



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

EL SENTIMIENTO DE CERCANÍA CON LA MUERTE EN CINCO POEMAS DE

ENRIQUETA OCHOA:

“SOLEDAD”, “ENTRE DIOS Y LA MUERTE”, “AL DESYERBAR”,

“LA TRAVESÍA” Y “LA POESÍA

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

MARTHA LORENA BOTELLO MORENO



ASESORA: DOCTORA MARÍA DE LOURDES PENELLA JEAN

MÉXICO, D.F.

SUAYED

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de Enriqueta Ochoa.

*A mi madre
Martha María Moreno Benavides,
que va delante de mí,
abriendo paso a mis sueños.*

*A mi padre
Arturo Botello Vargas,
que está detrás de mí,
por si hay que levantarme.*

Con todo mi cariño y admiración
para mi maestra, Lourdes Penella,
por quien esta tesina ha sido posible,
gracias a sus enseñanzas y paciencia.

Para mis sinodales,
que me han honrado con su apoyo y amistad:
Vicente Quirarte
José Eduardo Serrato Córdova
Raúl Aguilera
y María Guadalupe Juárez C.

ÍNDICE

Introducción	7
I. <i>Los días delirantes [inédito] (2008): la cercanía de la muerte y el recuento de una vida poética</i>	17
II. Cinco poemas sobre la cercanía de la muerte.....	26
La muerte y la soledad: “Soledad”	29
El último aliento y Dios: “Entre Dios y la muerte”	40
La muerte y su labor: “Al desyerbar”	54
El tiempo final y la despedida: “La travesía”	65
La muerte y la resignificación de la vida: “La poesía”	83
Conclusión.....	95
Apéndice: Entrevista con Enriqueta Ochoa	97
Fuentes citadas	112

INTRODUCCIÓN

*“Si me voy este otoño
entiérrame bajo el oro pequeño de los trigos,
en el campo,
para seguir cantando a la intemperie.”*

ENRIQUETA OCHOA

Ocho meses después de la publicación de su *Poesía reunida*, bajo el sello editorial Fondo de Cultura Económica, el 1° de diciembre de 2008 fallece la poeta Enriqueta Ochoa. Meses atrás había recibido la Medalla de Oro Bellas Artes.

De los ochenta años que vivió, setenta y cuatro los dedicó al quehacer poético. Sus primeras lecturas fueron un regalo de su abuelo, quien tenía una vasta biblioteca. Allí nació su amor por la literatura y a partir de los 10 años no se volvió a separar de los libros. El padre de Enriqueta, Macedonio Ochoa, nacido en la ciudad de Guadalajara, fue un hombre de ideas liberales, que no quiso imponer religión alguna a sus hijos; por eso en lugar de enviarlos a un colegio católico, prefirió darles la opción de estudiar en su casa y aprender de manera autodidacta. Esto contribuyó de manera decisiva a que Enriqueta Ochoa encontrara a temprana edad su vocación literaria y pudiera dedicarse por completo a ella. Cuando don Macedonio se dio cuenta de que su hija pasaba la mayor parte del tiempo encerrada en el “cuarto de los tiliches”, estudiando afanosamente, decidió contratar a un maestro particular para su hija, Rafael del Río, el hombre que le abrió la puerta a la literatura universal, los grandes poetas y las formas del verso clásicas. De aquí en adelante, Enriqueta se entregó a su oficio en cuerpo y alma; de hecho, publicó su primer libro, *Las urgencias de un Dios* (1947) a los diecinueve años. (Prado, 2010: 13-14).

En su obra encontramos diversos temas que la poeta aborda desde distintas perspectivas entre los que destacan: la pérdida, la soledad, su maternidad, la palabra y la búsqueda de Dios; entre los sentimientos que navegan a través de sus líneas están el dolor, la tristeza, la impotencia, la culpa, el cansancio y la nostalgia, mismos que se funden y mezclan sobre todo en aquellos poemas dedicados a las pérdidas afectivas que Enriqueta fue acumulando a lo largo de los años. Por otra parte, está siempre presente el tema de la

escritura relacionado con la catarsis, así como la palabra como elemento liberador. (Pasternac, 2010: 32).

Los recuerdos ocasionados por la muerte de sus seres queridos aparecen como tema central en sus libros *Retorno de Electra* (1978) y *Asaltos a la memoria* (2004). (Prado y Ansoleaga, 2010: 18). La muerte de su padre, por ejemplo, produjo uno de sus poemas más estudiados, “Retorno de Electra”, cuyo título alude a la trágica heroína griega, que buscó vengar la muerte de su padre a través de su hermano Orestes, con quien mató a su madre y al padrastro que usurpó la figura paterna.

Para Enriqueta, la pérdida de su padre en 1953 le resultó tan dolorosa que se mantuvo en silencio por más de veinte años, tras los cuales al fin pudo exorcizar su pena a través de *Retorno de Electra* (1978). Para entonces ya habían muerto otros dos de sus familiares más cercanos, su hermana y su medio hermano, a quienes también evoca en este poemario.

“Estela en la luz” está dedicado a su hermana Estela, en él leemos:

Padre: se desgrana el racimo de tu sangre...
Se ha marchado, a hurtadillas,
tucorderita desollada
que balaba día y noche
atorada, retorciéndose, quemándose
en un cepo de sal. [...]
(p. 169).

Más adelante, este yo poético inmerso en el dolor y la confusión nos revela en otro verso: “No sé si estoy llorando la certeza / de lo que tu vida / o el no saber las rutas que se sigue en la muerte”. Aquí empieza su búsqueda poética hacia las claves del misterio de la vida, así como una exploración interior que la llevará a plantearse en muchos de sus poemas el sentido de su existencia, y a emprender la exploración poética alrededor de los enigmas que plantea la muerte.

Sobre la muerte de su padre, Enriqueta dice en “Retorno de Electra”:

[...] Con tu muerte se quebrantaron todos los cimientos;
 no me atreví a buscar,
 porque no habría
 un roble con tu sombra y a tu medida
 que me cubriera de la llaga del sol en mi verano. [...]

Más adelante:

Di, ¿qué se hace con un muerto, padre?
 Di cómo lavo estas llagas,
 si todo queda inscrito en el tiempo
 y todo tiempo es memoria. [...]
 (p. 179).

Después, el yo poético pide:

IV

Perdón, hermanos,
 porque no alcanzo a verlos,
 ahogada como estoy en mi hoyo
 de pequeñas miserias.
 ¡Mentira que deseo morir!,
 antes quisiera conocerlos
 sin mi lente deforme,
 quizá los amaría tanto,
 o más de lo que estoy amando
 a mi lastre de lágrimas
 en este viaje de niebla.
 (pp. 180-181).

En el poema “Cartas para el hermano”:

I

También se muere de pie, hermano,
 a retazos,
 rechazando la vida,
 bebiendo en el insomnio
 de un solo trago el mar. [...]

[...] Antes de irme,
 quiero que sepas
 que yo tuve conciencia
 de tu mano discreta sosteniendo mis pasos
 y de la vara de justicia
 que tu honradez preside. [...]

(pp. 142-143).

Como hemos visto, las tres muertes no sólo afectaron hondamente su vida emocional y psíquica, sino que la hicieron llevar al límite su realidad poética, plasmando su impotencia, desaliento y desesperación; en las imágenes y figuras advertimos, entre otros recursos estilísticos, la “repetición” de diversas estructuras semánticas y el “paralelismo”, así como la utilización de expresiones lingüísticas sencillas, y por lo mismo, contundentes, como frases en negación ya sea declarativas, interrogativas o imperativas, como en el poema “La luz se fue cayendo a pedazos”: “Uno está a la orilla del mar / saliéndose los ojos. / No hay otro modo de estar”. (p. 145). También salta a la vista parte de la riqueza metafórica que caracteriza la totalidad de su obra poética.

Ante las trágicas muertes de sus familiares, su única alternativa fue la palabra y Dios como su asidero; dirigiéndose a Él desde su poesía, Enriqueta pudo catalizar su sufrimiento e ir liberándose lenta pero efectivamente de él.

En los poemas que voy a analizar en la presente tesina, veremos cómo el tema de la muerte va adquiriendo nuevos matices a medida que el yo poético enfrenta la cercanía de su propia muerte.

Como mencioné, otro de los temas centrales en la construcción poética de la obra de Enriqueta Ochoa es la búsqueda de Dios; la poeta sentía necesidad de acercarse a Él, de vivirlo desde su alma humana tanto como desde su cuerpo y sus sentidos; llena de dudas, desgarrada por el dolor, y muchas veces, también por el cansancio y el hastío, Dios surgió como un motivo recurrente desde *Las urgencias de un Dios* (1950) hasta *Los días delirantes [inédito]*(2008). Pero este Dios respondió a la búsqueda de su Dios personal; por eso no vemos alusiones a ninguna religión en especial, sino constantes evocaciones a ese gran creador del universo.

El hecho de que la poeta no se haya ceñido de manera literal a los dogmas de ninguna religión específica, se debe a su educación autodidacta y laica de la infancia; en esos años tuvo la facilidad de leer todo tipo de literatura, desde mitos griegos hasta esoterismo, pues su padre no creía en la educación religiosa y nunca los obligó a practicar religión alguna, es más, les dio la oportunidad de elegir la que ella y sus hermanos quisieran al cumplir la mayoría de edad. Su contacto con la religión católica ocurrió una vez que Enriqueta se trasladó a la ciudad de México, donde ingresó a un convento, del que pronto también se salió, convencida de que el monasterio no era lo que ella deseaba.(Tiscareño / Botello, 1998: 9). Asimismo, su lectura de la poesía moderna, influyó para que construyera su concepción de Dios, así como un lenguaje que le permitiera relacionarse poéticamente con su dimensión sagrada.

Los versos de Enriqueta Ochoa, nacida en Torreón el 2 de mayo de 1928, al igual que los de muchos otros poetas de la segunda mitad del siglo XX, emanaron en el atardecer de un siglo convulsionado por lo que Albert Béguin(1986) llamó: “la expresión de un inmenso trastorno de la conciencia individual”(p. 55). Se trata de una actitud que llevó a poetas como Yeats, Nerval y Beaudelaire pasando por Bretón, Aleixandre y Juan Ramón Jiménez, a la exploración de nuevos caminos hacia lo trascendente, en un momento en que la senda hacia lo sagrado y la fe en Dios quedaban de lado ante la supremacía del hombre, ahora un ser caído, débil e impotente, presa de su orfandad existencial. En esta tradición, los poetas se lanzan en busca de hallazgos que arrojen luz sobre la verdad y emprenden un viaje metafórico hacia el misterio; sus poemas surgen dolientes, llenos de angustia, donde lo eterno y lo transitorio se vuelven a un origen sobrenatural, de naturaleza divina.

Estas rutas también las transita la poesía de Enriqueta Ochoa; en palabras de Albert Béguin(1987): “[...] un canto de amor, pero de un amor de lo invisible *en lo visible*”.(p. 53). En los poemas de Enriqueta a Dios, el amor se vuelve luminoso y las palabras se entonan como cantos sagrados.

En la poesía moderna los poetas expresan con dramatismo su necesidad de encontrar una vía de comunión con lo trascendente, mediante la videncia, la escritura automática, el versolibrismo, entre otros, ejercicios que los conducen a la frontera entre la experiencia mística y la magia, el ocultismo, los paraísos artificiales, etc. Los poetas reúnen todas las fuerzas de su espíritu creador, experimentando vivencias que los llevan a la percepción de ese “misterio”, sinónimo de lo numinoso. Este difuso sentido de lo sagrado en la poesía moderna, la heredaron los poetas de la primera y segunda mitades del siglo XX.

Ramón Xirau(2004) lo resume así:

Por lo que se refiere al “misterio” –lo verdaderamente fundamental en este *mysteriumtremendum*- hay que apuntar que la palabra está unida a la admiración y a lo admirable. El misterio nos admira, nos asombra y nos conduce no tanto al temor como al “pasma”. Naturalmente, el misterio queda en el reino de lo indefinible. Gabriel Marcel observaba que la diferencia entre un problema y un misterio reside en que un problema admite siempre una solución; el misterio se entrega pero es indemostrable. Es probable que quienes más se acercan al misterio son los místicos. (p. 301).

En efecto, la crisis del hombre, por lo menos durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, estuvo marcada por “su caída”. En ella, la desacralización del mundo implicó que una parte de la realidad fuera vista como un todo único y objetivo. Inmersos en este “destierro”, los poetas tendieron a nivelar con sus búsquedas a una sacralización falaz, que llegó a considerar sagrada a la “nada”; María Zambrano lo describe así:

[...] es la nada, la igualdad en la negación, quien nos acoge como una madre que nos hará nacer de nuevo. Una oscuridad que palpita y donde

inexorablemente hay que renacer nos acoge, unas tinieblas que nos dan de nuevo a luz. Dios, su semilla, sufre con nosotros, en nosotros, este viaje infernal, este descenso a los infiernos de la posibilidad inagotable; este devorarse, amor vuelto contra sí. Dios puede morir; podemos matarlo... mas sólo en nosotros, haciéndolo descender a nuestro infierno, a esas entrañas donde el amor germina; donde toda destrucción se vuelve en ansia de creación”. (Zambrano, 1993: 152).

Otros caminos derivados de esta crisis fueron los esfuerzos de poetas como Mallarmé por hacer El Libro, la obra total, una realidad imposible; o Huidobro, con su “poeta-dios”. Ramón Xirau afirma: “La poesía del siglo XIX y, por lo menos, de los primeros treinta años de este siglo (XX), *tiende* a sacralizar, dubitativamente muchas veces, la obra, el poema, el mundo creado por un poeta-dios o pequeño dios. (p. 308). En este sentido, la búsqueda de un Dios, a Enriqueta Ochoa le exigía relacionarse con imágenes poéticas capaces de tocar ese ámbito de lo numinoso, propio del universo de lo sagrado, para dar sentido, renovación y consuelo a su alma poética.

