte de Jove y el destino incierto del águila que, además, se siente triste por no tener la fijeza de saber hacia dónde ir. El cielo azul en este caso trae la desesperanza y la angustia, en vez de la placidez. Al respecto, Bachelard diría que la placidez del cielo azul muchas veces es perturbada por un ave que hiere la imagen (Bachelard, 1994, p. 206). Si se toma desde ese punto de vista, el águila que ha perdido el rumbo es culpable por encontrarse en los cielos y profanarlos con su presencia. Sin embargo, en el poema no parece verse de esa manera, sino más bien como un cielo que anuncia el desamparo del ave que se ha quedado sola.

Pero el azul del cielo en Molina (2011) es de nuevo herido por una bandada de aves, y la imagen, para el poeta, es felicidad como en “Águilas y cóndores”:

El ha de ver –del fondo de su divino cielo–
pasar, bajo las nubes, un fragoroso vuelo,
un gran tropel de pájaros de gritos resonantes:
una bandada de águilas y de cóndores gigantes,
unánimes encima de los más altos montes,
perdiéndose en sublimes y azules horizontes,
¡Y ante esta visión de aves, fortísimas y hurañas,
tendrá como un gran gozo de miel en las entrañas! (p. 37)

En toda la extensión del poema se percibe el deseo de una América unida. Se habla de la vitalidad de cada país del continente y de cómo la unión trae la victoria. En el poema, además está presente la felicidad del movimiento, porque la felicidad no está siempre en la quietud, si no en las emociones que se mueven en el alma como grandes águilas fuertes que perturban la paz, pero traen la felicidad de la contemplación del ensueño.

En el poema “Salutación a los poetas brasileiros”, en las últimas estrofas, Molina (2011) habla de tres aves que vio en el cielo matutino: un cóndor como símbolo de la fuerza bravía, un búho como la sabiduría y una paloma como el amor (p. 45). Estas tres aves se encuentran volando en el cielo, son parte de aquel paisaje matinal y cada una de ellas tiene un significado. Un significado que se evoca en el cielo, que hace parte de él. En la siguiente estrofa estas aves se identifican con la simbolización primera, de la siguiente manera:

Dijo el cóndor gritando: la unión da la victoria
el búho en un silbido: el saber da la gloria,
la paloma, en su arrullo: el amor da la fe,
yo –que escruto el enigma de vuestro gran destino–
ante el casual augurio del cielo matutino,

siguiendo los tres pájaros en éxtasis quedé. (Molina, 2011, p. 45)

Molina ha quedado en éxtasis ante la contemplación de las aves que se encuentran en el cielo. El cielo es ensoñación, amor, fuerza y sabiduría como las aves que se funden en él.

En el cielo de Molina siempre hay aves y las aves, como lo dice Bachelard, si perturban la paz, pero traen otras imágenes emotivas positivas. O en casos como el del águila, el cielo es el acompañamiento a su desamparo, pero no es el águila culpable de la simbolización del cielo azul. Por tanto, en Molina, la significación del cielo con aves es para unirse a ellas y entregarles un significado de ser.

VI

Al pasar a las imágenes del viento, es preciso comprenderlo desde el punto de vista bachelardiano que permitirá el análisis de las imágenes de Molina. “El viento es el símbolo de la cólera pura” (Bachelard, 1994, p. 278). Bachelard en su capítulo sobre el viento habla de la violencia, de los torbellinos, de la tempestad y de todo tipo de vientos fuertes que amenazan al ser en la ensoñación violenta. En el poema “El águila” está la violencia del viento que enaltece la fuerza del águila, porque ella juega con él, a pesar de su temeridad, como lo dice en los siguientes versos: “Y hoy ya lanzada sin temor al viento, / trazo en él espirales/ y puedo en un momento/ subir a las regiones celestiales” (Molina, 2011, p. 4). El águila muestra su fuerza de adulta ante el viento, como si este fuera una señal de fuerza y, al superarlo, la fuerza del águila se hace más grandiosa.

El viento en Molina (2011) también es una mano invisible que destroza todo a su paso. El águila permanece impasible ante él: “Si me poso/ al borde de un peñón hendido a tajo, / y una invisible mano arranca al monte/ una roca de cuajo/ lanzándola al abismo pongo atento/ oído al rumor hondo” (p. 5). Y el águila se pone atenta, como expectante, más permanece sin miedo en la roca hendida, porque el viento no puede dañarla. Pero el invierno es aún más fuerte que el águila, el invierno amigo del ave. Porque el invierno trae más viento e incluso rompe todo a su paso como señal de su poderío: “El viejo

invierno/ que una vez al año/ de su alcázar de hielo/ sale crudo y huracán, / y rompiendo los odres de los vientos,/ y soltando los líquidos raudales/ cruza por los abismos siderales/ ceñido de relámpagos sangrientos” (Molina, 2011, p. 9). Es como un portador de toda la violencia. Más adelante el águila vuelve a envanecerse en su fuerza al compararla con el poder que ejerce sobre el viento: “¿Quién tiene el ala más potente y rauda/ que el ala que yo pongo en movimiento/ para cruzar el viento?” (p. 11). Es como una lucha de poder.

En “La araña” el sentido de poder cambia por el de perseverancia: “Más si el viento soplando con porfía/ la prodigiosa tela desbarata/ vuelve otra vez a su labor ingrata/ y una malla más tenue alumbra el día” (Molina, 2011, p. 109). El soneto tiene la intención de afirmar la perseverancia del arácnido y mostrarla como ejemplo para el humano que, cuando comienza una difícil empresa y fracasa, desiste de lograr su cometido. No obstante, en el poema, la telaraña se vuelve más tenue a medida que el viento la destruye y la araña tiene menos fuerza para comenzar, persiste y se renueva. Lo interesante de este hecho, es que el viento en el soneto es el símbolo de la destrucción que va contra la perseverancia. Podría ser el viento un ansia moral de desbaratar psicológicamente a quien persiste, pero no se deja vencer.

Para concluir, es propio expresar que, según Bachelard, “El poeta aéreo no es nunca atormentado por la pasión” (Bachelard; 58). En el aspecto aéreo en que se ha mostrado a Molina, el aire ha sido libertad, poderío, fuerza y emotividad. El aire es movimiento más que materialización y, este movimiento, trae dentro de sí todas las emociones humanas que, más que atormentar a Molina, le sirven como guía para no caer en ellas. El aire es aquel sentir aleccionador que muestra el camino hacia la amplitud de la libertad. Sin la soberbia se puede gozar de la libertad, al igual que se logra sin la traición, el pecado y la prepotencia. El aire también es amor, sabiduría y fuerza limpia. Fuerza que sin soberbia puede llevar al bien. Pero la mancha del aire contaminado también trae males hacia quienes son víctimas, no sólo al pecador, como en el caso de la caída de Honduras. Ahora que se han analizado cada una de las imágenes aéreas de la poética de Molina, es preciso pasar al siguiente y último elemento: la tierra.

4. Capítulo: Las dualidades de la tierra

En la tierra los ensueños se vuelven reales. Pero también son la reproducción de la sublimación antes que realidad. La imagen es psíquica y es física, vincula ambos aspectos. La materia también es imaginada por el sujeto. Dinamismo y reposo, afuera y dentro, introversión y extroversión, son las imágenes en las que Bachelard clasifica a la hormona de la tierra. En Molina hay más imágenes sobre la tierra como actividad que como reposo. Porque al hablar del reposo, a pesar de que en Molina se encuentran imágenes de la serpiente, el vino y la raíz, estas son muy escasas y aisladas como para poder analizarlas. Por ello, el presente capítulo se centra en las imágenes terrestres que tienen una mayor concreción y que han sido mucho más trabajadas por Molina. Del reposo solo se ha encontrado la profundidad en la gruta.