El anhelo de la poeta pareciera ser reordenar el caos de sus sentimientos a partir de un punto de referencia universal, basado en lo divino como eje de la existencia. El camino que elige es el de la intuición poética, no el de la liturgia religiosa. Por esta razón, la poesía de Enriqueta Ochoa se vincula más con la de poetas románticos, modernos y vanguardistas. Se trata de una poética que entraña la concepción de la palabra como el propio espacio sagrado, donde la creación es vista como parte de una cosmovisión circular. En suma, es poesía que tiende al origen.

Enriqueta Ochoa ha reconocido su admiración por los poetas surrealistas, así como su cercanía a poetas como Vicente Aleixandre, a quien conoció en su primer viaje a Europa y con quien mantuvo correspondencia durante un tiempo (Bousoño, 1977: 17); igualmente sintió afinidad por aquellos poetas videntes como Rainer Maria Rilke, con los cuales comparte, salvadas las distancias en tiempo y contenidos, la noción del poeta como buscador de la verdad más allá de lo real, lo palpable y tangible, así como la convicción de que el poeta es un instrumento de algún ser sobrenatural, del que éste se vale para hacer revelaciones a los hombres.

En la entrevista que sostuve con ella en 1998, Enriqueta Ochoa comparte esta idea:

En realidad se dicen muchas cosas de mi poesía; que es ciento por ciento erótica; otras personas dicen que es mística, conversacional, intimista... y yo dejo que cada quien diga lo que quiera, porque en realidad, cada quien debe encontrarle un sentido de acuerdo con su manera de pensar y de ser. Yo nada más escribo lo que me van dictando. (*Planos en DESCRITURA*, mayo 1998: 11).

Años después, en otra entrevista comentó:

Una vez me hicieron una entrevista y mi hija se enojó mucho conmigo porque cuando me dijeron: “¿y está muy concentrada o qué hace en el momento de escribir?”. Yo respondí: a mí siempre me toma de sorpresa, porque como a mí me dictan. Entonces Marianne me dijo: “mamá, la gente va a creer que estás loca, cómo que te dictan”. Es una cosa muy curiosa, yo no sé si es el subconsciente el que dicta, yo no sé si es algo de nuestro espíritu, algo, pero sí es tan rápido que casi escribo un poema, por largo que sea, máximo en quince minutos, rápido, rápido, se me va, se me va, se me va... (Prado y Ansoleaga, 2010: 135)

Aunque Enriqueta Ochoa se inclinó por algún tiempo, durante su estancia en San Luis Potosí y la ciudad de México, por asimilarse a las prácticas católicas ortodoxas, se mantuvo igualmente cerca del esoterismo; de hecho, leyó con avidez a los ocultistas Ouspensky y de Madame Blavatsky, entre otros. (Prado y Ansoleaga, 2010: 148).

En sus poemas vemos a Dios y a la muerte muy ligados, porque Enriqueta Ochoa no concibe la creación del universo sin un Gran Hacedor, que es Dios, y sin una idea circular de la existencia como un retorno al origen. De manera especial, se acerca a la figura de su Dios en su último libro publicado *Los días delirantes [inédito]*, donde no habla sólo de la muerte de otros como en *Retorno de Electra*, sino de cómo siente la cercanía de la suya; cuestión que analizaré con mayor detalle en los poemas elegidos para la presente tesina.

El análisis de los poemas me llevó necesariamente a buscar los datos biográficos relevantes de la autora, a diversas entrevistas que se le hicieron en vida y al contacto con su hija la poeta Marianne Toussaint, a quien agradezco su apoyo para este trabajo.

Para detectar los matices poéticos, expresivos, de contenido y las cualidades estilísticas en los cinco poemas que he elegido estudiar de su último libro publicado: *Los días delirantes [inédito]*, los cuales abordan el tema de la muerte, me basé principalmente en el procedimiento de Félix Bello Vázquez en su libro *El comentario de textos literarios*, que parte del plano de la expresión al plano del contenido, estableciendo características de significado, lingüísticas, retóricas, semiológicas y de historia literaria. Y para el análisis métrico, fue indispensable el procedimiento de Antonio Quilis en su libro *Métrica española*.

Fueron básicos para comprender la poética de Enriqueta Ochoa, los ensayos de Mario Raúl Guzmán, en el prólogo a la segunda publicación de la antología *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1998), así como el de Esther Hernández Palacios en el prólogo a *Poesía reunida* y el artículo de Samuel Gordon, *La poesía confesional de Enriqueta Ochoa*, publicado en la revista *Planos enDESCRITURA* (mayo de 1998) como parte del homenaje a la poeta de Torreón.

De gran ayuda resultaron también los ensayos de Nora Pasternac, Blanca Ansoleaga H., Gloria Vergara, Diana Amador, Luz Elena Zamudio Rodríguez, Gloria Prado G y Laura Guerrero Guadarrama compilados en el libro *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra* (2010).

Las entrevistas con Enriqueta Ochoa me resultaron fundamentales para establecer la correlación entre la vida y la obra de la poeta, entre las que se incluye la que yo le hice en 1998 para la revista *Planos enDESCRITURA*.

Debido a que los poemas que he seleccionado forman parte del último libro publicado de Enriqueta, en el que también se encuentran otros de distintos tiempos que fueron publicados con anterioridad en revistas y suplementos culturales, he dedicado el primer capítulo a hablar de lo que contiene *Los días delirantes [inédito]* y he dejado para el segundo capítulo el análisis de estos poemas, de más reciente factura, para el análisis de su relación con la percepción de la poeta sobre la cercanía de su muerte.

Acudiremos a un viaje de riberas que se van abriendo verso a verso, dejando luz en la otra orilla, donde descansa la memoria viva de Enriqueta Ochoa.

CAPÍTULO I

Los días delirantes [inédito] (2008): **La cercanía de la muerte y el recuento de una vida poética**

*“Un segundo es tan preciado
que estoy regateándole a la vida...”*

ENRIQUETA OCHOA

La antología editada por el Fondo de Cultura Económica incluye la totalidad de los libros que Enriqueta Ochoa escribió hasta *Los días delirantes [inédito]*, fechado en 2008, el cual contiene poemas elaborados durante sus últimos años de vida, así como otros que habían sido publicados en revistas literarias. Se trata de un libro dividido en varios poemarios: *Los días delirantes*, *Hay días*, *Identidad*, *Hierba*, *Cantos*, *Eclipse*, *Los hombres somos*, *Lecturas y homenajes*, *El desierto a tu lado*, *Órbita del tiempo* y *Final*.

Para dar una idea general del contenido de este libro, haré una breve semblanza de las partes que lo conforman, para luego adentrarme en el tema central la presente tesina.

Entre los poemas publicados con anterioridad que se han recopilado en este último libro están: “Se distraía el viento” y “Todo ayer es bisiestro” (*Planos enDESCRITURA*, mayo 1998: 24-25), editado en esta antología con el título: “RainerMariaRilke”. De igual forma el poema “La vejez”¹ que ahora aparece sin el artículo, sólo como “Vejez”, y el de “El Viaje”², cuyo título nuevo le da nombre a todo el poemario: *Órbita del tiempo*.

En relación con *Órbita del tiempo*, es el que reúne los poemas de Enriqueta Ochoa que tocan el tema de las distintas etapas de vida del hombre; consecuentemente los poemas se titulan: “Órbita del tiempo”, “Nacimiento”, “Infancia”, “Adolescencia”, “Edad adulta”, “Madurez” y “Ancianidad” (pp. 392-403).

Debido a que la vida le otorgó el privilegio de experimentar todas sus etapas hasta llegar a la vejez, Enriqueta logra en estos poemas asir cada una, utilizando las diversas imágenes poéticas, tono y gradación de luz que las caracterizan y las diferencian. La lectura

¹ En la *Revista de la Universidad de México*, núm. extraordinario, 1994.

² En la *Revista de la Universidad de México*, núm. 540, enero 1996.

de estos poemas parece transcurrir al modo de un viaje en “cámara rápida” a través de las distintas edades de la voz poética. En cada una de ellas hay sensaciones, pensamientos y sentimientos que van cambiando al pasar a la siguiente, que evolucionan o se desvanecen, y que se van tiñendo de dolor, angustia y desamparo a medida que transcurren en ese tiempo vivido por la autora.

En este poemario uno se percata de que se ha despertado en el yo poético un sentimiento de cercanía con la muerte, que leemos en el poema “Ancianidad”:

Tú no entiendes mi mundo:
 a veces has estado en mí
 como la semilla dentro de la uva;
 pero la tiniebla de mi angustia
 te distorsiona las imágenes
 y huyes despavorido.
 Está una vieja, cansada,
 dulce como una pasa.
 A veces llega y te sonrío:
 ¿qué pasa con el tiempo
 que cuelga del árbol seco en el invierno?
 (p. 393).

Así es como Enriqueta Ochoa expresa su angustia; se reconoce vieja y cansada, invadida por “la tiniebla” y la sensación de que pende como una hoja de un “árbol seco en el invierno”. Este poema resulta desolador, pues reúne en sus imágenes la ausencia de luz, la sequedad del paisaje y la dureza de la estación más fría del año.

Vale la pena mencionar el tono de largo suspiro que se percibe como un sentimiento de desilusión ante la vida. Enriqueta se pregunta qué puede quedarle a su existencia, cuando lo disfrutable ya está ausente. Hay al mismo tiempo una duda y una respuesta tácita sobre qué le resta al tiempo que cuelga del árbol seco en el invierno: muy poco.

Estas imágenes nos hablan de un paisaje casi inerte, donde el tiempo en marcha redundante en sinsentido, quizá porque la muerte no tardará en llegar. No sabe cuánto tiempo

permanecerá en esa atmósfera agreste y desoladora, pero nos regala la certeza de que ese sitio es, en metáfora, el final de su propia condición humana.

El sentido de principio y fin de la existencia, tanto para Enriqueta Ochoa como para tantos otros poetas herederos de la tradición romántico-simbolista se relaciona con los misterios de la Creación, específicamente con un ser supremo, todo bondad y toda armonía, de cuya fuente mana la etérea sustancia creadora y el plan universal. Para esta estética, existe una Mente Creadora donde reside la verdad, más allá del mundo de las apariencias donde vivimos.

El poeta sabe que para acceder a esta verdad, antes se debe nacer, esperar, crecer, esperar nuevamente y morir; sin embargo, ¿qué hacer con las dudas que asaltan al hombre en el proceso? El poeta, al intuir indicios de este plan universal encuentra certezas provisionales para calmar su inquietud, su miedo, su angustia; y el vehículo es la palabra poética, el acto creador, el misterio de la poesía; en este camino, va creando él mismo un orden poético, un ámbito literario, donde las palabras y sus significados adquieren singularidad y, al mismo tiempo, universalidad.

Enriqueta Ochoa nos muestra la naturaleza de su universo poético como un entorno circular en el poema “Giramos”:

Desde el centro
de las leyes elementales,
giramos
(manecillas del reloj cósmico)
e inventamos el tiempo con su redondez pura
para describir, sin perdernos, nuestra órbita completa.
(p. 339).

Los versos de ambos poemas ilustran lo que Esther Hernández Palacios afirma sobre el cosmos poético de Enriqueta Ochoa en el prólogo a *Poesía reunida* (2008):

A partir de su poesía, calificada por los críticos como desgarradora, fuerte, terrible y siguiendo un hilo cronológico, podemos reconstruir su vida, no

porque nos dé fechas o nos relate anécdotas, sino porque en sus versos están el deseo y la realización del amor, la maternidad, la obsesión por lo divino, los encuentros con otras culturas, la muerte de los seres queridos, el desarraigo de la hija, la soledad, la vejez. Y están aquellos comentarios y reflexiones sobre la especie que se la relacionan con Dostoievski o Revueltas. Vida y poesía. Poesía y vida”. (pp. 9-10).

Al comparar la vida de la escritora con su obra, encontramos una estrecha vinculación. Sus versos aluden a la contemplación de los espacios donde habitó, a sus viajes, a las personas que conoció y amó, a los sucesos que la sacudieron o transformaron como la maternidad, a las lecturas que la acompañaron, así como al estado de su alma en cada momento vivido.

En *Los días delirantes [inédito]*, los temas recurrentes de su poesía se reúnen a modo de colofón. Enriqueta Ochoa vuelve sobre el sentido de la vida: sus recuerdos, la soledad, la palabra, la poesía, el amor y su contrario, los paisajes áridos de la existencia. Pero de un modo especial, como en un homenaje, destacan los poemas dedicados a las lecturas y autores que le dejaron profunda huella, tales como “*Introito. El poeta*”, dedicado a Octavio Paz, “Óscar Wladislas de LubiczMilosz”, “RainerMariaRilke”, “Saint-John Perse”, “Fernando Pessoa” y “Luis G. Basurto”, entre otros.

Por otro lado, en este libro *Los días delirantes [inéditos]* aparece el poemario *El desierto a tu lado*, donde presenta por primera vez el tema del desierto y la sensación de estar en un lugar habitado por la magia.

Creo, sin temor a equivocarme, que estos poemas enriquecieron la gama melódica de Enriqueta Ochoa, quien es capaz no sólo de hablar de sí misma, sino de las sensaciones que le provocan aquello que observa, sólo que ahora dando un toque más luminoso y claro a sus poemas. Nos hace sentirnos en el desierto, rodeados por su singular silencio. Estos poemas no sólo nos trasladan a los lugares que recorrió la poeta sino a compartir la mesa con ella, con su esposo François y la pequeña Marianne. En ellos podemos oler las calles, toparnos cara a cara con los transeúntes de velos o turbantes, oír el rumor del viento contra la arena, en fin.

En este poemario, ocupan igualmente, un lugar preponderante los versos conversacionales, intimistas, que contrastan con las tonalidades intensas que colorean sus imágenes poéticas.

Sigamos atentamente la luz en los siguientes versos de “Rabat”:

Rabat se alza cubierta de copos de azahar.
 El aire canta entre el filo de las almenas
 y la luz sorprendida por la blancura de los muros
 no pestañea:
 mira a la ciudad hecha un ascua en el núcleo del día.
 Por la gran avenida
 mecen su musical cintura las palmeras [...].

(p. 380).

Hay que hacer este recorrido, a lo largo del poemario, concentrados en las gradaciones lumínicas que van tomando los versos de acuerdo con los temas que se abordan, y en el momento anímico que los alienta.

Revisemos las circunstancias que dieron origen a estos poemas. Enriqueta se casó con François Toussaint en Torreón, Coahuila, luego de haberse reencontrado en México. Años atrás lo había conocido en un viaje a Europa. Poco tiempo después de haberse casado, debido a problemas con el gobierno mexicano, él fue deportado a Francia, su país natal; Enriqueta da a luz a su hija Marianne en Torreón (1958) sin que su esposo pueda conocerla; sin embargo, dos años después, ambas se reúnen con él en Francia, para luego trasladarse a Marruecos por motivos de trabajo de su esposo.

De este episodio en la vida de ambas, Marianne recuerda:

Yo creo que fue una época muy dura, dolorosa porque el matrimonio con mi padre era muy difícil... lo relativo a la época del desierto en la vida de mi madre muestra esa dicotomía mental que tenía entre su intensidad, entre la racionalidad y el mundo mágico, luminoso, completamente distinto; quería ser una mujer casada con muchos hijos y ser sierva, no solamente ser la

compañera. Por eso te puedes confundir al leerla, era ser la sierva a la sombra del varón, pero la verdad es que no soportaba ningún yugo, no soportó jamás que la mandara un hombre, soportó a su papá y una vez muerto se acabó el yugo. Y mi padre fue un controlador compulsivo con el que era imposible vivir... Sí, lo amó mucho, pero esa relación era imposible [...]”. (Prado y Ansoleaga, 2010: 150)

Sus recuerdos nos permiten reconocer este estado de dicotomía en otros versos del poemario que encontramos en “El desierto a tu lado”:

V. Noche de Año Nuevo en Rabat

Todavía no entiendo
 por qué los que un día estuvieron juntos
 tejiendo el hilo prodigioso de las horas nupciales
 en un instante desperdigan sus vidas
 y desciende el salitre a alimentar las horas. [...]
 Era noche de Año Nuevo en Rabat. [...]
 Un brillo celeste, una fuerza secreta,
 salpicaban mi corazón de mujer oscura
 y supe de dónde manaba la belleza.
 Nuestra casa era bella.
 Nuestra casa era humilde.
 Jamás se distinguió entre las otras casas.
 Pero a ella llegaban el perro, el gato,
 el hombre, el niño,
 y encontraban su casa.
 A veces mi mirada de acero
 hecha por el cansancio
 perforaba la red de buenas intenciones.
 A veces la nostalgia de una patria lejana
 me ovillaba sombría, como de estaño.

A veces pudo más el cansancio.
 A veces se pierde un grano de oro
 que se llevaba en los dedos
 y no se sabe dónde.
 Todavía no entiendo.
 (pp. 383-384).

El paisaje continúa siendo el protagonista; en él se encarnan las imágenes, las sensaciones, las emociones; un personaje que va transformándose siguiendo el ánimo poética de la autora. A través de la prosopopeya, la metonimia y la metáfora, Enriqueta Ochoa convierte nuevamente el paisaje en un ser, unas veces lleno de vida, de luminosidad; otras, casi inerte, desgarrado, y siempre en correspondencia con el yo poético.

En este poema la luz nace de los objetos que la rodean, matizada por el paisaje de Rabat; sin embargo, esta luz no es pura, por momentos la oscuridad se apodera de ella, cuando los sentimientos afloran: la nostalgia y el cansancio le dan una atmósfera un tanto sombría.

Este juego de claroscuros y medios tonos nos dan un entorno poético que no encontraremos en otros poemas; contrastan las imágenes sombrías con la exuberante luz del paisaje y se entremezclan tonos tenues que nos dan una atmósfera hogareña. Enriqueta Ochoa nos deslumbra cuando se adueña del paisaje y las costumbres, cuando las vive junto con los habitantes del desierto; luego nos introduce en la intimidad de medios tonos que comparte con su hija y su marido; y después, deja caer la tormenta de su ser interior sobre nosotros, que presenciamos en una escena de tranquilidad sólo aparente, dejándonos inmersos con el indicio de que el drama está a punto de desatarse, de que la penumbra está por eclipsar la magia y la belleza del paisaje.

Lo que sucedió después de su estancia en Francia y Marruecos, marcará de forma importante su obra poética posterior: La relación con François Toussaint se deterioró tanto que la poeta y su hija tuvieron que salir huyendo de Marruecos para volver a México, donde Marianne vivió hasta los 18 años como una hija “secuestrada” por su madre.

En entrevista, Marianne recuerda:

Todo el tiempo escribió, pero guardó muchos años silencio al no publicar [...] Después, cuando vive con mi padre, viven poco juntos, a él le nace una rivalidad porque se casa con alguien a quien no puede gobernar y que lo supera como escritora, que tiene un mundo propio; además, mi padre también escribía poesía. [...] Muchas veces le pregunté, tú tuviste muchísimos pretendientes, ¿por qué no te buscaste un compañero? Ya al final me dijo: “¿Tú crees que había un compañero en mi época, que hubiera aceptado que yo tuviera como principal objetivo en mi vida escribir poesía? ¿Crees que me lo hubiera respetado? Búscalos y me lo enseñas”. No había. (Prado y Ansoleaga, 2010: 154-155).

Enriqueta Ochoa, siempre que se enfrentó a la disyuntiva de elegir entre el amor o la poesía, escogió esta última; porque era su manera de aprehender el mundo y como podía sobrevivir a él. Su oficio poético, la soledad y su hija Marianne, a quien le habla en muchos de sus poemas, ocuparán el núcleo en torno al cual girará su vida, tanto literaria como humana, a partir de su regreso a México, momento en que decide entrar a estudiar en la Escuela Normal Superior, en el turno nocturno, para luego convertirse en maestra normalista.

Por este tiempo dedicó muchos versos al tema de la soledad, el cual en *Los días delirantes [inédito]* se combina con el de la muerte, ofreciéndonos por un lado trazos de desaliento y nostalgia, y por otro, una inusitada serenidad.

La muerte retoma sus versos, pero ahora en un tono más íntimo, absolutamente personal: Enriqueta se enfrenta a su vejez y vislumbra su propia muerte, explora las tinieblas que poco a poco opacan sus momentos de luz y que se desdibujan en la circunstancia que la rodea; la luz y su intensidad vuelven a tomar un papel protagónico, ahora Enriqueta vive en su poesía lo que Albert Béguin llama: “el descenso a las profundidades del ser, a las revelaciones del sueño, de la locura, de los vértigos y de los éxtasis”; así la realidad poética toca lugares del alma donde la poeta encuentra la lucidez y la unidad a través del crecimiento espiritual. Por el contrario, se oscurece cuando el verso gira en torno al lado oscuro de la existencia, el paraíso perdido, donde habitan la confusión, la duda, el miedo y en general, las enfermedades del alma humana.

Esta *Poesía reunida*, así como el poemario *Los días delirantes [inédito]* fue supervisada por la misma Enriqueta Ochoa, quien hizo las modificaciones a los títulos y las correcciones a varios de los poemas previamente publicados.

El que la autora haya recopilado la totalidad de poemas que se habían quedado en páginas sueltas a lo largo de su vida, dentro de *Los días delirantes [inédito]*, así como el hecho de haber aguantado para publicar sus homenajes hasta los últimos meses de su vida, nos dan indicios de que Enriqueta Ochoa quizá presintió que este sería el último libro de su obra poética; así parece cuando descubrimos que los dos temas que más aborda en los poemas de *Los días delirantes [inédito]* son: el sentido de la vida y la cercanía con la muerte.

CAPÍTULO II

Cinco poemas sobre la cercanía de la muerte

*“Bajo el ocre en llamas cruje la hojarasca
y el otoño agita su crepúsculo herido
desde la ventana de la nostalgia.”*

ENRIQUETA OCHOA

El bagaje simbólico del universo poético de Enriqueta Ochoa abarca los cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire. Cada uno adquiere una significación específica de acuerdo con la metáfora que los contiene, y encarnan la contemplación de una emoción, de un objeto tangible o intangible, o de estado del alma en particular. Por ejemplo, en el epígrafe anterior vemos “el ocre en llamas”, que nos remite al elemento fuego y a un estado de intensidad extremo (en llamas), así como al atardecer (ocre); también está presente el aire cuando leemos: “el otoño agita su crepúsculo herido”, donde el aire es intrínseco al verbo “agitar”.

Otros elementos simbólicos, característicos y medulares en su poesía, son las estaciones del año (primavera, verano, otoño e invierno), y las fases del día en sus distintas etapas (amanecer, mañana, mediodía, tarde, noche, medianoche), que nos remiten al tiempo en que transcurre la vivencia poética.

Esta circularidad es evidente en dos tópicos: la vida y la muerte. Cuando habla de la vida, la relaciona con la fecundidad, con la abundancia, con la luminosidad; esto lo vemos en poemas que aluden a su maternidad, a un paisaje amado, a la palabra y la escritura, o a sus vislumbres de lo divino. En cambio, la muerte está ligada a la impotencia, al vacío, la rabia, el insomnio, el cansancio o la desilusión. Ambas caras de la existencia adoptan distintos tratamientos estilísticos.

En particular, la muerte ha sido un tema recurrente, como ya señalé antes, y aparece desde de sus primeros libros: *Retorno de Electra* (1978). Nora Pasternac comenta:

Es como si el personaje que se delinea en el libro de Enriqueta Ochoa sintiera que hay un gran hueco que no se puede llenar jamás: la

fatiga, los reclamos, la insatisfacción son como los síntomas de esa falta y de esa ausencia. (p. 23).

Avanzando en su reflexión alrededor de este libro, también encuentra que:

[...] lo que abundan son las imágenes sombrías que se vierten en un vocabulario violento o lúgubre: “púas siniestras del destiempo”, “me desollaron viva”, “agonía”, “tronco voraz”, “grito abierto en canal”, “jugada turbia”, “brutal quemadura”, “entre el garrote y la mofa”, “el surco sangrando bajo la azada”, “un césped de púas”, “un viento oscuro que azotaba”, “esta osca caverna de la que no logro salir”... Junto a esta violencia, hay que insistir: lo que en realidad domina todo el libro es la conciencia dolorosa del paso del tiempo y de la llegada de la muerte inscrita en el personaje desde su nacimiento. Los dos poemas que cierran el volumen son el remate de una concepción desesperada y trágica de la vida en la que se retoma, con una gran fuerza, algo que corre ya a través de los poemas previos: la reclamación, la queja, la lamentación, la amargura... (p. 33).

Asimismo nos trae a la memoria el hecho de que, junto a todo este desgarramiento, Enriqueta Ochoa plantea sus poemas “entre dos polos contradictorios: el nacimiento y la muerte, la pureza y la corrupción, la ebriedad de los sentidos y el impulso hacia el amor divino.” (p. 36). Pero también la poeta, en su concepción de la existencia humana como algo circular, redondo, proveniente de un Creador, sabe que los hombres nada pueden hacer ante su destino y se rebela sin conseguir cambiar nada; de aquí su desolación e impotencia.

Lo cierto es que desde sus primeros poemas, la muerte ha sido uno de los fantasmas que la acompañan; su obra poética refleja constantemente “una lucha por subsistir”, como advierte Mario Raúl Guzmán en el prólogo a la edición de 1998 de *Bajo el oro pequeño de los trigos*. (p. 47).

El análisis de los textos, objeto de esta tesina, busca explorar la manera en que estos sentimientos, sensaciones y percepciones hacia la muerte, se replantean, transforman o

adquieren otro giro en los últimos poemas que Enriqueta Ochoa dedicó a este tema; escritos con versos invernales inscritos en la hora del crepúsculo, en concordancia con la lógica y el cosmos poético de la autora, con los cuales cerró el ciclo de su poesía.

La muerte y la soledad: “Soledad”

“¡Qué fugaces, qué solos,
qué iguales, Señor mío”.
ENRIQUETA OCHOA

La soledad es un tema que alienta la mayor parte de la obra poética de Enriqueta Ochoa.

La naturaleza de su poesía es confesional, vivencial, en gran medida autobiográfica, como lo han aseverado algunos estudiosos de su obra, entre ellos Samuel Gordon, quien escribió en su ensayo a propósito de la reedición de la antología *Bajo el oro pequeño de los trigos* en 1998:

Propongo la denominación “confesional” [...] para tipificar la poesía de Enriqueta Ochoa a la vista del peso que guarda la vertiente autobiográfica en esta nueva reedición de la mayor parte de su obra [...] un tipo de literatura –poesía en este caso, que explora en profundidad las experiencias de la vida de un autor y su incorporación y aprovechamiento literarios. (*Planos en DESCRITURA*, mayo 1998: 28).

La muerte de sus familiares más cercanos, padre, hermana y medio hermano, dejaron un vacío que Enriqueta Ochoa sólo pudo llenar con palabras de tristeza, desesperación e impotencia. Desde ese entorno, a temprana edad, la poeta se percató de que la soledad es inherente a la condición humana, certeza que a ella se le revela como un intenso sentimiento de pérdida. Leemos en este poema escrito en la década de los sesenta, “La ola de los días”:

Una parvada de pájaros encendidos
cruza y oscurece al aire.
La ola de mis días agitada
y mordida por una espuma ciega,
solitaria,

se ahoga en un grito
 que sube desde las zonas profundas
 y atraviesa desiertos, valles
 que sólo cruza la muerte.
 (p. 197).