En el orden de las imágenes de la tierra en los ensayos de Bachelard *La tierra y los ensueños de la voluntad* y *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, para un análisis ordenado de la poética de Molina, se estudiará primero a la herramienta como sadismo. Una de las herramientas que mejor han mostrado dicha emocionalidad es el martillo del herrero. En este capítulo se unirán en un mismo apartado las imágenes de las herramientas en general junto al martillo del herrero que en Bachelard constituyen dos capítulos separados. Más adelante se verá a la roca como el símbolo del dominio y la solidez que se vuelve dual con la destrucción. A esta temática le precede la gravedad que contiene imágenes hermanas de la caída y la ascensión en *El aire y los sueños*. En ese conjunto de imágenes gravitacionales está incluida la inmensidad de los objetos, que también es parte del libro sobre el aire. Por último, el análisis de la gruta como imagen de reposo y terror.

I

Al hablar sobre herramientas se percibe como están emparentadas con el sadismo de cortar al objeto erotizado. Tanto en el cuchillo como en el hacha, el corte da placer, la destrucción es sexualizada. El herrero y su martillo se unen en uno solo para crear este mismo sadismo. Para Molina (2011), el cuchillo está emparentado a las materias duras que privan de la libertad, como cadenas y grillos. El recuerdo de ellos y del cuchillo le lleva a sentir agonía, como lo demuestra en su poema "Adiós a Honduras": "Es un oculto y hondo sufrimiento/ algo como un lamento, / el recuerdo de lúgubres escenas, / el horrible chocar de los cuchillos, / el roce de los grillos/ y el siniestro rumor de las cadenas" (p. 63). Más que con el hecho del corte, el cuchillo está relacionado con el sonido que es suplicio, pero este sonido de dos cuchillos chocando entre sí, hiere de manera auditiva, como el corte hiere al tacto. No hay una diferencia tangible, porque solamente se pasa de un sentido al otro como en la sinestesia; el cuchillo sigue hirviendo aunque no corte.

La primera finalidad de las herramientas, según Bachelard (1991), está en la destrucción y en la agresión: "La herramienta despierta ante la necesidad de actuar contra una cosa dura (p. 47)". Esto se presenta en el cuchillo. Bachelard lo asocia con el sadismo. Porque el cuchillo siempre tendrá el afán de querer cortar. Pero en Molina (2011), en el poema "A un pino", este corte significa triunfo y amor: "Y que, si acaso el leñador un día/ el hacha férrea para herirte blande, / vayas a ser en la pajiza choza, lumbre que alegre su feliz semblante" (p. 73). El poeta le dedica palabras de amor al pino, que es el árbol nacional de Honduras. Sin embargo, en las últimas estrofas habla de su posible tala, de la herida que le causará un leñador: el cortar del dulce y frondoso madero. Pero los versos que le preceden hablan de la felicidad que la madera le causará al leñador o la calidez del fuego quemando a aquel pino. La muerte del pino trae felicidad e incluso la protección de la lumbre. Este corte destructor se transforma en edificación, no solamente se edifica una construcción, una choza, sino también la felicidad del leñador que ha obtenido el abrigo protector del hogar gracias al madero. Así, de una herramienta que corta con sadismo, que destruye, se puede cambiar su objetivo por uno completamente contrario como lo es la construcción.

Porque hablar de herramientas es además hablar de cómo el psicoanálisis está ligado a estas imágenes en el inconsciente humano. Al momento de la ardua labor ejercida por medio de las herramientas puede haber un deseo sexual reprimido. En “A un herrero” Molina (2011) describe al herrero aplastando con su martillo al hierro. Este se vuelve rojo y destella. Es una herramienta que destruye la dureza de la materia. Un símbolo de poder en la destrucción. Bien se podría estar ante el placer del sadismo, de aquel sometimiento del hierro ante el martillo, y cómo el martillo, al momento de producir muchas estrellas, destila pasiones sexualizadas:

Buen herrero: sobre el yunque
con tu martillo golpea,
aplastando el rojo hierro
que la tenaza sujeta
y haciendo surgir al choque
un aguacero de estrellas.

Pláceme verte en tu fragua
En tu ciclópea caverna
al resplandor del incendio
que lame tu faz morena,
enseñando esos dos bíceps
que envidiarán los atletas,
y ese pecho de Centauro
por la camisa entreabierta. (p. 81)

La contemplación es clara, Molina expresa el placer de la visión. El herrero en esta imagen lleva la camisa entreabierta, lo que hace recordar el morbo erótico que causan las formas humanas que no se muestran abiertamente, y esta contemplación hace que el herrero sea una figura sexualizada. El herrero se funde con su martillo, son uno solo, por tanto, es el martillo el viril, el del pecho atlético que irradia la belleza erótica. Y esta virilidad, que ahora es el martillo, aplasta al hierro. Así, se puede decir, que hay un sometimiento sexual. Un sadismo que destruye y que al destruir obtiene placer.

Pero esta imagen no se queda ahí. El herrero, que aplasta al hierro, le está dando forma para crear nuevas herramientas. El hierro, que es femenino, es moldeado para adquirir la virilidad que luego herirá a la tierra. El herrero está forjando el arado, la hoz, la cuchilla, la sierra, el hacha, la espada y el puñal. Cada una de estas herramientas será forjada para el encuentro sexual con la tierra y, por medio de la herida, hacerla fecunda: “Forja el arado potente/ que rompe la virgen tierra/ para que caiga en su seno, / el germen de la cosecha (Molina, 2011, p. 81)”. “La virgen tierra”, aunque se puede entender de manera denotativa como una tierra que no ha sido cultivada anteriormente, da muestras de que también se compara con la mujer virgen a la que se le ha roto el himen, porque es una tierra virgen a la que se hiere y se rompe. La herida a la tierra, además, será para fecundarla, para que tenga frutos, tal como una mujer que después del acto sexual ha quedado embarazada. Es necesaria la herida de la herramienta para la fecundación de lo femenino. Cada forjamiento es un ejemplo nuevo de esta fecundación.

“Forja la hoz que abate a tiempo/ las rubias mieses que ondean/ mieses que irán a hacinarse/ en las trojes opulentas” (Molina, 2011, p. 81). La hoz también hiere a la tierra para producir, al momento de la cosecha de lo fecundado, los cereales que servirán para el alimento y se almacenarán para nutrir a los campesinos. Estos son los hijos de la tierra engendrados por la hoz. La sierra en cambio, talará los árboles: “Forja la sierra dentada/ que en los bosques y en las selvas / derriba los grandes árboles” (p. 81). El árbol, como en el caso de “A un pino”, será de utilidad para generar la calidez del ambiente o para la construcción de viviendas, de la misma manera que el hacha: “forja el hacha poderosa/ para que los troncos muerda,/ y saque de sus entrañas/ el techo de una vivienda (Molina, 2011, p. 81). El árbol es parte de las imágenes de la tierra, por lo tanto, esta tala de parte de la sierra y del hacha corresponden también a la serie de herramientas que la destruyen.

Pero el poeta especifica que las heridas que las herramientas producen deben ser para el bien, para fecundar la tierra y producir los implementos necesarios para vivir, jamás para la destrucción de los humanos: “forja el puñal... más no forjes/ esa arma aleve y siniestra,/ si se ha de volver un día/ una amenaza perpetua/ de corazones honrados/ y de espaldas indefensas (Molina, 2011, p. 82)”. Por lo tanto, la idea de edificación sigue

vigente. La destrucción que produce la herramienta, aunque lleve un carácter sexualizado, no pierde su cualidad de edificar. Al repetir varias veces la palabra forja, se recuerda de nuevo que la herramienta primera que engendra las nuevas herramientas es el martillo que sostiene el herrero. Este es como el primer padre. Las demás herramientas que saldrán del hierro son aquellas que producen y fecundan al obtener su masculinidad. Todo alcanzado por medio de la herida, el dolor y el sadismo.

Bachelard, además, dedica un capítulo entero al herrero en “El lirismo dinámico del herrero”. Este capítulo comienza con lo que puede mostrar al martillo como padre. Según palabras de Bachelard (1991):

La mayor conquista moral que el hombre haya logrado jamás es el martillo obrero. Por el martillo obrero, la violencia que destruye se transforma en fuerza creadora. De la maza que mata al martillo forja hay todo el trayecto de los instintos a la más grande moralidad. (p. 152)

Después de analizar el párrafo se comprende que Bachelard afirma esa destrucción para edificar, porque ese padre creador de más herramientas destruye para crear. El sadismo aquí es la moralidad de construir. El proceso es doble y cambia de destrucción a creación. Las nuevas creaciones generarán nuevas destrucciones para engendrar, como herramientas hijas del martillo, a otras nuevas.

El martillo también significa la habilidad creadora que tienen las fuerzas rápidas mediante el choque. En Molina (2011), esto se observa en la primera estrofa, cuando el herrero al chocar el martillo con el hierro, ya enrojecido, hace explotar muchos destellos que son comparados con estrellas:

“Buen herrero: sobre el yunque
con tu martillo golpea,
aplastando el rojo hierro
que la tenaza sujeta
y haciendo surgir al choque
un aguacero de estrellas. (p. 81)

Aquí se ve la rapidez de la tarea que se le ha otorgado al herrero. Para Bachelard el martillo baila y canta, en Molina golpea y llamea. Bachelard dice que para el herrero todo es temor y para el espectador placer. Molina afirma esto con su "Pláceme" porque es estimulado por la visión hercúlea del que con golpes está creando nuevas herramientas.

Bachelard también hace alusión a Jean-Jacques Rosseau y al trabajo de los herreros. Por la manera con la que Rosseau describe la fragua y el análisis que Bachelard hace al respecto, es posible encontrar un parecido con la manera en la que Molina ha concebido al herrero de su poema. Ambos utilizan las mismas imágenes para referirse al trabajo del herrero. He aquí algunos versos de Molina (2011): "Pláceme verte en tu fragua/ en tu ciclópea caverna/ al resplandor del incendio (p. 81)". Las diferencias en esta imagen, entre ambos poetas, está en la contemplación de la imagen, en la ensoñación percibida ante la misma. Mientras en Rosseau hay horror ante las llamas y el estrepitoso sonido de aquel lugar que semeja a la cueva de un cíclope, en Molina se visualizan las mismas características, pero cambia la manera de concebir la imagen, como algo grato: la fragua ciclópea como poder que produce deleite. Se trata del fuego como la belleza del calor y la fuerza que son parte de la creación de las nuevas herramientas. Para Bachelard la fragua también es un símbolo masculino. Esto podría relacionarse con lo analizado sobre el momento en el que se engendran las herramientas. Así, el martillo, el herrero y la fragua se funden en uno solo para forjar el símbolo masculino en la imagen.

Bachelard es consciente de que existen imágenes que pueden ser encontradas en varios poetas. Al respecto, aplica las palabras de Joaquín González de la siguiente manera: "La contemplación de la naturaleza, dice también el poeta, necesita sueños seculares. El hombre encuentra siempre y dondequiera los mismos sueños" (como se citó en Bachelard, 1991, p. 180). Lo original radica en cómo el poeta trata la imagen, la que, según la fenomenología, se crea a partir de sus experiencias con el objeto. El poeta está ante la imagen y despliega en ella sus sentires de una manera subjetiva que es lo que le da a la imagen este sentido único.

En todo lo anterior, las imágenes de las herramientas, tanto del cuchillo, del hacha y del martillo, como de las herramientas secundarias, dejan ver que el trabajar los materiales con las herramientas es un acto sexualizado que produce destrucción para llegar a la creación. Es el acto sádico del sexo violento que termina por fecundar al ser femenino para que de la fecundación aparezca una nueva vida, o, mejor dicho, una nueva herramienta que tendrá una utilidad dentro del mundo para el cual fue creada. Así mismo, las herramientas también fecundan a la tierra y de ella se saca el fruto, por medio de la herida.

II

El siguiente apartado está dedicado a las rocas, las que simbolizan solidez, poder, dominio e impasibilidad, y además destrucción. En Molina, en relación con el tratamiento de las imágenes que nos ha brindado Bachelard en su primer libro sobre *La tierra y los ensueños de la voluntad*, se encuentra un acercamiento a estas concepciones.

Para Bachelard (1991): “La roca es solidez” (p. 228). En Molina este tipo de solidez se produce a través de la confianza para que nazca la fuerza. Es el momento en el que un ave empieza a volar, como en “El águila”: “Luego crecí, volé con pocas fuerzas/ a las rocas cercanas” (Molina, 2011, p. 4). Las rocas cercanas son el lugar propicio para que el águila aprenda a volar. Las rocas dan solidez al vuelo y son la fuerza primera en la que se afianza el águila, son las más cercanas a su hogar. Así se crea la solidez de las alas. Aquí la tierra arrulla al aire y le concede el poder por medio de las rocas.

Cuando Bachelard (1991) dice que la roca es poder y dominio, un sentir aplastante: “Es participación en fuerzas monstruosas y dominio sobre imágenes aplastantes” (p. 215), se entiende como las materias duras aplastan y ejercen presión ante las materias débiles, de esta manera, quien se une a las rocas y crece con ellas obtendrá esta misma cualidad de la roca dura. El águila la experimenta en el proceso en el que crece y se afianza a la solidez primera. Con la adultez del águila, las rocas se han transformado en fuerza, dominio y poder: “Abre gimiendo y el espanto siembra/ porque en las altas rocas

escabrosas/ un nido tengo. Porque son mis garras/ como las de ellos” (Molina, 2011, p. 11). El águila compara su fuerza con la del león. Pero la suya es mayor por la altura. Para describir este poderío que la hace superar el del animal terrestre, menciona las rocas escabrosas. Entre ellas está su nido. El nido es como la fuente del poder. Y si las rocas se encuentran junto a él, significa que ellas también son poder porque el águila que creció con las rocas es parte de ellas.