Poco a poco, luego de la separación de su marido, François Toussaint, y con la imposibilidad de lograr que otro hombre respetara la prioridad de su oficio literario, eligió vivir en soledad. Tal vez aprovechó las experiencias de otras escritoras, más o menos de su época, que debieron renunciar a una vida en pareja para privilegiar su vocación literaria, como Concha Urquiza, o de aquellas para quienes el matrimonio fue también muy difícil, como Rosario Castellanos. El hecho es que para nuestra poeta la poesía fue también una forma de aislamiento, lo cual la llevó en sus años de madurez a concebir la soledad como una parte inherente a su espíritu y a la propia condición humana. En “Mascando la cordura con una saliva amarga”, dice:

Quiero olvidar mis gemidos
 tal si borrara la memoria
 de mi estigma y de mi nombre.
 La verdad es que vinimos
 marcados, muriendo a solas,
 y mascando la cordura
 con una saliva amarga.
 (p. 253).

Los tópicos de destino, soledad, amargura y muerte aparecerán estrechamente vinculados a la idea de que la locura es consecuencia del estado de indefensión de los hombres. En esta etapa de su obra, el tema de la soledad se une con el de la muerte en el sentido que le da Ramón Xiraua hablar de la obra de Octavio Paz:

La experiencia de la soledad es también la experiencia de una inseguridad vital que implica al tiempo, no como proceso definido que alcanza fines determinados, no como un tránsito discernible hacia un fin en la juventud, la madurez o la muerte, sino como un proceso de indeterminación. (p. 198)

Sin embargo, para Enriqueta Ochoa, la muerte está más relacionada con el paso del tiempo, pues sí cree que ésta marca el final del sufrimiento humano y abre una puerta a un despertar.

SOLEDAD

- 1 El aire recorre la piel de esta soledad,
- 2 cuatro colibríes
- 3 la desprenden convertida
- 4 en un vellocino de oro.
- 5 ¿Quién la querrá buscar?
- 6 Es hora de partir.

(p. 325).

En este poema, tercero de *Los días delirantes [inédito]*, Enriqueta Ochoa vuelve al tema de la soledad, pero es mucho más precisa al señalar la temporalidad del yo poético, así como su estrecha vinculación con la cercanía de la hora final.

A continuación haré el análisis métrico del poema, reflejando gráficamente los elementos que lo integran:

a) División silábica

- 1 El – ái – re – re – có – rre – la – piél – de – és – ta – so – le – dád ↓
- 2 cuá – tro – co – li – brí – es ↑ //

3 la – des – prén – den – con – ver – tí – da \Rightarrow

4 en – un – ve – llo – cí – no – de – ó – ro $\Downarrow//$

5 Quién – la – que – rrá – bus – cár $\Uparrow//$

6 Es – hó – ra – de – par – tír $\Downarrow///$

El verso 1 posee 14 sílabas fonológicas = 15 sílabas métricas (14 + 1) pues tiene rima oxítona, por lo cual hay que agregar una sílaba. Presenta una sinalefa que se rompe debido a que la primera sílaba es tónica (- de és - ta -).

El verso 2 tiene 6 sílabas fonológicas = 6 sílabas métricas.

El verso 3 posee 8 sílabas fonológicas y la misma cantidad de sílabas métricas.

El siguiente verso, 4, tiene 9 sílabas fonológicas = 9 sílabas métricas debido a que la sinalefa existente se rompe debido a que la primera sílaba es tónica (- de ó - ro). Ambos versos terminan en rima paroxítona.

Los versos 5 y 6 tienen 6 sílabas fonológicas que cuentan como 7 sílabas métricas, pues hay que contar un tiempo métrico más ya que la rima en ambos es oxítona.

b) Acentuación:

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Verso 1: acentos sobre las sílabas métricas: 2^a, 5^a, 8^a, 10^a y 14^a.

Verso 2: “ “ “ “ 1^a y 5^a.

Verso 3: “ “ “ “ 3^a y 7^a.

Verso 4: “ “ “ “ 5^a y 8^a.

Verso 5: “ “ “ “ 1^a, 4^a y 6^a.

Verso 6: “ “ “ “ 2^a y 6^a.

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

1. —´——´——´——´——´——
2. ´———´——
3. ——´———´——
4. ———´———´——
5. ´———´———´——
6. —´———´——

El verso 1 termina en rima oxítona, con una cesura en: *recorre – la piel*. Los versos 2, 3 y 4 presentan rima paroxítona, mientras que los versos 5 y 6 la tienen oxítona.

El ritmo en los versos 2 y 3 es trocaico, ya que el acento recae en la sílaba impar (5ª y 7ª); mientras que el ritmo de los versos 1, 4, 5 y 6 es yámbico, pues el acento está en la sílaba par (14ª, 8ª y 6ª).

Los versos 1 al 5 presentan acentos extrarrítmicos (14ª, 5ª, 7ª y 8ª). En contraste, los versos 5 y 6 sí tienen acento rítmico en la 6ª sílaba; los demás acentos de estos versos son extrarrítmicos (1ª, 4ª y 2ª).

c) Pausas:

En todos los versos se da la pausa versal, salvo en el verso 3 donde hay un desajuste entre el metro y la sintaxis que provoca el encabalgamiento versal de este con el siguiente verso, (4): *convertida / en un vellocino de oro*. Aquí se da un sirrema que no permite hacer pausa entre ambos versos al leerlos, debido a la perífrasis verbal existente.

Al final del verso 1 se presenta un encabalgamiento sirremático suve: *la piel de esta soledad*, donde se produce la coincidencia entre contenido y expresión.

c) Tono:

Los versos 1 y 6 presentan sólo una inflexión final descendente del tono, pues son enunciados completos y afirmativos. Esta inflexión se produce a partir de la última vocal en dirección descendente.

El verso 2 tiene tono ascendente porque su enunciado termina en el siguiente verso; es decir, espera una complementación que la pausa versal ha dividido.

El verso 3 aparece con tono horizontal porque forma encabalgamiento con el verso 4, entre ambos no existe una pausa versal y el verso 3 espera su complementación en el siguiente.

El verso 4 presenta una juntura descendente al final, pues es aquí donde se da la complementación al verso anterior.

La interrogación en el 5 verso hace que adquiera un tono ascendente, que desciende en el último verso, conformado por un sintagma verbal (*es hora de partir*).

d) El timbre:

Esta estrofa organiza su rima de la siguiente forma:

Versos	rimas	esquema
1	- dád	A
2	- brí - es	B
3	- tí - da	C
4	- ó - ro	D
5	- bus - cár	E
6	- par - tír	F

La rima es parcial o asonante en el primero y quinto versos:

so – le – *dád* / bus – *cár*

En ellos se da la reiteración de un fonema vocálico /a/ y ambas rimas son de naturaleza oxítónica. También el verso 6 presenta el mismo tipo de rima; los demás tienen rima paroxítónica. Además, los versos 2, 3, 4 y 6 poseen rimas distintas entre sí.

Se trata de un poema de una sola estrofa compuesto por 6 versos donde la rima es distinta en cada uno salvo el caso mencionado en el párrafo anterior. El primer verso es de arte mayor y los demás de arte menor; de estos últimos, el 3 y 4 coinciden en rima paroxítona; por otro lado, los versos 5 y 6 presentan 7 sílabas métricas con rima oxítona. De los versos 1 a 4 se mantiene el ritmo yámbico; a partir del verso 5 el ritmo cambia a trocaico.

Análisis retórico:

SOLEDAD

- 1 El aire recorre la piel de esta soledad,
- 2 **cuatro colibríes**
- 3 la desprenden convertida
- 4 **en un vellocino de oro.**
- 5 ¿Quién la querrá buscar?
- 6 **Es hora de partir.**

(p. 325).³

En el primer verso, “El aire recorre la piel de esta soledad,” el aire nos sugiere movilidad y ascensión, para Gastón Bachelard, el aire tiene que ver con el vuelo de la imaginación y con los sueños de los poetas; en este sentido, con cada sueño donde nos sentimos volando, se expresa nuestro deseo de liberación del mundo real, material, para dar paso a una realidad espiritual “caracterizada por su operación dominante: [...] crecer, elevarse”. (p. 57).

³Las figuras están marcadas de la siguiente forma: Epítetos: *cursivas*; metáforas: **negras**; prosopopeya: subrayado en línea; registros cromáticos: subrayado ondulado; registros olfativos: subrayado punteado; metonimia: subrayado en líneas cortas; oxímoron: circulado.

“Piel” nos remite al elemento tierra y recibe la carga de su sentimiento de soledad. El sentido que nos plantea este verso es que la soledad se ha vuelto menos pesada y que se mueve en dirección ascendente gracias al aire, alimentado de un soplo de naturaleza divina. El aire proviene del lugar de donde emana el orden del universo, es decir, de un lugar desconocido asociado con la fuerza divina.

En la metáfora “cuatro colibríes / la desprenden convertida / en vellocino de oro.”, esta ave, mensajero divino, anuncia la llegada del amor, además de que simboliza el equilibrio, el renacimiento, la reencarnación: la vuelta de la primavera. En distintas culturas, el colibrí ha recibido un significado asociado a lo sagrado y a la consciencia cósmica: “[...] son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu”. (Cirlot, 2010: 102). Este verso nos habla de la aparición de cuatro de estas aves, quizá cada una corresponda a un punto cardinal: norte, sur, oriente y poniente, que vienen a abarcar la totalidad del espacio en el que se ubica esa soledad. Entonces las aves cumplen su misión y toman esta piel ligera para convertirla en un vellocino de oro. Con el aire comotelón de fondo, la ascensión adquiere mayor fuerza cuando las imaginamos llevando en sus picos esa piel, renacida como vellocino⁴, ese tesoro

⁴La imagen del Vellocino de Oro alude al mito griego del rey Atamante, que repudió a su esposa Nefele (con la que tenía dos hijos, Frixo y Hele) para casarse con la princesa Ino. Este mito continúa así:

Como Ino era una mujer con inclinación al mal, al casarse con Atamante planeó la muerte de sus herederos para que fueran sus propios hijos los que aspiraran al trono. Para llevar a cabo su plan, se apoderó de todo el grano reservado para ser utilizado para simiente del reino de Atamante y lo tostó, con lo que obviamente ese año ninguna cosecha fue obtenida. Espantados, los campesinos acudieron al rey, que consultó con el oráculo del reino, previamente seducido por la maquiavélica Ino, quien sentenció que ninguna cosecha germinaría a menos que los hijos de Nefele fueran asesinados. Nefele, horrorizada frente al altar del sacrificio, imploró ayuda a los dioses, que respondieron enviando un carnero mágico, con el pelaje de oro y la capacidad de volar.

Los niños escaparon a lomos del animal, que los condujo por los aires fuera de los territorios griegos. Al cruzar el estrecho que separa la Grecia continental del Asia Menor, la hija de Nefele, Hele, cayó al mar y se ahogó: desde entonces, aquel estrecho es denominado Helesponto o Mar de Hele. El carnero llevó al afligido Frixo hasta el país de la Cólquida, situado al sur del Mar Negro, donde sus habitantes acogieron al niño, que en señal de agradecimiento, sacrificó al carnero y les entregó su dorado vellocino.

Más adelante en el tiempo, Jasón llegó con el rey Eetes, con la intención de obtener aquel valioso vellocino de oro, Eetes no podía permitir que aquella valiosa posesión cayese en manos de aquellos extranjeros, por lo que impuso una tarea imposible a Jasón: debía uncir a un arado a dos toros mágicos, que expelían fuego por la boca, labrar un campo y sembrarlo con los dientes de un dragón, de los que brotaría un ejército de hombres armados a los que él, sin ayuda de

por todos ambicionado, por su valor divino; se trata de una pieza tocada por los dioses, que protege a los hombres y los vuelve invencibles. A propósito de la dialéctica de la soledad, Ramón Xirau asegura que: “Toda soledad implica necesariamente una trascendencia. Hablar de una soledad pura no es más que un sofisma poético. Sentirse solo es siempre sentirse solo con algo o con alguien, cerca o lejos, ligado o desligado del mundo y de las personas”. (p. 200).

Enriqueta Ochoa ha buscado una forma de trascender esa soledad; ha sobrepasado el estado de impotencia y de dolor; la soledad transmutada en tesoro nos da permite pensar en un contenedor que se ha llenado de sustancia y sentido.

El quinto verso interrogativo: “¿Quién la querrá buscar?” constituye un recurso muy socorrido por la poeta. Helena Beristáin afirma que en el uso de esta figura retórica “el

arma alguna, debía vencer. Aceptó Jasón la disparatada empresa y se retiró con sus hombres al Argos para descansar. Durante la noche, un mensajero de Medea les entregó un unguento mágico que haría invencible a Jasón, y les comunicó además que si éste arrojaba una piedra en medio del ejército nacido de los dientes del dragón, éste se aniquilaría a sí mismo.

Al día siguiente, Jasón se dirigió a cumplir su misión: unció a los toros en el arado, sembró los dientes y al nacer un ejército de ellos, arrojó una piedra entre ellos, sorprendido al comprobar cómo se mataban los unos a los otros. El rey Eetes se enojó terriblemente, jurando que jamás obtendrían el Vellochino de Oro, encerrándose en su ciudad.

Estaban los Argonautas apesadumbrados cuando recibieron la visita de Medea. La princesa prometió ayudarlos a robar el vellochino, a lo que Jasón respondió declarándole su amor y sus intenciones de casarse con ella al regresar a Grecia. Se dirigieron Jasón y Medea a un bosque, en cuyo centro una monstruosa serpiente custodiaba el Vellochino. Mediante un conjuro, durmió Medea a la serpiente, momento que aprovechó Jasón para apoderarse del Vellochino de Oro y huir con la princesa en el Argos.