Molina (2011), en sus imágenes de la roca, incluye formas de la destrucción. Son el símbolo destructor de “La Hora final”: “Los mundos/ saltan de sus cimientos, desprendidos/ en espantosa rotación, y ruedan/ ruedan como pedruscos gigantes/ por la terrible inmensidad sin fondo/ hasta romperse en bólidos errantes” (p. 56). Este poema, dedicado al tan aclamado “fin del mundo”, narra la destrucción de un mundo ya que son conducidos a la destrucción y se destruyen a sí mismos. Son comparados con rocas gigantes, pedruscos que, al caer de las alturas en las que dominaban al cielo, han provocado una hecatombe, una destrucción apocalíptica. Para Bachelard (1991), las rocas en el cielo, cuando son parte de la montaña, crean la imagen de ellas engullendo al cielo: “La montaña es vientre y dientes, devora el cielo nublado” (p. 210). Pero en la imagen de Molina, se comparan con rocas y se les confiere las propiedades de estas. Se podrán asimilar como rocas que pertenecían a una montaña y ahora han sido desprendidas para caer al vacío. Estas rocas ya no son parte de las alturas. Han descendido, se han desprendido de la cúspide de la montaña a la que pertenecían para no ser más que rocas pulverizadas.

No obstante, no se puede ocultar que: “La impasibilidad de la roca es una amenaza” (Bachelard, 1991, p. 219). Pero en la impasibilidad de una roca permanecen serenamente otros seres vivos. Así como el águila, otras formas de vida crecen entre las rocas. En Molina (2010), en el poema “Leviathán”, hay un ejemplo: “Sobre las grandes rocas/ prendidas en las grietas, / en un trémulo claro,/ mezcla de noche y sol,/ erigen las anémonas/ sus cálices sangrientos/ semejando del cactus/ del trópico la flor” (Molina, 2011, p. 60). Han crecido animales marítimos entre esas rocas que están bajo el mar. Esto se relaciona con la impasibilidad. Pero el mismo color de las anémonas es una

amenaza de violencia. Así, las rocas traen un presagio futuro. Se trata de la aparición de Leviathán en el final del poema.

Al tomar en cuenta el hecho de que las rocas son un presagio de la aparición de Leviathán y, si se retoma la imagen de la serpiente bíblica que quedó en el capítulo sobre el agua, se comprenderá que aquella doblemente madre que la abrigaba (el árbol y la tierra) y que, aunque es señal de la muerte, es la madre que amortajaba para proteger, mas no para dar muerte. En el caso de la roca, esta es una señal amenazante de muerte, ya que, como lo menciona Bachelard (1991): “La roca también es la lápida del sepulcro” (p. 216). Así que la protección que adquirirá la serpiente del árbol acuático, que a simple vista parecía no amortajarla, se hace efectiva con la amenaza mortuoria de las rocas que llevan las anémonas sangrientas.

Se ha vislumbrado en las rocas esa solidez que se desarrolla en el dominio y la fuerza. Son rocas que se mantienen serenas pero que, a la vez y en otras circunstancias, serán rocas capaces de producir la destrucción, el desmoronamiento. Rocas que serán el final del mundo porque ellas son mundos. Cada roca será dualidad, será afianzamiento y destrucción, solidez y desaparición.

III

En las imágenes de la tierra se estudian temáticas que ya se han visto en el análisis de las imágenes del aire. Estas se relacionan con la gravedad y la caída, las alturas y la inmensidad de la contemplación del paisaje. En cuanto a la caída, está el sentimiento de miedo al vacío. Este tipo de “caída crea el espacio” (Bachelard, 1991, p. 388), en “Adiós a Honduras” muestra el espacio, las inmensidades paisajísticas que observa Honduras mientras cae. El creciente espacio que resulta de la precipitación de la caída de un pueblo: “¡Ay! A pesar del largo despotismo/ que te empuja al abismo, / a la nostalgia sin hallar remedio,/ mares cruzando y anchos horizontes,/ tornamos a tus montes/ porque nos mata un incurable tedio” (Molina, 2011, p. 64). En el espacio creado se une el abismo

con la inmensidad del mar y el horizonte. El pueblo ha perecido, pero se ve rodeado de la infinitud a la que regresa el poeta cuando vuelve a su tierra caída.

Según los ejemplos literarios que muestra Bachelard, en cada una de las caídas está presente el miedo (Bachelard, 2011, p. 390). En Molina (2010) se percibe la angustia, la infelicidad que deja la muerte y el abandono, como se ve en "Segundo aniversario": "La noche lentamente envejecía. / sentado en la mortuoria habitación, / mudo, como la boca de un abismo, / me sumergí en la fiebre del dolor" (p. 39). El poema que ha sido escrito en conmemoración al segundo aniversario de la muerte de la mujer amada por el poeta, proclama que el dolor sigue latente como un abismo. Todo es oscuro para esa alma que ama y que ya ha quedado en la soledad. La oscuridad en la que se siente el poeta es impenetrable como la boca de un abismo.

En las imágenes profundas de la caída también hay tropiezos, no se posee la potestad del movimiento libre, además, se experimenta el terror del infierno a medida que se cae. En "La caída de Luzbel", poema en el que ya se analizó la caída, en el capítulo sobre las imágenes del aire, se describió como el demonio bíblico cae por cuarenta siglos hasta que se detiene, pero su vanagloria al detenerse se ve mermada al tropezar y al escuchar la voz moral que espera su castigo y le dice "cae". Por eso, Luzbel sigue cayendo aún más. Luzbel no tiene la potestad de su movimiento, ha tropezado por orden divina hasta llegar a lo más profundo del infierno.

Al estudiar la gravedad también se muestran las imágenes en las que, como en el ejemplo de Browning en Bachelard, por medio de la suavidad, el cielo puede bajar y sigue siendo altura porque hace que otros objetos asciendan como el trigo al crecer, esto Bachelard (1991) lo afirma en las siguientes palabras: "el dios modelador lo trabaja todo acariciando, todas las fuerzas de relieve se ponen entonces a escala de su delicadeza; el cielo baja tan suavemente que el trigo sube" (p. 399). Esta gravedad hace que armonice el entorno y tanto las cosas celestiales se equiparen con las de la tierra para llegar a un mismo nivel. En el poema "Río grande", las estrellas bajan del cielo por la noche para

crear la luz y el sueño de altura. Se retiran solamente, cuando la luz de la mañana aparece:

De noche –en esas noches solemnemente bellas–
una por una bajan del cielo las estrellas
medrosas, en tu tálamo de aljófara a dormir,
y cuando se despierta la virginal mañana,
vestida con su túnica magnífica de grana,
huyen a sus palacios de plata y de zafir. (p. 32)

Así se evoca esta armonía en la que las estrellas bajan para ser parte de la tierra, para mostrarse alcanzables y crear la gravedad perfecta entre el cielo y la tierra.

En el poema “Una muerta”, un ángel desciende para producir la ascensión del alma: “El ángel bajó al punto/ del luminoso cielo, / a través de los éteres/ prístinos. Plegó el vuelo” (Molina, 2011, p. 20). Al bajar un ser alado, baja el mismo cielo para que suba hacia las alturas el alma que antes estaba en la tierra. En esta imagen también, se ve la luminosidad ascensional. Se habla de luminosidad, del azul y del dorado. A diferencia de la oscuridad del abismo que borra todo tipo de claridad: “Parecería que el negro del abismo lo borrara todo y que finalmente la caída tuviera un solo color: negro” (Bachelard, 1991, p. 443). En el poema “El águila” se ve esa luminosidad de las alturas en las que se encuentra la poderosa ave: “Y al quedar para siempre desolado/ su hermoso cielo, de esplendores lleno, / al extinguirse en el azul sagrado/ la alegre carcajada de los dioses” (Molina, 2011, p. 12). Este es un ejemplo de la luminosidad de las alturas, un cielo plácido con el sol emitiendo destellos que magnifican su infinitud. También es un ejemplo del paisaje contemplado. Una doble imagen de gravedad.