Tras los Argonautas zarpó un numeroso ejército capitaneado por Apsirto, hermano de Medea. Cuando todo parecía perdido, Medea mató a su propio hermano, despedazándolo y arrojando sus fragmentos al mar. Mientras el ejército de la Cólquida se entretenía en recoger los restos de su príncipe, los Argonautas pudieron huir y dejar atrás para siempre la Cólquida. Una vez llegados a Grecia, Medea ayudaría a Jasón a recuperar el trono de Tesalia, matar al tirano Pelias (que en la ausencia de Jasón había dado muerte a sus padres, los reyes legítimos).

Medea realizó los actos más repulsivos para ayudar a Jasón en todo lo que fue necesario. Pero Jasón, que en lo profundo de su alma era un ser despreciable, traicionó a Medea casándose con la princesa de Corinto, y disponiendo su destierro de la propia Medea y de los dos hijos que había tenido con ella. Sin ayuda ni dinero, aquello era una condena a muerte para Medea y sus hijos. La venganza de Medea fue terrible: usó la magia para asesinar a la nueva esposa de Jasón y, acto seguido, mató a sus propios hijos. Jasón, fue en su búsqueda para matarla, pero tan sólo encontró los cadáveres de sus hijos y a Medea huyendo en un carro tirado por dos dragones. A Jasón ya sólo le esperaba una vida de remordimientos y locura. A Medea, nadie la volvería a ver en Tesalia. (<http://gluv.org/obras-literarias>).

emisor finge preguntar al receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice [...] Como la interrogación retórica es una pregunta que no entra en juego con la respuesta y está despojada de su función dialógica, su efecto es patético [...]”. (Beristáin, 2010: 268).

Acerca del uso que Enriqueta Ochoa le da, Nora Pasternac comenta:

Como la negación, la pregunta también trae consigo consideraciones filosóficas: existencialmente, preguntar es un modo de ser de la existencia humana [...] Lo interesante para señalar es que actitud de preguntar está unida a la posibilidad de abrir un horizonte, y preguntar no desencadena una respuesta, sino más preguntas; cada uno de los sentimientos –el temor, el amor, la angustia- es de naturaleza interrogativa. El movimiento interrogativo coincide con el talante generalmente angustiado de la poesía de Enriqueta Ochoa. (p. 30).

Al enfrentar esta pregunta de quién la querrá buscar se abren, en la mente del lector, otras más; en lo personal la que me asalta a mí es ¿quizá la muerte?

El último verso probablemente apoye mi opinión: “Es hora de partir”. Enriqueta vivía sola en su departamento cuando escribió este poema y casi había llegado a sus ochenta años. Así las cosas, la única manera en que su soledad podría transmutarse o transformarse en algo ligero y atesorable sería en la hora de su muerte, un tiempo de redención y libertad.

Para ella la soledad sólo acaba cuando el alma y el cuerpo que la contiene, llegan al momento final. El sentimiento de la cercanía con la muerte está presente de manera contundente en este poema, pero a diferencia de poemas anteriores, aquí la angustia no se torna desesperada ni dolorosa, por el contrario, percibimos una inquietante serenidad que rodea al yo poético; no hay un tono de tristeza sino de alivio. La ausencia de desesperación o arrebato, como en otros poemas donde el yo poético enfrentaba la muerte de sus seres

queridos implica la aceptación. No hay una reacción rebelde ante la cercanía de la muerte, sino una respuesta que despierta la curiosidad en el yo poético.

Enriqueta Ochoa es diáfana en su escritura, sus imágenes son claras y precisas, sus metáforas enriquecen un universo simbólico propio pero no aislado del cosmos poético universal, por el contrario, ella moldea el cosmos existente y crea el lugar donde sus versos se funden con una luz distinta dentro del universo que es la poesía, y lo refresca, dando una nueva vida a los símbolos. La cercanía entre el mundo real y el mundo simbólico se va convirtiendo poco a poco en una experiencia poética.

El poema está escrito en verso libre o verso blanco, característico de su poesía. Al respecto, Esther Hernández Palacios abunda:

No desconoce las formas clásicas del verso, por el contrario, ha recibido en este aspecto una sólida formación y ha practicado las estructuras más recurrentes en castellano, pero prefiere dejar de lado la pretensión del riguroso clasicismo formal en la que se embarcaron algunas de sus antecesoras para crear una poesía libre, intensa, emotiva y que, de acuerdo con su poética, tiene más compromiso con el inconsciente que con el trabajo del consciente racional que rige la parte estructural de la forma. El ritmo es la característica dominante que ordena y da sentido a los demás elementos. (En *Poesía reunida*, 2008: 9).

En cuanto a las estructuras sintácticas, cada verso está construido de acuerdo con las normas de la gramática, no hay modificaciones o variaciones. La progresión de lo concreto a lo abstracto está definida por las metáforas que se suceden en un viaje de lo terrenal a lo etéreo. La piel termina convirtiéndose en una realidad poética de naturaleza mítica: en vellocino de oro, en una piel con cualidades abstractas, divinas; para finalmente “partir” hacia un lugar del que no sabemos nada, o ser llevada por alguien, lo cual permanece en el misterio poético.

El último aliento y Dios: “Entre Dios y la muerte”

*“Yo soy la que te sigo,
chispa de la Unidad de donde penden
todos los hilos de la vida”.*
ENRIQUETA OCHOA

El tema de Dios ha sido uno de los más importantes en la obra de Enriqueta Ochoa. Laura Guerrero Guadarrama en conversación con la poeta, recupera sus palabras:

[...] (Enriqueta Ochoa) comenzó narrando, entre otras cosas, que su poemario *Las urgencias de un Dios* respondía a una urgencia fundamental, la de tener un dios: “el que va creciendo como luz dentro de nosotros y llegado el momento del alumbramiento nos desprende de la tierra y se exclama como Santa Teresa ‘que muero porque no muero’”. (p. 123-124).

En 1998, también tuve la experiencia inolvidable de entrevistar a Enriqueta Ochoa. Me encargaba de la formación, captura y pre-edición de la revista *Planos enDESCRITURA*, cuyo director era el poeta Luis Tiscareño. Nos reunimos con ella en su pequeño y acogedor departamento en la colonia Del Valle. Entramos a un edificio antiguo para dirigirnos al fondo del largo pasillo lleno de puertas y ventanas del lado izquierdo, donde al final nos esperaba la puerta abierta de la poeta, y dentro, su riqueza conversacional; yo nunca imaginé que esta larga y gozosa plática me dejaría una huella tan profunda; gracias a ella hoy estoy embebida en su poesía, que siempre alumbró mi propio camino poético.

Aquella tarde tocamos variados asuntos relacionados con su poesía y su manera de ver la vida, entre los más importantes, de su principal preocupación poética en ese momento, a lo que ella respondió: “(Mi preocupación poética más importante es) Un enorme canto a Dios, una alabanza a Dios por todo lo creado; y sobre todo, para hablar de Él como el origen dual es para mí muy importante”. (*Planos enDESCRITURA*, mayo de 1998: 21).

En qué sentido –pregunté nuevamente–, lo cual me explicó de la siguiente manera:

Sí, nosotros decimos que existe el día y existe la noche, el hombre y la mujer, el agua y el fuego, todo en nuestra vida se da en dualidad, entonces Su origen debe ser dual; pero bueno, allí se trata de ponerme con “Sansón a los golpes” porque la iglesia no aceptaría eso. (*Planos en DESCRITURA*, mayo de 1998: 21).

Al igual que al comienzo de su carrera literaria, Enriqueta Ochoa seguía pronunciándose por develar la naturaleza de Dios para ella, al margen de la institución religiosa. Este hábito de buscar las respuestas por su propia cuenta nunca la abandonó, ella superó las críticas conceptuales que recibieron los poemas en los que hablaba de Dios desde la publicación de su primer libro *Las urgencias de un Dios* (1950), el cual causó gran escándalo debido a la manera tan osada de tratar el tema. Blanca Ansoleaga, en conversación con Marianne Toussaint, recuerda que desde el primer libro que publica Enriqueta la expulsan de la iglesia, a lo que Marianne subraya: “No sólo eso, la excomulgaron. El libro fue prohibido desde el púlpito, porque mi abuelo, a pesar de su prohibición de la religión, permitía que mi abuela hiciera ciertos ritos como bautizarlos y otros”. (Prado y Ansoleaga, 2010: 147).

Y es que Enriqueta Ochoa cuando habla de Dios, no lo hace sólo en un sentido religioso sino desde su experiencia de lo divino; ella percibe la presencia de la luz y sabe que allí se encuentra Dios, a quien también siente con sus sentidos, su carne y alma. Mario Raúl Guzmán lo describe con claridad:

Su travesía espiritual está llena de imágenes que hienden la presencia y la lejanía de Dios, ‘ese foco eterno y ardiente de hermosura’, como decía Bécquer. A su paso vertiginoso, la estela que deja es esencialmente erótica y sensual, toda vez que en el caso el amor divino es amor a la corporeidad de Cristo y, por extensión que concierne a la humanización de su prédica, cántico al cuerpo concreto del amado: ‘allí gestó sus nueve relámpagos de lucidez / la gracia del amor que se hizo aliento en mi cuerpo’ (“El amor”). (pp. 14-15).

La luz siempre está unida a la imagen del ser divino, lo mismo que el viento o soplo, el agua, la lluvia y la gota clara.

Las imágenes simbólicas en sus poemas de búsqueda espiritual se alimentan de todas las fuentes existentes monoteístas de las que emana el discurso místico, entre estas, la religión católica, musulmana, sufí, etc., que se basan en la adoración a un Dios único y universal, así también se nutre del legado mítico de culturas ancestrales hasta reelaborar un mito personal.

Estos poemas suponen, como es natural, una dificultad mayor a la hora de arriesgar cualquier interpretación.

ENTRE DIOS Y LA MUERTE

- 1 Tu simiente dorada
- 2 era el sol que despertaba mi conciencia
- 3 entre Dios y la muerte.

- 4 La lluvia... la lluvia
- 5 desparramando en el viento
- 6 la nostalgia de su fragancia silvestre.
- 7 Yo estaba siempre allí,
- 8 en la orilla de sus playas,
- 9 esperando, arena ávida,
- 10 el viaje de tus olas.

(p. 357)

“Entre Dios y la muerte” es el último de los poemas contenidos en *Eclipse*, el cuarto poemario de *Los días delirantes [inédito]*.

A continuación haré el análisis métrico del poema, que contiene de manera gráfica los elementos que lo integran:

a) División silábica

- 1 Tu – si – mién – te – do – rá – da ↑//
- 2 é – ra el – sól – que – des – per – tá – ba – mi – con – cién – cia ↓//
- 3 en – tre – Diós – y – la – muér – te ↓///
- 4 La – llú – via ↑ / La – llú – via ↑ //
- 5 des – pa – rra – mán – do en – el – vién – to ⇒//
- 6 la – nos – tál – gia – de – su – fra – gán – cia – sil – vés – tre ↓//
- 7 Yo es – tá – ba – siém – pre a – llí ↓//
- 8 en – la o – rí – lla – de – sus – plá – yas ↓//
- 9 es – pe – rán – do ↑ / a – ré – na – á – vi – da ↑ //
- 10 el – viá – je – de – tus – ó – las ↓///

Los versos 1, 3 y 10 poseen 7 sílabas fonológicas = 7 sílabas métricas.

El verso 2 tiene 13 sílabas fonológicas, pero como presenta una sinalefa, tiene 12 sílabas métricas.

El verso 4 tiene 6 sílabas fonológicas y la misma cantidad de sílabas métricas. El siguiente verso, 5, tiene 9 sílabas fonológicas aunque las sílabas métricas son 8 por la sinalefa existente (- do en -).

El verso 6 tiene 12 sílabas fonológicas = 12 sílabas métricas.

El verso 7 posee 8 sílabas fonológicas, pero como hay 2 sinalefas y acento en la última sílaba, verso oxítono, se agrega una sílaba métrica por 2 que se escinden, el total es de 7 (6 + 1) sílabas métricas.

En el verso 8 se cuentan 9 sílabas fonológicas; como presenta una sinalefa (- la o-) la cantidad de sílabas métricas es de 8.

El verso 9 tiene 10 sílabas fonológicas. En cuanto a las sílabas métricas son 9, pues el verso presenta tres fenómenos: 1) La pausa gramatical impide sinalefa en *-do / a -*, 2) La segunda sinalefa en *-na á-*, se rompe por ser la primera sílaba tónica (*ávida*), y 3) Como el verso es paroxítono, se cuenta una sílaba métrica menos.

b) Acentuación:

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Verso 1:	acentos sobre las sílabas métricas:	3 ^a y 6 ^a .
Verso 2:	“ “ “ “	1 ^a , 3 ^a , 7 ^a y 11 ^a .
Verso 3:	“ “ “ “	3 ^a y 6 ^a .
Verso 4:	“ “ “ “	2 ^a y 5 ^a .
Verso 5:	“ “ “ “	4 ^a y 7 ^a .
Verso 6:	“ “ “ “	3 ^a , 8 ^a y 11 ^a .
Verso 7:	“ “ “ “	2 ^a , 4 ^a y 6 ^a .
Verso 8:	“ “ “ “	3 ^a y 7 ^a .
Verso 9:	“ “ “ “	3 ^a , 6 ^a y 8 ^a .
Verso 10:	“ “ “ “	2 ^a y 6 ^a .

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

1. _ _ _ ' _ _ _ ' _ _
2. '_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (_)
3. _ _ _ ' _ _ _ ' _ _
4. _ _ _ / _ _ _ ' _ _
5. _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ (_)
6. _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _
7. _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ (_) (_)

8. _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ ()
 9. _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _
 10. _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _

Los versos 1, 3 y 9 presentan acentos en la 3ª y 6ª sílabas; los versos 1 y 3 son paroxítonos, mientras que el 9 es proparoxítono. Como tienen el último acento sobre sílaba par, son todos de ritmo yámbico, así como también los versos 7 y 10. El verso 7 posee otros acentos antirrítmicos en la 2ª y 4ª sílabas, el 10 en la 2ª. Los versos 2, 4, 5, 6 y 8 tienen acentuadas las últimas sílabas impares (11ª, 5ª, 7ª, 11ª y 7ª), los acentos de los versos 2 y 6, así como los del 5 y 8, son rítmicos; mientras que el acento en la 7ª sílaba del verso 2 es arrítmico. Estos versos (2, 4, 5, 6 y 8) tienen un ritmo trocaico pues el acento recae en la última sílaba impar.

En cuanto a la rima, los versos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 y 10 la presentan paroxítona. El verso 7 tiene rima oxítona, y el verso 9, proparoxítona.

c) Pausas:

En todos los versos se da la pausa versal. Al final del tercer verso tenemos una pausa estrófica, al igual que en el verso 10.

En el verso 4 tenemos una pausa interna, marcada por tres puntos suspensivos, por lo que se trata de un verso pausado. De igual modo encontramos otra pausa interna en el verso 9, señalada por una coma, que impide la sinalefa (- do á-).

c) Tono:

El verso 1 presenta una inflexión final ascendente del tono, pues su enunciado termina en el siguiente verso, esperando una complementación predicativa.

El verso 2 produce una inflexión final descendente, pues complementa al verso anterior y la longitud del grupo fónico es más larga (12 sílabas métricas). La inflexión final del verso 3 también es descendente, pues se trata de un enunciado afirmativo.

En el verso 4 encontramos una inflexión ascendente antes de la pausa interna, que continúa en ascenso al final del verso, debido a la repetición consecutiva de los mismos fonemas (*La lluvia... la lluvia*). La inflexión en el verso 5 termina en suspensión pues es un

enunciado en espera de una complementación que la pausa versal ha dividido, en consecuencia, en el verso 6 la inflexión desciende.

Los versos 7 y 8 tienen una inflexión descendente, pues se trata de enunciados afirmativos y completos. La entonación del verso 9 aparece con juntura ascendente antes de la pausa interna, así como al final del verso, debido a que es un enunciado hiperbatizado (*esperando*) de un enunciado principal (*arena ávida*) que espera complementación y de otro enunciado que conforma un sintagma de complemento directo antepuesto al nominal (*el viaje de tus olas*), el cual, para terminar la estrofa, aparece con juntura descendente.

d) El timbre:

Esta estrofa organiza su rima de la siguiente forma:

versos	Rimas	esquema
1	- rá – da	A
2	- cién – cia	B
3	- muér – te	C
4	- llú – via	D
5	- vién – to	E
6	- vés – tre	F
7	- a – llí	G
8	- plá – yas	H
9	- á – vi – da	I
10	- ó – las	J

La rima es parcial o asonante en el segundo y quinto versos:

con – *cién* – *cia*/ *vién* – to

En ellos se da la reiteración de un fonema vocálico /ién/ y ambas rimas son de naturaleza paroxítona. Los demás versos tienen rimas distintas entre sí.

Los versos 1 al 6, así como el 8 y 10 presentan rimas paroxítonas. El verso 7 la tiene oxítona y el verso 9 posee rima proparoxítona.

Se trata de un poema compuesto por 2 estrofas; la primera con 3 versos y la segunda con 7. Los versos no son de longitud regular, salvo por los versos 2 y 6 cuentan con 12 sílabas métricas cada uno y los versos 1, 3, 7 y 10 que tienen 7 sílabas métricas.

El ritmo cambia entre el verso 1 y 2 de yámbico a trocaico, para volver a yámbico en el verso 3. En el verso 4, con que inicia la segunda estrofa es ritmo cambia a trocaico, manteniéndose así hasta el final del verso 6. El ritmo yámbico vuelve en el verso 7 volviéndose trocaico en el siguiente verso, para regresar y mantenerse yámbico en los últimos versos 9 y 10.

Análisis retórico:

ENTRE DIOS Y LA MUERTE

- 1 **Tu simiente dorada**
- 2 **era el sol que despertaba mi conciencia**
- 3 **entre Dios y la muerte.**

- 4 **La lluvia... la lluvia**
- 5**desparramando en el viento**
- 6 **la nostalgia de su fragancia silvestre.**
- 7 **Yo estaba siempre allí,**
- 8**en la orilla de sus playas,**
- 9 **esperando, arenaávida,**

10 el viaje de tus olas.(p. 357)⁵

Enriqueta Ochoa, para hablar de su sed de Dios se vale de metáforas a partir de elementos como el sol. El sol está relacionado con la iluminación, el fuego de Dios y la expresión de lo divino.

El tema del poema de Enriqueta es la búsqueda de Dios y la conciencia de la dualidad: vida y muerte. Analicemos los versos de la primera estrofa con detalle.

En los primeros tres versos, que constituyen la primera estrofa, tenemos que: “Tu simiente dorada / era el sol que despertaba mi conciencia / entre Dios y la muerte”.

La metáfora de la simiente dorada nos remite aun mito maya, el del Árbol de la Vida, conectado con la ceiba, el gran árbol del universo. En esta tradición se dice que cada árbol de la vida representa una iglesia, la cual contiene siete templos y el templo sagrado u órgano sexual, es el de mayor importancia. En el templo sagrado masculino, se llevan a cabo una parte de los procesos alquímicos que todo sacerdote necesita integrar a su ser. Otra buena parte de los procesos alquímicos se llevan a cabo en el templo sagrado de la sacerdotisa (útero), donde se deposita la simiente dorada que producirá a los hijos del maíz. La concepción maya de la existencia se basa en que cada persona contiene en sí misma un microcosmos que a su vez está conectado con el macrocosmos. La magia sexual, la danza sagrada y el ritual amoroso, dentro de la cosmovisión maya, son inseparables del proceso continuo de la creación del mundo.

La simiente dorada nos remite también al ciclo de fecundidad que se repite; quizá Enriqueta Ochoa se refiera a su propia capacidad de fecundar, a su maternidad. Hay en ella una conciencia de la vida y la muerte que advierte desde su microcosmos fecundo, al mismo tiempo sagrado, erótico y fatal.

El sol que despierta su conciencia simboliza la luz de una revelación, la del paso del tiempo, la del comienzo y fin, la del eterno retorno. Entonces, en esta primera estrofa hay

⁵Las figuras están marcadas de la siguiente forma: Epítetos: *cursivas*; metáforas: **negras**; prosopopeya: subrayado en línea; registros cromáticos: subrayado ondulado; registros olfativos: subrayado punteado; metonimia: subrayado en líneas cortas; oxímoron: circulado.

una conciencia del ciclo vital de regeneración continúa que nace a partir de una dualidad masculino-femenina de origen divino. En segundo lugar, lo sagrado trasciende el amor con el milagro de crear a otro ser humano.

Hay que recordar que Enriqueta Ochoa fue una acuciosa lectora de los mitos prehispánicos. En la misma entrevista que le hice en 1998, me dijo:

Yo pienso que nuestros indígenas alcanzaron alturas muy elevadas espiritualmente, por ejemplo, tanto derramamiento de sangre entre los aztecas y los mayas era por el significado que tenía para ellos la sangre, esta era la vida, según ellos, estaba alimentando a sus dioses [...] También ellos tenían una idea que siempre me ha golpeado, la de la dualidad, que aceptemos que la dualidad es muy importante, incluso como origen, como principio, una dualidad en uno solo, sin sexo, que lo origina todo; es precisamente a donde vamos a llegar cuando se avance más. (*Planos en DESCRITURA*, 1998: 15).

En la segunda estrofa, los versos 4, 5 y 6: “La lluvia... la lluvia / desparramando en el viento / la nostalgia de su fragancia silvestre”.

Llama la atención la prosopopeya en relación con la lluvia, así como la repetición de este sintagma nominal, separados por tres puntos suspensivos. La repetición es un refuerzo expresivo por medio del cual quizá la autora desea llamar la atención del lector hacia el elemento agua; parece invitar a contemplarlo de manera prolongada, pues además de la repetición ambos sintagmas están separados por los puntos suspensivos, mismos que reproducen la pausa del emisor en el discurso oral.

A través de la prosopopeya, la lluvia se convierte en personaje del poema, agua que cae del cielo, que se prolonga en el tiempo gracias al uso de la repetición, para luego desparramar “en el viento su fragancia silvestre”.

El agua es un símbolo dual, que representa tanto la creación como la destrucción: “La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”. (Cirlot, 2010: 69).

Como símbolo de vida nos remite al útero, órgano que nos contiene, así como al elemento vital para toda forma de existencia en el planeta. Por otro lado, el agua en combinación con el movimiento agitado, violento, como en una tormenta o un ciclón, nos da una idea de destrucción; pero en este caso es una lluvia de agua celestial que se mueve con el viento; ya habíamos visto que el aire en la mayoría de sus formas nos refiere a la ascensión, a aquello que no está al alcance de la mano, a lo que se mueve por encima de nuestra humanidad, a nuestro deseo de libertad.

La nostalgia nos habla de la evocación, el yo poético rememora el acto amoroso y la fragancia silvestre nos transporta a una atmósfera de inocencia y de intuición. Pareciera decirnos: qué goce hay en ir muriendo poco a poco si es por amor, si es por cumplir la obra divina que nos tiene en esta tierra. Erotismo y sacralidad unidos. La experiencia de contacto con lo sagrado nos es presentada como una vivencia amorosa con matices sensuales.

Respecto de estos rasgos presentes en la poesía de Enriqueta Ochoa relacionada con lo sagrado, Mario Raúl Guzmán puntualiza:

En alguna línea, Enriqueta dice que amar es vivir el incendio interior con dignidad humana. Creo que en este tipo de expresiones florece la contradicción entre el silencio y la palabra, entre el anhelo de unión con Dios y el don del verbo que luego expresa esa experiencia innominable mediante la poesía. (p. 20).

Y más adelante, al compararla con la poesía mística de Santa Teresa de Jesús, observa: “Pero no siempre se parecen tanto. Otro tiempo, el de la experiencia erótica real, las separa. Y la maternidad las aleja hasta abismarlas. Teresa sólo buscó por el cielo de arriba: Enriqueta, además, río abajo”. (p. 21).

Los cuatro últimos versos nos hablan de un amor que no acaba de llegar, de la espera: “Yo estaba siempre allí, / en la orilla de sus playas, / esperando, arena ávida, / el viaje de tus olas”. La prosopopeya “arena”, nos dice que el alma de la poeta anhela unirse a lo divino (el elemento agua) al permanecer espectante “en la orilla de sus playas”, para experimentar un encuentro con la sustancia numinosa. Lo expresa en una atmósfera dual de

espíritu y cuerpo presentes, que nos transmite una ansiedad equiparable a la que nace del deseo por el amado ante el encuentro terrenal de los enamorados.

Esta estrofa expone una experiencia poética de la dualidad; el yo poético se mueve alternativamente entre el mundo material, finito, el del exterior, al que rodea el paso del tiempo y la muerte, y el espiritual, interno, que trasciende con su unión al eterno. La conciencia de la muerte en Enriqueta Ochoa nace desde su conciencia de la vida.

Diana Amador, al referirse a la poesía de Enriqueta Ochoa, aporta aquí un juicio pertinente:

Sus palabras, llanas o poéticas, aprehenden lo inefable con ligereza, fluidez y soltura: facultad que la acompañaba siempre y de la que se sirve para albergar en su poesía la esencia ontológica de seres y cosas, para derrotar la gravedad, reducir la inmensidad, conquistar lo inexpugnable. (p. 66).

Lo mismo que Mario Raúl Guzmán:

Manifiestamente emotivos y aun sentimentales, muchos poemas son al vuelo asequibles por su transparencia. Con otros ocurre aparentemente lo mismo, pero luego se sumergen en algún río oscuro con escafandra hermética. (p. 8).

Los verbos “despertaba” y “estaba” nos sitúan en el lugar de la escena, un tiempo pasado, y los otros gerundios: “desparramando” y “esperando” nos hablan de lo que estaba sucediendo en ese tiempo, lo describen. El copretérito abunda en el tratamiento poético de la autora, quien reconstruye su historia en cada poema.

Aquí ofrezco dos posibilidades de interpretación. Por un lado, considerarlo como un poema simplemente anecdótico, con matiz nostálgico, dirigido a un amante ausente que la fecundó. Y por otro, considerarlo un poema que nos habla de la búsqueda del encuentro con lo sagrado como anhelo que ha cesado porque se vislumbra cercano.

En otro poema, “El enigma”, intuimos que su interlocutor es Dios:

Tú eres la gran nostalgia
 que perseguimos incansables.
 Tú eres el verano de caoba madura
 que dora la luz del bosque
 y en cuyos ramajes quedamos amarrados
 amplia y profundamente.
 (p. 189)

“Entre Dios y la muerte” es uno de los últimos poemas de Enriqueta Ochoa; en consecuencia evoca su conciencia de encontrarse más cerca de Dios, por estar también más próxima al fin de su vida.

Los recuerdos de la poeta Marianne Toussaint, hija de Enriqueta, nos alumbran respecto del tema de Dios:

Sin proponerse ser original, Enriqueta Ochoa se vuelve una piedra de toque, como dijimos, porque su mundo imaginario es absolutamente insólito. Sólo un verdadero escritor se da a la tarea de caminar sobre el filo de la navaja todo el tiempo sin perder la cordura, lo que implica un gran riesgo, te lo digo como escritora, estar en ese filo de la navaja te puede conducir al psiquiátrico. Estar en ese imaginario y a la vez tener los pies sobre la tierra es terriblemente difícil. Por ejemplo, esa búsqueda constante de algo más allá de lo puramente material, la llevó a un cambio constante de religiones; yo estoy bautizada por nueve religiones diferentes; entramos a varias sectas, y ella sabía mucho de esoterismo [...] leía La Biblia, *El Ramayana*, *El Manhabarata*, estudiaba la *Cábala*, todo lo que le hablara de concepciones de Dios y una misión más alta en la vida [...] era una mujer que podía ser totalmente racional, hacer una disección de sí misma y mantener su mundo mágico ¿Cómo se puede compaginar una cosa con otra? No sé. (Prado y Ansoleaga, 2010: 145-146 y 148).