En la gravedad se incluyen las imágenes de la inmensidad de los objetos contemplados. En esta contemplación de los objetos en la vastedad se encuentra la belleza porque: “la contemplación instituye al mismo tiempo al ojo y al mundo, a un ser que ve, que goza al ver, que considera bello ver” (Bachelard, 1991, p. 422). Molina (2011), en “Salutación a los poetas brasileiros” hace uso de la contemplación dinámica de varios espacios en una

misma estrofa para sentenciar los lugares en los que se verá a Pegaso, el caballo de los espacios. En esta unificación se observa una imagen de paisaje en cada verso:

Mi Pegaso conoce los azules espacios,
su cola es un cometa, sus ojos son topacios,
el rubio Apolo y Marte cabalgarían en él;
relinchará en las céspedes de vuestro bosque umbrío,
se abrevará en las aguas de vuestro sacro río,
y dormirá en la sombra de vuestro gran laurel. (p. 44)

Y estas visiones son bellas, son la belleza ocular que apunta Bachelard. Estos paisajes unidos por medio de Pegaso, símbolo de las alturas, son también la unión de los cuatro elementos. Cada espacio pertenece a un elemento que ha sido cruzado por otro. El aire personificado por Pegaso relincha en los bosques umbríos que son la tierra, este mismo aire beberá de las aguas. El aire cruza ambos elementos: agua y tierra.

Pero, para poder observar el paisaje: “Se necesita que el poeta que sueña para nosotros nos indique su pedestal” (Bachelard, 1991, p. 424). Casi al finalizar del poema “Salutación a los poetas brasileros”, se ve a un Molina que ha bajado de Pegaso, ahora se encuentra en la tierra, pero sus ojos siguen posicionados en las alturas y, desde esa ubicación terrestre, observa a las tres aves simbólicas analizadas en el capítulo del aire: el cóndor, el búho y la paloma. El poeta siente éxtasis ante la contemplación de la inmensidad que tiene en frente, de esa inmensidad que es más que cielo; son tres aves que vuelan y que además son símbolos de amor, sabiduría y fuerza.

En “Adiós a Honduras” se conoce la posición del poeta que imagina el paisaje marítimo en la nave que flota en la inmensidad. El poeta se encuentra dentro de esa nave y desde ahí tiene la posición de su contemplación: “Las alas de oro, lánguida y cobarde/ pliega la mustia tarde/ en la insondable cuenca del vacío, / como águila cansada que al fin toca/ su nido en la alta roca/ y se recoge trémula de frío” (Molina, 2011, p. 62). Tarde, vacío y altura están en la contemplación del poeta quien se encuentra en la nave que ha zarpado hacia el inmenso mar.

Bachelard habla precisamente del águila que desde la cima se dedica a la contemplación de la inmensidad. Porque: “Quien contempla desde la cima es el águila, un gran solitario que respira el aire virgen” (Bachelard, 1991, p. 429). El águila en Molina (2011), vuela ante la vastedad, se une al paisaje y se pierde en él: “A las grandes alturas/ después tendió su vuelo, / cruzando sobre valles y llanuras, / siguiendo la enriscada cordillera/ hasta perderse en el confín” (p. 4). Es poderosa porque puede ser parte del horizonte, fundirse en el espacio y unirse al cielo.

Al hablar de gravedad, Bachelard se detiene en la caída y la ascensión. Ambas conservan el sentido convencional que se les ha dado, mientras que la caída es terror, desesperación y pérdida de la facultad motora; la ascensión es felicidad, iluminación y cercanía con la luz espiritual. En Molina estos sentidos se conservan.

IV

La imagen del reposo en Molina es la gruta. Molina, por un lado, simboliza la placidez del reposo, el deseo del descanso y, por otro lado, el terror de la muerte, el retorno a la madre que en esta ocasión es la tierra. Pero es un retorno que traerá la soledad, el horror y la amargura. La imagen de la gruta se relaciona directamente con las imágenes del reposo porque, para el soñador, estar dentro de la gruta es estar protegido. Soñar con habitar la gruta es el sentimiento de querer permanecer: “Le da un sentido inmediato al sueño de un reposo protegido, de un reposo tranquilo” (Bachelard, 2006, p. 207). En Molina, la gruta es una imagen de reposo en “El águila” cuando se refiere al león. El león busca su caverna para descansar, para sentir el alivio del reposo, también la intimidad de sus cavernas junto a su felina familia: “Cuando el león acechando, / retírase a sus cóncavas cavernas/ donde la prole está y ahí acaricia/ de su querida las velludas piernas/ bramando de lujuria y de delicia/ al contemplarla tan hermosa” (Molina, 2011, p. 7). El león entra en la caverna y contempla a su amada. De esta manera, se siente la necesidad de querer permanecer dentro de la gruta, de habitarla como la habita el león y de probar la felicidad de la intimidad. Para Bachelard (2006), la gruta también es esa

intimidad de los lugares ocultos para el amor (p. 209). Como el amor entre los leones, las caricias del macho a su hembra que permanecen en la intimidad de la caverna.

La gruta es el reposo cuando se teme o se necesita encontrar el sitio para posar la cabeza y sentir el alivio de cerrar los ojos. Así se observa en “La muerte de Caín”, cuando con el horror de su pecado encuentra la caverna para su descanso: “Vagó otra vez por tenebrosos bosques/ con su abatido cuerpo abriendo ruta, / hasta que al dar con una extraña gruta, / se quiso en ella el mísero esconder” (Molina, 2010, p. 68). Para Caín la gruta significará protección y reposo, más, su pecado se lo ha negado, ya que dentro de ella habita un león que molesto le recrimina con las siguientes palabras: “¡Malvado!/ ¿Cómo te atreves a acercarte aquí?” (p. 69). Y aquella gruta prometedora le ha sido negada como símbolo de la negación del reposo, y es aquí donde encuentra la amargura de su suerte.

Pero la gruta también es terror, cuando se refiere al encierro, porque: “La dialéctica del refugio y del terror necesita la abertura” (Bachelard, 2006, p. 209). Esto ocurre cuando en Molina se nombra la fosa donde serán enterrados los cadáveres. La fosa también es una gruta a la que se le cerrarán las puertas y causará el terror y la frustración de la muerte. La entrada se cierra para no retornar jamás: “No es jardín –florecido/ de azules ilusiones– / sino que inmunda cueva/ de arañas escorpiones/ y víboras. Un pozo/ de horror y de amargura,/ en que está con cadena/ la trágica locura” (Molina, 2011, p. 14). El fragmento presentado es del poema “Una muerta”. Molina siente el horror de la muerte de su amada y para explicarlo utiliza la imagen de la fosa como una cueva amarga y horrorosa. La cadena significa que la entrada será cerrada y el cuerpo amado quedará dentro para siempre, encadenado a la tierra, formando parte de ella; con víboras y escorpiones que Molina trae a relucir como seres que contribuyen al terror.

La imagen de la fosa como caverna, que utiliza Molina, demuestra que uno de los principales sentimientos que provoca la gruta es el del temor a la muerte. Esto se presenta en más de un poema, entre ellos “Autobiografía”: “¡Todos cayeron en la fosa oscura!/ fue para ellos la vida un triste dolo,/ y –el corazón preñado de amargura–/ me vi

de pronto inmensamente solo” (Molina, 2011, p. 50). Vivieron en amargura y murieron en ella. Terminaron en la gruta amarga, pero antes de habitarla ya traían la amargura. En Bachelard podríamos comprender que la gruta también es el sitio de origen y al mismo tiempo: “Es la tumba del ser cotidiano, la tumba de la que sale cada mañana” (Bachelard, 2006, p. 227). Por tanto, en la gruta, la amargura de la vida es la gruta misma de la cotidianeidad, y es a ella adonde regresaron los amigos de Molina, a los que se refiere en el poema. Esta imagen es como la del agua, evoca el retorno a ella a través de la muerte, porque la gruta es la primera y la última morada, es el retorno a la madre, la tumba natural preparada por la tierra (Bachelard, 2006, p. 232).

En Molina la gruta, que es la fosa donde caerá el cadáver, significa el horror y la amargura. En “Después que muera”, interioriza en los detalles del sentir esta emocionalidad que conlleva la muerte. En este poema se ve claramente que el dolor producido por la misma fosa es debido a que estando bajo tierra, sin retorno, estará completamente solo. Por lo tanto, el horror y la amargura se dan a causa de la soledad: “En una huesa lúgubre y profunda/ en un hoyo siniestro,/ colocarán, para arrojarle tierra,/ el imponente féretro;/ enterrado seré... la comitiva,/ “descanse en paz” diciendo/ me dejará, me dejará muy solo,/ en brazos del misterio” (Molina, 2011, p. 54). Se percibe el dolor de la soledad. Molina quedará solo en el féretro que ha sido tirado a la fosa. La fosa será cerrada y ya no habrá vuelta atrás. Ahora será parte de la tierra en ese descanso solitario y amargo.

Reposo y terror, placidez y amargura, intimidad del amor y soledad. Estas son las emocionalidades que trae consigo la última de las muchas dualidades temáticas abordadas en las imágenes de Molina y, que han sido propuestas en Bachelard. La gruta es reposo, pero es un reposo eterno que acomodará en sus entrañas la amargura y el terror. Es esa soledad que invade las esperanzas, porque ya no hay retorno.

5. Conclusiones

En el primer capítulo se explicó la creación del universo poético de Molina y su relación con la apariencia, esa que la hace alejarse del objeto para trascenderlo. Un alejamiento que termina siendo desaparición al unirse el objeto con el sujeto. La apariencia viene desde la experiencia de Molina con los objetos, de cómo este ha percibido el mundo y recreado las imágenes de lo experimentado. Después de esta fase viene el segundo capítulo para comenzar con el análisis del agua como elemento poético. El agua, para Bachelard, tiene el simbolismo de la muerte, en Molina fue posible encontrarlo con una connotación similar a la explicada en *El agua y los sueños*. En esta muerte no ha faltado la belleza, permanece pacífica ante la melancolía. En el tercer capítulo dedicado al aire, una imagen que no es materialidad sino movimiento, se ha experimentado la convencionalidad de la libertad por el vuelo, pero, a ese sentir se le han sumado el poderío, la fuerza y la emotividad. Además, se han hecho presentes sentidos moralizantes que impulsan a sentir la libertad cuando se desprende de la arrogancia, la soberbia y la traición, porque el aire es amor, sabiduría y limpidez. En el último capítulo es perceptible, en mayor magnitud, la dualidad en la tierra. Se trabajaron imágenes tanto de la voluntad como del reposo.

Ahora bien, si se entrelaza el primer capítulo dedicado a la apariencia y las experiencias del sujeto con el objeto con respecto a los demás capítulos, se encontrará la base para el análisis de los elementos debido a que, al hablar de ese ir más allá de las cosas, en los elementos se crean imágenes que van más allá de la simple reproducción de los objetos. El agua, el aire y la tierra comprenden imágenes aparenciales que nacen de sus respectivos elementos, pero que los trascienden, los recrean y les otorgan una nueva existencia. En cada uno de los capítulos las imágenes son más que mimesis: apariencia. A manera de ejemplo, cabe mencionar la maternalidad del agua, esa blancura en el agua

que aun sin ser blancura trasciende y se transforma en la leche nutricia. En el aire, que es libertad cuando se vuela, pero también es infinito, su apariencia surge justamente por la variabilidad simbólica que se produce cuando el vuelo es más que batir las alas. En la tierra, el ir más allá de la apariencia, está en sexualizar la utilización de las herramientas que destruyen para crear. Pero la apariencia está desde el momento primario de la creación de la imagen, desde ese momento en el que es reposo, voluntad, materia o movimiento.

Lo interesante de estas imágenes, que son apariencia, es que Bachelard las estudia con base en lo que las imágenes representan convencionalmente para los poetas en general, pero la apariencia de cada imagen es concedida gracias a la experiencia que un poeta tiene con los objetos. Por lo tanto, se esperaría que cada experiencia poética tuviera una diferencia considerable y el estudio convencional resultara imposible. De esta manera, no habría podido relacionarse a Molina con Bachelard. Pero esto no funciona así. En el estudio de Bachelard, que es fenomenológico y, por ende, aborda las imágenes concebidas por la experiencia, se prueba que existen ciertas similitudes entre la manera de concebir a las imágenes y que las experiencias tienden a ser similares entre los que las observan. Esto es, porque el estar en el mundo, específicamente en el mismo mundo, hace crear una noción general sobre las cosas. Una manzana es una fruta de color rojo que se come, es jugosa y nutritiva, lo que variará es la manera en la que un escritor experimentará ese objeto dado y ya descrito de manera general. Lo que hace el poeta es crear la apariencia de esa manzana por medio de sus experiencias, tomarla y darle el sentido estético. Podrá convertirse en la piel de una doncella, en la jugosa felicidad de un beso o en la lozanía y la frescura, eso entre otras múltiples posibilidades.

Bachelard ha dado una noción general de la manera en la que los poetas conciben cada imagen, con la intención de partir desde cada una de ellas y encontrar la manera específica en la que cada poeta las ha soñado. Este trabajo de profundización nació con la intención de analizar la especificidad de Molina al momento de experimentar los objetos que les dieron vida a sus imágenes. Se encontró que Molina se acerca a la manera en la que Bachelard ha explicado las imágenes nacidas de cada elemento, pero también, hay muestras de que Molina le confirió su experiencia subjetiva a cada una de

esas imágenes y las transformó en algo más que lo que arroja el estudio bachelardiano. Los casos más perceptibles de esta subjetividad del autor, se pueden observar en el capítulo sobre el agua y en el capítulo sobre el aire. En el caso del agua, Bachelard habla de la frescura y Molina toma esa frescura y la transforma en el beso de su amada. Otro ejemplo está en la unión entre agua y tierra para formar un cuerpo; mientras que, para Bachelard, en esta unión el agua es sangre, para Molina el agua son los órganos de un cuerpo. En el mismo capítulo Bachelard afirma que después de la muerte el sonido cesa, pero en la poética de Molina, este sonido permanece vigente. En cuanto a la diferenciación en el capítulo del aire, se puede apreciar cuando Bachelard afirma que, al momento de la caída de Luzbel, está de más la descripción de la duración de la misma, pero en Molina, el nombramiento del tiempo de la caída es la antesala a la descripción emocional.

El tratado sobre los elementos de Bachelard resulta de gran ayuda a la hora de investigar el aspecto fenomenológico de cada imagen, pero, lo que resulta aún más importante, es que estos nos permiten construir una edificación sobre cada escritor en particular. Gracias a los cimientos bachelardianos, fue posible crear una construcción de las imágenes de Molina para adentrarse en su universo poético.