La urgencia de encontrar a Dios llevó a Enriqueta Ochoa a explorar todos los lenguajes capaces de acercarla a Él, con su poder evocador, ascendente, misterioso y unificador.

Para enfrentar el duelo, unos buscan el apoyo de otros y encuentran alivio en los recuerdos; para otros el mejor camino es mantenerse ocupados para alejar de sus pensamientos la pérdida; unos más se deprimen, se alejan de sus amistades y seres queridos, para entregarse a una vida solitaria y nostálgica. La poeta enfrentó su dolor a través de la palabra, de su diálogo consigo misma y de su comunicación con Dios, donde domina una conciencia dolorosa del paso del tiempo y de la llegada de la muerte.

La muerte y su labor: “Al desyerbar”

“¿Por qué resquicio llega y se nos va la vida”.
ENRIQUETA OCHOA

Ya sin angustia ni desesperación, parece que a Enriqueta Ochoa le ha llegado el tiempo de mirar cara a cara a la muerte, de conocerla y averiguar de dónde surge el ánimo que alienta su constante y fantasmal presencia sobre la tierra:

AL DESYERBAR

- 1 Por las mañanas,
- 2 la muerte bebía en su tazón de agua azul,
- 3 salía a sacudir la piel del tiempo,
- 4 la doblaba bajo su brazo
- 5 y partía caminando por los sembradíos.
- 6 Desyerbaba aquí y allá,
- 7 se multiplicaban los gemidos...
- 8 Así nos hemos ido,
- 9 así nos vamos
- 10 cuando nos arranca la mano del misterio.

(p. 323).

El análisis métrico del poema refleja gráficamente los elementos que lo integran:

a) División silábica

- 1 Por – las – ma – ñá – nas ↑ //
- 2 la – muér – te – be – bí – a en – su – ta – zón – de – á – gua a – zúl ↓ //
- 3 sa – lí – a a – sa – cu – dír – la – piel – del – tiém – po ↓ //

- 4 la – do – blá – ba – bá – jo – su – brá – zo
- 5 y – par – tí – a – ca – mi – nán – do – por – los – sem – bra – dí – os ↓//
- 6 Des – yer – bá – ba a – quí y a – llá ↑//
- 7 se – mul – ti – pli – cá – ban – los – ge – mí – dos ↑//
- 8 A – sí – nos – hé – mos – í – do ⇒//
- 9 a – sí – nos – vá – mos ↓//
- 10 cuan – do – nos – a – rrán – ca – la – má – no – del – mis – té – rio ↓//

Los versos 1 y 9 tienen 5 sílabas fonológicas = 5 sílabas métricas.

El verso 2 tiene 15 sílabas fonológicas, pero como presenta 2 sinalefas entre sílabas átonas: – a en – y – gua a –, se le restan 2 sílabas; sin embargo, como termina en palabra oxítona, se aumenta una, por lo cual tiene 14 (13 + 1) sílabas métricas.

El verso 3 tiene 12 sílabas fonológicas; debido a la sinalefa entre sílabas átonas (– a a –) cuenta con 11 sílabas métricas.

El verso 4 tiene 9 sílabas fonológicas y la misma cantidad de sílabas métricas. El siguiente, verso 5, tiene 14 sílabas fonológicas = 14 sílabas métricas.

El verso 6 tiene 9 sílabas fonológicas, sin embargo las dos sinalefas entre sílabas átonas: – ba a – y – y a – más otra entre –quí y – que no se rompe debido a que se da entre una sílaba tónica y la siguiente átona, reducen la cuenta a 6 sílabas métricas, y como termina en palabra oxítona se le suma una más, en total tiene 7 sílabas métricas.

El verso 7 posee 10 sílabas fonológicas = 10 sílabas métricas.

En el verso 8 se cuentan 7 sílabas fonológicas = 7 sílabas métricas. El siguiente verso, 9, tiene 5 sílabas fonológicas = 5 sílabas métricas. Y el verso 10 tiene 13 sílabas fonológicas = 13 sílabas métricas.

b) Acentuación:

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Verso 1:	acentos sobre las sílabas métricas:	4 ^a .
Verso 2:	“ “ “ “	2 ^a , 5 ^a , 9 ^a , 11 ^a y 13 ^a .
Verso 3:	“ “ “ “	2 ^a , 6 ^a , 8 ^a y 10 ^a .
Verso 4:	“ “ “ “	3 ^a , 5 ^a y 8 ^a .
Verso 5:	“ “ “ “	3 ^a , 7 ^a y 13 ^a .
Verso 6:	“ “ “ “	3 ^a , 5 ^a y 6 ^a .
Verso 7:	“ “ “ “	5 ^a y 9 ^a .
Verso 8:	“ “ “ “	2 ^a , 4 ^a y 6 ^a .
Verso 9:	“ “ “ “	2 ^a y 4 ^a .
Verso 10:	“ “ “ “	5 ^a , 8 ^a y 12 ^a .

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

1. ---´--
2. -´---´-----´´´---´- () ()
3. -´-----´´´---´- ()
4. ---´´´---´-
5. ---´-----´´---´-
6. ---´´---´- () () ()
7. -----´-----´-
8. -´´´---´-
9. -´´---´-
10. -----´-----´-´-´-´-´-´-´-

Los versos 1 y 9 presentan acentos en la 4^a sílaba y ambos son paroxítonos, como el acento recae en sílaba par, su ritmo es yámbico.

Los versos 2 y 5 tienen el último acento sobre la sílaba 13, sin embargo el primero es oxítono, mientras que el segundo es paroxítono. Debido a que este acento recae en sílaba impar, son de ritmo trocaico.

En los versos 2, 3, 8 y 9 encontramos otros acentos antirrítmicos en la 2ª sílaba. Los versos 4, 6, 7 y 10 comparten otro acento antirrítmico en la 5ª sílaba. Por otro lado, los versos 4, 5 y 6 también presentan acento antirrítmico en la 3ª sílaba.

Los versos de ritmo trocaico son 2, 5 y 7, mientras que con ritmo yámbico tenemos los versos 1, 3, 4, 6, 8, 9 y 10.

Presentan rima oxítona sólo los versos 2 y 6; los demás, tienen rima paroxítona.

c) Pausas:

En todos los versos, salvo en el 4º se da la pausa versal.

Debido a que se trata de un poema con una sola estrofa, la pausa estrófica coincide con la pausa final. Por otro lado, debido a que no tiene pausas internas, no encontramos ningún verso pausado. Lo que sí tenemos es un encabalgamiento sirremático entre los versos 4 y 5, que rompe la pausa versal: *y partía caminando por los sembradíos*.

Al finalizar el verso 7 hay una pausa interna señalada por los tres puntos suspensivos que coincide con la pausa versal.

c) Tono:

El verso 1 termina con juntura final ascendente del tono, debido a que constituye un hiperbatón de un enunciado incompleto que conforma un sintagma circunstancial (*Por las mañanas*) antepuesto al sintagma nominal (*la muerte*) en espera de complementación en el siguiente verso, donde se encuentra el enunciado principal: *la muerte bebía en su tazón de agua azul*.

El verso 2 produce una inflexión final descendente, pues complementa al verso anterior y la longitud del grupo fónico es más larga (14 sílabas métricas). El verso 3 también termina en juntura descendente final, pues se trata de un enunciado afirmativo.

En el verso 4 no se produce otra juntura terminal hasta el verso 5, que es descendente, por esperar la complementación del segundo componente: *y partía caminando por los sembradíos*.

Los versos 6 y 7 tienen una inflexión ascendente, pues se trata de enunciados cuyo sintagma nominal se encuentra omitido y cuya referencia encontramos en el verso 2 (*la muerte*). Son sintagmas incompletos y de corta extensión, lo que aumenta el tono.

El verso 8 presenta una juntura terminal descendente que asciende en el siguiente verso, 9, debido a la anáfora (*así nos*) y a que se trata de versos de corta extensión que se complementan y cuyo ritmo muy similar ayuda a elevar la tensión expresiva y a reafirmar el contenido.

La entonación del verso 10 aparece con juntura descendente en la pausa final, por tratarse de un verso de larga longitud del grupo fónico (13 sílabas métricas) y constituir un enunciado completo y de carácter resolutorio.

d) El timbre:

Esta estrofa organiza su rima de la siguiente forma:

versos	Rimas	Esquema
1	- ñá – nas	A
2	- a – zúl	B
3	- tiém – po	C
4	- brá – zo	D
5	- dí – os	E
6	- a – llá	F
7	- mí – dos	G
8	- í – do	H
9	- vá – mos	I
10	- té – rio	J

La rima es parcial o asonante en el quinto, séptimo y octavo versos:

sem – bra – dí – os/ ge – mí – dos / í – do

En ellos se da la reiteración de un fonema vocálico /í/ y sus rimas son de naturaleza paroxítona.

También tenemos otra rima parcial o asonante en el primero, cuarto y noveno versos:

ma – ñá – nas/ brá – zo / vá – mos

Aquí vemos la reiteración del fonema vocálico /á/ y rimas paroxítonas en los tres.

Los demás versos tienen rimas distintas entre sí.

Los versos 2 y 6 presentan rimas de naturaleza oxítona; todos los demás poseen rima proparoxítona.

Se trata de un poema compuesto por una sola estrofa. Los versos no son de longitud regular, salvo por los versos 2 y 4 con 14 sílabas métricas, así como los versos 1 y 9 (5 sílabas métricas), así como 6 y 8 que tienen 7 sílabas métricas.

El ritmo cambia entre el verso 1 y 2 de yámbico a trocaico, para volver a yámbico en el verso 3 y mantenerse de este modo en el 4. El verso 5 cambia a ritmo trocaico para volver a yámbico en el verso 6. El verso 7 vuelve al trocaico y cambia a yámbico en el siguiente, 8, para mantenerse así hasta el verso 10 final.

Análisis retórico:

AL DESYERBAR

- 1 Por las mañanas,
- 2 la muertebebía en su **tazón de agua azul**,
- 3 salía a sacudir **la piel del tiempo**,
- 4 la doblaba bajo su brazo
- 5 y partía caminando por los sembradíos.
- 6 Desyerbaba aquí y allá,
- 7 se multiplicaban los gemidos...
- 8 Así nos hemos ido,

- 9 así nos vamos
 10 cuando nos arrancala mano del misterio.
 (p. 323) ⁶

En este poemavuelve sobre el tema de la circularidad cíclica de la vida, sólo que desde el lado opuesto, ya no el de la semilla dela que nos habló en “Mentira que todos mueren”, donde afirma: “Mentira que todos mueren. / Duermen. Maduran lentamente. / Sólo hay una verdad sobre la Tierra: / la semilla” (p. 64), sino desde la repetición incesante del acto de morir los hombres en esta Tierra.

No hay un tono pesimista ni angustioso porque el hecho de que la muerte haga su labor en este mundo, garantiza que la vida haga el suyo, en un continuo morir y renacer de la sustancia cósmica que somos los hombres. Mirar de frente a la muerte no es morir. Este poema es un recordatorio de que la eternidad existe. La vuelta al origen es un retorno al sueño: “Sólo una vena: el luminoso sueño de la oruga”. (p. 64) Entonces la vida en este mundo es una preparación para la vida después de la muerte, cuando el hombre sea capaz de volar a la luz de lo eterno. Así, lo que nace de la tierra, necesariamente tendrá que volver a ella, para que este ciclo vital continúe ininterrumpidamente.

Desde el segundo verso notamos el uso de la prosopopeya que personifica a la muerte y la convierte en un ser activo que va y viene, haciendo y deshaciendo: “Por las mañanas, / la muerte bebía en su tazón de agua azul,”. Al parecer, la muerte comienza su día como solemos hacerlo nosotros; sin embargo, prefiere “su tazón de agua azul”, y es en esta imagen donde entra el primero de los elementos simbólicos del poema.

De manera general, como afirma Ramón Xirau: “También en Heráclito el agua –el río- era portadora de movilidad [...] el agua no es nunca el vaso; la existencia no alcanza nunca a ser una esencia acabada, plena, hecha y derecha”. (en ‘Muerte sin fin’: O del poema-objeto, 2004: 155).

⁶Las figuras están marcadas de la siguiente forma: Epítetos: *cursivas*; metáforas: **negras**; prosopopeya: subrayado en línea; registros cromáticos: subrayado ondulado; registros olfativos: subrayado punteado; metonimia: subrayado en líneas cortas; oxímoron: circulado; registros auditivos: subrayado en líneas largas; anáfora: subrayado con doble raya.

El color azul está íntimamente relacionado con la sustancia etérea del hombre, con el pensamiento, el subconsciente y el sueño; por lo tanto, lo está también con la magia, el enigma y con la noche; el azul resulta de una mirada al interior, un volverse al espíritu: “El azul, por su relación esencial (y espacial, simbolismo de nivel) con el cielo y el mar, significa altura y profundidad, océano superior y océano inferior”. (Cirlot, 2010: 141). Cirlot también comenta que la luz y las sombras influyen al tratar de desentrañar el significado del azul en un contexto determinado. Cuanto más sombra haya el azul será más oscuro. El agua azul dentro del tazón nos sugiere cierta presencia de sombras.

En los versos 3 al 5: “salía a sacudir la piel del tiempo, / la doblaba bajo su brazo / y partía caminando aquí y allá,” vemos que la muerte inicia su labor cotidiana, sale para sacudir “la piel del tiempo”, una metáfora con la que Enriqueta Ochoa parece decirnos que el tiempo también requiere de limpieza, como la piel; por eso se pasea por los sembradíos, en donde empieza su labor útil que consiste en desyerbar, es decir, en apartar las plantas ajenas al cultivo: “Desyerbaba aquí y allá, / se multiplicaban los gemidos...” las yerbas están vivas y sufren al arrancarlas de la tierra, al privarlas de su fuente de vida. Las yerbas, en metáfora, los hombres. El sintagma predicativo de complemento circunstancial “aquí y allá”, además de constituir una anáfora y una aliteración, es una expresión que refleja la vehemencia con que la autora busca intensificar el tono poético angustiante; una imagen que nos habla de que la muerte puede estar en todos lados.