Uno de los aspectos a los que se puede llegar con el estudio de las imágenes de los elementos, y que le ha dado el título a dos de los capítulos, es el de la dualidad. En cada uno de los elementos estudiados en Molina nos encontramos con la dualidad. En general, movimiento y materia, reposo y voluntad; en el agua, se presenta la frescura y lo estancado, la vida y la muerte como parte de un ciclo maternal; en el aire, se refleja la ascensión y la caída, el vuelo y la ausencia de vuelo; en la tierra, la actividad y el reposo, la introversión y la extroversión y más específicas: la destrucción para construir, la caída y la ascensión a la par de la inmensidad, como parte de la gravedad, el refugio y el terror a la soledad.

Una dualidad más generalizada es la que muestra lo femenino y masculino como la unión entre elementos, en los que, aunque dos elementos sean femeninos, uno tenderá a

masculinizarse para dominar. Mientras algunas de estas dualidades representan las dos caras de una misma moneda, otras son los polos opuestos que es necesario nombrar para la realización de imágenes contrarias pertenecientes a un mismo elemento y que, por lo tanto, aunque de manera más individualizada, siguen siendo dualidades y partes de un mismo todo.

A lo largo del análisis, se han tomado los mismos versos para el estudio de más de un elemento y su significación ha variado dependiendo del elemento a analizar. En ocasiones, su significación completa cambia, como en el caso de las imágenes de la caída, desde el punto de vista aéreo, comparados con la gravedad desde la tierra. También pasa lo mismo en versos en los que se ha recalcado una parte de la imagen para explicar un elemento y en otro capítulo se recalca otra parte. Como en el caso del poema de “El águila”. En ocasiones los mismos versos fueron tomados para hablar de la inmensidad en el aire, pero estos mismos han sido tomados en la tierra para estudiar el afianzamiento de las rocas. Lo interesante, al poder lograr este tipo de interpretación de los textos poéticos, es encontrar que la unión entre elementos no solamente es la mezcla como el lodo y la masa, o la interacción cuando hablamos de sexualidad, sino también, la convivencia de varios elementos en una misma estrofa que existen de manera independiente. Pero la cambiante significación, a partir del punto de vista desde el que se estudia al elemento, no solamente es posible desde un elemento a otro, este caso también se da en un mismo elemento, al percibirlo desde otro punto de vista. Por ejemplo, en la unión entre agua y tierra se ha visto como la imagen que primero se ve sexualizada, como una penetración del agua hacia la tierra, luego se recrea a partir de la maternidad y su sentido cambia de tener una connotación erótica, a concebirse como un hijo que espera la leche nutricia.

Para finalizar, viene al caso mencionar que, Juan Ramón Molina, al ser un poeta modernista, ha sido estudiado desde las características de esta corriente y, por lo tanto, el presente trabajo ha sido creado con la intención de abordar una nueva mirada sobre el escritor, a partir del simbolismo de tres de los cuatro elementos propuestos por Bachelard en su estudio fenomenológico.

Bibliografía

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona, España : Ediciones Orbis S.A
- Alvarado, L. (2017). Barroco católico y homosexual: Edilberto Cardona Bulnes en sus Honduras. *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, (46), 57-69.
- Alvarado, M. *Datos para la biografía de Juan Ramón Molina*. Guatemala.
- Amaya, J. *Historia de la lectura en Honduras: libros, lectores, bibliotecas, librerías, clase letrada y la nación imaginada en Honduras 1876-1930* (tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán. Tegucigalpa, Honduras.
- Arguello, S. (1935). *Modernismo y modernistas*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Argueta, M. (1990). *Nací en el fondo azul de las montañas hondureñas*, Tegucigalpa, Honduras: Reynaldo García.
- Asturias, M. (1986). *Juan Ramón Molina poeta gemelo de Rubén*. Tegucigalpa, Honduras: Cuadernos Sector no. 1.
- Bachelard, G. (1939). *Lautreamont*. México: Fondo De Cultura Económica.
- Bachelard G. (1966). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. (1991). *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*. México: Paidós.
- Bachelard, G. (1993). *El derecho de soñar*. México: Fondo de cultura económica.
- Bachelard, G. (1994). *El Aire y los Sueños ensayo sobre la Imaginación del Movimiento*. Colombia: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de cultura Económica de Argentina, S.A.

Bachelard, G. (2003). *El Agua y los Sueños ensayo sobre la Imaginación de la Materia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2003). *La filosofía del no, ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu

Bachelard, G. (2009). *La voluntad de imaginar o el oficio de soñar*. Bogotá, Colombia: Universidad de la Sabana.

Barahona, M. (1993). *Evolución histórica de la identidad nacional*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Guaymuras.

Barrera, C. *Tiempo, imaginación y poética de Gastón Bachelard* (tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Barsoti, Bernard. (2002). *Bachelard critique de Husserl: aux racines de la fracture épistémologie*. París, France: L'Harmattan

Bayardo Brito, J. (1976). *La imagen conflictiva de Juan Ramón Molina y el medio social que lo mató*. Tegucigalpa, Honduras: editorial universitaria.

Bulcão, M. (2010). *Promenade Brésilienne dans la poétique de Gaston Bachelard*. París, France: L'Harmattan

Cáceres, L. *Juan Ramón Molina*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial universitaria.

Castro, J. (1936). *Apología de Juan Ramón Molina*. San Pedro Sula, Honduras.

Cerrato, Marcial. (2012). "¿Quién fue Juan Ramón Molina?". Recuperado de <http://poetasescritoresyartistasompea.blogspot.com/p/salon-juan-ramon-molina.html>

Chaney, C. (1924). *Juan Ramón Molina*. Colorado, Springs: Colorado College Publication.

Del Valle, p. (2008). *Panorama de la poesía hondureña*. Tegucigalpa, Honduras: Secretaría de cultura, artes y deportes.

Dufrenne, M. (1963). *Les études philosophiques*. Frances : Presses Universitaires

Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. (II). Valencia, España: Fernando Torres Editor S.A.

Escoto, J. (1982). "Prólogo: Juan Ramón Molina poeta del modernismo centroamericano" en Molina. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Universitaria.

Infante, S., Page, L., Fernández, M., Flores, S., Márquez, J., (1993). *Los alemanes en el sur*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

Florian, V. (1984). Imaginación y metáfora en Bachelard. *Ideas y valores revista colombiana de filosofía*. (64-65), 117-127.

Florian, V. (2012), *Bachelard o el complejo de Prometeo*. Bogotá, Colombia: Universidad Libre.

Florian, V. (2016). “La poética de Gastón Bachelard”. En Stip, A. (Ed), *Imaginación, subjetividad, saber, la filosofía de Gastón Bachelard*, Bogotá, Colombia: Memorias del simposio internacional.

Funes, J. (2006). Froylán Turcios (1974-1973) y el modernismo en Centroamérica. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (III), 195-220.

Gamboa, F. (1903) *Vibraciones, prosas de Juan Ramón molina y otros*. San Salvador, El Salvador: Tipografía la República.

Gonzalez, E. (1994). “Prefacio” en Molina. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: Alin Editoria S.A.

Husserl, E. (1973). *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Infante, S. (2008). “Prólogo” en Molina. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Universitaria.

Kattán, R. (2011). “Prólogo” en Molina. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: LITHOPRESS

Krehm, W. (1998). *Democracias y tiranías del Caribe*. Santa Fé de Bogotá: Planeta.

Lapoujade, M. (2016) “Caminar con Gastón Bachelard en la poética”. En Stip, A. (Ed), *Imaginación, subjetividad, saber, la filosofía de Gastón Bachelard*, Bogotá, Colombia: Memorias del simposio internacional.

Lecourt, D. (1975). *Bachelard o el día y la noche: un ensayo a la luz de la metafísica dialéctica*. Barcelona, España: Anagrama.

León, A. (1990). *Aspectos psicológicos de la obra literaria de Juan Ramón Molina*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial universitaria.

Lytard, J. (1989). *La fenomenología*. Barcelona, España: Paidós.

Mariñas, L. (1963). *Honduras*, Madrid, España: Ediciones Cultura Hispánica.

Meza, V., Salomón, L., Romero, R., Torres, M. (2014). *Poderes fácticos y sistema político*. Tegucigalpa, Honduras: CEDOH.

Molina, J. (2011). *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: LITHOPRESS.

Nietzsche, F. (2005). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Oquelí, R. (1997). *Honduras, Estampa de la espera, sucesos públicos y vida cotidiana*, Choluteca, Honduras: EDIGRAFIC.

Orozco, J. (1996). *Gastón Bachelard y la historia comprometida*.

Paredes, R. (1996). "Prólogo" en Molina. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: Litografía López.

Pérez Cadalso, E. (1966). *Habitante de la Osa*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Universitaria.

Pérez Cadalso, E. (1994). "Prólogo, Juan Ramón Molina prócer de la cultura hondureña" en Molina. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: Alin Editoria S.A.

Perna, J. *Juan Ramón Molina, poeta romántico y modernista* (Tesis de pregrado), Universidad de El Salvador, El Salvador.

Pierron, J. (2014). *Las ensoñaciones de Gaston Bachelard*. Bogotá, Colombia: Editorial Panamericana.

Pineda, N., Luzón, J. (1988). *Honduras*. Madrid, España: Anaya.

Pouliquen, J. (2005). La préface de Robert Desoille. *Téléme, Revista de Estudios Franceses* (20). 195- 202.

Rivera, H. (1958). "Juan Ramón molina" en *Panorama das literatura das América*. Lisboa, Angola.

Rodríguez, E. (2003). *Ensoñaciones, escrituras, tejidos: debates: Bachelard, Derridá*. Bogotá, Colombia: UNAD.

Rodríguez, E. (2016). "Bachelard y Lezama: Poéticas del origen, prefiguración de lo real y escrituras de lo imaginario en la educación" en En Stip, A. (Ed), *Imaginación, subjetividad, saber, la filosofía de Gastón Bachelard*, Bogotá, Colombia: Memorias del simposio internacional.

Rosales, H. (1911). *Aculhuaca, última jornada de Molina*. San Salvador, El Salvador.

Trione, A. (1989). *Ensoñación e imaginario: la estética de Gastón Bachelard*. Madrid, España: Tecnos,

Trione, A. (2001). *Penser la poésie*. France: L'Harmattan.

Umaña, H. (2006). *La palabra iluminada. Un discurso poético en Honduras*. Tegucigalpa, Honduras: Letra negra editores.

Sánchez, M. (2009), *Bachelard: la voluntad de imaginar o el oficio de soñar*, Siglo del hombre editores. Bogotá, Colombia: Universidad de la Sabana.

Simón, J. *El fuego, el agua y la tierra en la Vorágine de José Eustaquio Rivera* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia.

Varela, V. (2000). Historia de Honduras, Tegucigalpa, Honduras: TECMICRO.

Vieyra, J. (2000). El concepto de imaginación en Bachelard. *Devenires* (I). 129-151.

Zuñiga, L. (1994). "Retrato de Juan Ramón Molina" en Molina. *Tierras, mares y cielos*. Tegucigalpa, Honduras: Alin Editoria S.A.

Anexos

Índice de Términos

Apariencia: carácter engañoso e ilusorio de la obra de arte.

Ensoñación: momento intermedio entre el sueño y la vela en el que no hay una plena conciencia.

Ensoñación poética: momento consiente en el que la imaginación se expande.

Imagen: recurso retórico creado mediante la estimulación sensorial (gusto, vista, tacto, oído y olfato) con el fin de crear una interpretación imaginaria de la realidad.

Lenguaje metafórico: vehículo por medio del cual se llevan a cabo las imágenes.

Mímesis: imitación de la realidad.

Mundo objetivo: Mundo real en el que viven todos los sujetos.

Objeto estético: obra de arte.

Objeto real: objetos propios de la naturaleza que existen en el mundo experimentado de manera colectiva.

Poética del agua: estudio fenomenológico sobre las imágenes acuáticas.

Poética del aire: estudio fenomenológico sobre las imágenes aéreas.

Poética de la tierra: estudio fenomenológico sobre las imágenes de la tierra.

Subjetividad: condición creada a partir de las experiencias de un sujeto de manera individual.

Sujeto: ente individual y experiencial.

Índice poemario

La presente tabla tiene como fin dar mostrar en qué capítulos y páginas han sido tratados cada uno de los poemas que se encuentran en este trabajo de profundización.

Nombre del poema	Sobre la imagen	Agua	Aire	Tierra
“Adiós a Honduras”	Pág. 19		Pág. 55 y 59	Pág. 68, 75 y 78
“El salón de los retratos”	Pág. 19		Pág. 52 y 58	
“Los leones en acecho”	Pág. 20			
“Salutación a los poetas brasileiros”	Pág. 21		Pág. 52 y 63	Pág. 78
“Metempsicosis”	Pág. 22	Pág. 41		
“Madre melancolía”	Pág. 23	Pág. 38		
“Tus manos”	Pág. 24			
“Selva americana”	Pág. 27			
“Río Grande”	Pág. 29	Pág. 41 al 43 y 46		Pág. 77
“El águila”	Pág. 30	Pág. 34 y 47	Pág. 52 al 54, 60, 62, 64	Pág. 73, 79 y 77
“Pernambuco”		Pág. 35		
“Una muerta”		Pág. 36, 40 y 42	Pág. 58	Pág. 66, 77 y 80
“Obertura sentimental”		Pág. 36		
“Los esteros”		Pág. 37 y 39	Pág. 54	
“Leviatán”		Pág. 38, 40, 46 y 48		Pág. 74
“El gladiador”		Pág. 39		
“Después que muera”		Pág. 42	Pág. 56	Pág. 81
“El río”		Pág. 44 y 46		
“La ola”		Pág. 44 , 46 y 47		
“Ofelia”		Pág. 45		
“La muerte de Caín”		Pág. 47		Pág. 80
“En los esteros”		Pág. 39 y 48		
“El ave simurgo”	p. 32		Pág. 54	
“Bahía de Río de Janeiro”			Pág. 55	
“Transmigración”			Pág. 56	
“En la alta noche”			Pág. 57	
“Nerón”			Pág. 58	
“Plenilunio”			Pág. 58	
“La caída de Luzbel”			Pág. 61	Pág. 76
“Águilas y cóndores”			Pág. 63	
“La araña”			Pág. 65	
“A un pino”				Pág. 68
“A un herrero”				Pág. 69 al 72
“La hora final”				Pág. 74
“Segundo aniversario”				Pág. 76
“Autobiografía”				Pág. 80 y 81