Esta parte es inquietante, la imagen de la multiplicación de los gemidos y los tres puntos suspensivos, nos sumen en una atmósfera de sufrimiento. En ella, los tres últimos versos: “Así nos hemos ido, / así nos vamos / cuando nos arranca la mano del misterio”, muestran un tono de despreocupación y aceptación, reforzado por el uso de la anáfora, lo cual nos devuelve el aliento. La mano del misterio es una metáfora que podemos interpretar como la voluntad divina, el plan sagrado o la fuerza creadora interminable.

El verso “Así nos hemos ido”, constituye un polisíndeton, como evocación del lenguaje cotidiano, que nos lleva a pensar en la idea común de que al morirse nuestros seres queridos se llevan una parte de nosotros. “Así nos vamos”, reafirma con un dejo de resignación y certeza.

Esta concepción circular de la vida, de la existencia en esta tierra como un viaje hacia otro lugar del universo, la expresa también en otros dos poemas, de los cuales citaré sólo fragmentos. Del poema “¿Somos maya?”:

La vida asciende en espiral.
 ¿Somos maya,
 existimos?
 A menudo miro a la eternidad sentada
 frente a una pantalla.
 Corre una cinta de película,
 el rollo está instalado en el fondo del tiempo.
 ¿Quién equivocó su papel en el escenario?
 Interminables giran los carretes,
 somos la proyección del film
 y repetimos nuestro rol:
 Llegamos y partimos siempre.
 (p. 328).

Y en “Los hombres somos”:

V

Cada vez que morimos
 se abre el ojo de la repetida interrogación;
 entramostacteando, de puntillas,
 en la estancia de cristal
 hacia una nueva dimensión.
 (p. 360).

¿Por qué la muerte, en el poema que me ocupa, sale a los sembradíos y no se pasea por la ciudad? Sin duda, el paisaje y la naturaleza son personajes y símbolos a lo largo de toda su obra. Es un rasgo característico, sin desestimar que el personaje de la muerte en la

tradición occidental está siempre caracterizado con una guadaña que le facilita cosechar las almas cada día.

Evocar los recuerdos a través del paisaje es inherente a ella; la rememoración de su infancia en Torreón, su estancia en San Luis Potosí, y más tarde en Jalapa, se vuelven escenarios poéticos y los elementos que los componen, en seres objeto de prosopopeyas o personalizaciones. Su memoria constantemente asalta sus poemas de una manera directa o indirecta a través de la naturaleza, el paisaje, sobre todo cargado de aridez, como lo es en el norte de México, así como los campos de labranza. Esther Hernández Palacios encuentra, entre los paisajes de Enriqueta Ochoa:

Una tierra de valles agrietados y colinas ardientes, una tierra fértil en la que germinará la semilla y se cosecharán el algodón y el trigo; una tierra que, congregando el esplendor fundacional del Génesis, se hará barro con la lluvia y creará al Hombre. Un cielo poblado de astros: el ardiente sol que revienta y se derrama en la pulpa de los frutos; la luna que desciende a la tierra a beber la leche tibia que mana de los copos de algodón, y las estrellas que se deslíen y se sacuden su melena de luz. (En *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, 2010: 92).

Acerca de la plástica poética de Enriqueta Ochoa, Mario Raúl Guzmán también comenta:

En la obra de Enriqueta Ochoa el trazo del paisaje no siempre es pretexto o escenario para sus dramas espirituales. El mar de fondo de sus emociones íntimas se beneficia cuando la evocación paisajística lo surca. Sueño y naturaleza. Realidad onírica y situaciones que se despliegan en el mundo conflictivo de lo real. La percepción de panoramas exteriores, en la amplitud de sus perspectivas o en su asfixiante horizonte, inevitablemente destaca los elementos individuales: unas veces como fiesta de los sentidos; otras, como erizos de destrozada nostalgia. (p. 11).

Los tiempos verbales en este poema se intercalan: el pasado imperfecto o copretérito, al final del poema vuelve al presente y luego viaja al futuro. Este desplazamiento se da también en otros poemas y libros de Enriqueta, como *Asaltos a la memoria*, donde los tres tiempos se reúnen alrededor de una circunstancia y por medio de este recurso dan una sensación también circular y paralela al tema.

El recuerdo surge con los verbos en copretérito, en tercera persona del singular y en la tercera del plural: “bebía”, “doblaba”, “partía”, “desyerbaba” y “se multiplicaban”. Luego, a través de una afirmación, nos atrae al tiempo actual usando el tiempo en presente perfecto de indicativo relacionado con la primera persona del plural: “nos hemos ido” y en presente “así nos vamos”. Pero a la acción presente le da un carácter futuro al agregar el condicionante “cuando” en “cuando nos arranca la mano del misterio”.

Al final, el yo poético nos habla de que las acciones pasadas continúan y se extenderán hasta un futuro indeterminado. Esto da cualidades de movimiento al poema. La muerte deja de ser sólo un sustantivo, distiende su acción para convertirse en un ser en constante movimiento. La enumeración ayuda a que este movimiento se dé con naturalidad pero creciendo en tensión, gracias a la cadencia rítmica de los versos.

En poemas anteriores, Enriqueta ha dicho que no morimos del todo, sin embargo, ahora puntualiza esta idea al decirnos que aunque la muerte no sea el final de la existencia de nuestra esencia espiritual, efectivamente “nos vamos”, dejamos a este mundo sin nuestra presencia. Esto es algo que por primera vez aborda en un poema. Parece que también es la primera vez en que ella enfrenta la idea de su propia ausencia.

Enriqueta Ochoa no cuestiona a Dios por la existencia de la muerte, y ya tampoco llora a sus muertos; en sus versos no hay aflicción, deseo de venganza ni culpa, como los ha habido en poemas anteriores.

Ahora, a su edad avanzada, nos muestra el paisaje imaginario de la muerte con una mirada fría y humilde a la vez, donde la voz poética reconoce que más allá de lo que ocurre en este mundo cuando la muerte labora, no hay otra cosa que un espacio insondable donde el misterio permanece intacto.

El tiempo final y la despedida: “La travesía”

*“Yo surcía.
Marianne llenaba la cesta
con hojas y piedrecillas”.*
ENRIQUETA OCHOA

La obra de Enriqueta Ochoa es inseparable de una mirada poética sobre la vida, y del privilegio de haber sido madre. Su maternidad fue siempre el segundo pilar sobre el que se apoyó su deseo de vivir, de donde nació la luz que le alumbró el camino yermo a sus pies alados, al mismo tiempo moldeados en barro.

La también poeta, Marianne, nació cuando Enriqueta tenía 30 años; a partir de entonces se convirtió en el eje de su vida:

Era un peso más de dependencia emocional [...] Nunca me perdonó que yo amara a mi papá, quería a su hija sólo para ella [...] Mi mamá era como Sherezada, te envolvía, empezaba a platicar y caías en un encanto y en un sopor; ya perdías tu vida, en ese sentido. Era difícil tenerla como madre, no como rivalidad literaria, sino porque me embobaba y además me ocupaba de todas sus cosas, eran la prioridad en mi vida. (Prado y Ansoleaga, 2010: 152-153).

Enriqueta Ochoa habla de Marianne en varios de sus poemas y otros se los dedica literalmente; le escribe a su hija en un lenguaje que ambas conocen, que las identifica y que se ha convertido en un lazo hondo similar al de la sangre, que las liga con el misterio, con los sueños compartidos, con la palabra.

Es conmovedora la dedicatoria de Enriqueta a Marianne, que aparece en la edición de 1998 del libro *Bajo el oro pequeño de los trigos*:

DEDICATORIA

*Gracias, Marianne, por vivir junto al espeso muro de mi lengua,
iluminándome.*

Por encender el fuego en la caverna de mi invierno.

Gracias por ser tan nítida, tan íntegra,

tan mi brazo derecho,

tan fuerte en tu desamparo y mi locura.

Al fondo un campo de nieve

me espera para cruzar.

(p. 75).

Igualmente conmovedor es el hecho de que el último poema que eligió Enriqueta para su antología *Poesía reunida* del FCE sea éste. La poeta dedica los últimos versos de su vida a su hija, se despide de ella y desahoga el dolor de su última separación. Enriqueta sabe que su hora final está muy cercana y se prepara para escribir su último poema. La muerte le acecha y no dejará que su último pensamiento quede en el aire, lo escribe y lo publica; en él ha quedado constancia de quién fue la persona a la que más amó, y también testimonio de que, aun en la muerte, por ella seguiría dando vida:

LA TRAVESÍA

- 1 Marianne:
- 2 sobreviene el silencio en la llanura,
- 3 en la soledad acampamos...
- 4 Hasta aquí hemos venido perseguidas
- 5 por la hoz del escarnio.

- 6 La noche avanza
- 7 en el centro del agua desnuda de los astros,
- 8 tiembla.

- 9 Una manada de hienas vehementes merodea los contornos

10 olfateando en el aire la muerte.
 11 Para ahuyentarla, arde una hoguera:
 12 mi corazón,
 13 aposentado del fuego,
 14 lugar donde naciste.
 (p. 407).

En el análisis métrico del poema, encontramos lo siguiente.

a) División silábica

1 Ma - rián - ne: ↑ //

2 so - bre - vié - ne el - si - lén - cio en - la - lla - nú - ra ↓ //

3 en - la - so - le - dád - a - cam - pá - mos ↓ //

4 Has - ta a - quí he - mos - ve - ní - do - per - se - guí - das ↑

5 por - la - hóz - del - es - cár - nio ↓ ///

6 La - nó - che a - ván - za ↑ //

7 en - el - cén - tro - del - á - gua - des - nú - da - de - los - ás - tros ↑ //

8 tiém - bla ↓ ///

9 Ú - na - ma - ná - da - de - hié - nas - ve he - mén - tes - me - ro - de a -
 los - con - tór - nos ⇒ //

10 ol - fa - teán - do en - el - aí - re - la - muér - te ↓ //

↑ ↓

- 11 Pa – raahu – yen – tár – la / ár – de u – naho – gué – ra //
- 12 mi – co – ra – zón ↑ //
- 13 a – po – sen – tá – do – del – fué – go ↑ //
- 14 lu – gár – don – de – na – cís – te ↓ ///

El verso 1 tiene 2 sílabas fonológicas, pero una más métrica que no se pronuncia (*-ne*), por lo que son 3 (2+1) sílabas métricas.

El verso 2 tiene 13 sílabas fonológicas, pero como presenta dos sinalefas de sílabas átonas en *-ne e - y -cio en -*, tiene 11 sílabas métricas.

En el verso 3 tenemos 9 sílabas fonológicas = 9 sílabas métricas.

El verso 4 tiene 13 sílabas fonológicas, pero existen dos sinalefas en *-ta a - y en -quí he -*, por lo que cuenta con 11 sílabas métricas. El siguiente verso, 5, tiene 7 sílabas fonológicas = 7 sílabas métricas.

El verso 6 tiene 6 sílabas fonológicas y 5 sílabas métricas, debido a la sinalefa en *-che a-*. El verso 7 posee 14 sílabas fonológicas = 14 sílabas métricas. El siguiente verso, el 8, tiene 2 sílabas fonológicas = 2 sílabas métricas.

En el verso 9 se cuentan 20 sílabas fonológicas; como presenta dos sinalefas (*- ve he - y -de a -*) la cantidad de sílabas métricas es de 18.

El verso 10 tiene 11 sílabas fonológicas. En cuanto a las sílabas métricas son 10, pues el verso presenta sinalefa en *-do en -*.

El siguiente, verso 11, tiene 13 sílabas fonológicas y 10 métricas debido a que hay tres sinalefas entre sílabas átonas: una antes de la pausa en *-raahu-*, y dos después de esta: *-de u- y -naho-*.

En el verso 12 contamos 4 sílabas fonológicas, pero como se trata de un verso oxítono, el total de sílabas métricas es de 5.

El verso 13 tiene 8 sílabas fonológicas = 8 sílabas métricas. Y el último verso, 14, posee 7 sílabas fonológicas = 7 sílabas métricas.

b) Acentuación:

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Verso 1:	acentos sobre las sílabas métricas:	2 ^a .
Verso 2:	“ “ “ “	3 ^a , 6 ^a y 10 ^a .
Verso 3:	“ “ “ “	5 ^a y 8 ^a .
Verso 4:	“ “ “ “	3 ^a , 6 ^a y 10 ^a .
Verso 5:	“ “ “ “	3 ^a y 6 ^a .
Verso 6:	“ “ “ “	2 ^a y 4 ^a .
Verso 7:	“ “ “ “	3 ^a , 6 ^a , 9 ^a y 13 ^a .
Verso 8:	“ “ “ “	1 ^a .
Verso 9:	“ “ “ “	1 ^a , 4 ^a , 7 ^a , 10 ^a y 17 ^a .
Verso 10:	“ “ “ “	3 ^a , 6 ^a y 9 ^a .
Verso 11:	“ “ “ “	4 ^a , 6 ^a y 9 ^a .
Verso 12:	“ “ “ “	4 ^a .
Verso 13:	“ “ “ “	4 ^a y 7 ^a .
Verso 14:	“ “ “ “	2 ^a y 6 ^a .

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

1. _ _ _
2. _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ () ()
3. _ _ _ _ _ ' _ _ _ ' _ _
4. _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ () ()
5. _ _ _ ' _ _ _ ' _ _
6. _ _ _ ' _ _ ()
7. _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _
8. _ _ ' _
9. _ ' _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ () ()
10. _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ ()
11. _ _ _ _ _ ' / ' _ _ _ ' _ _ () () ()

12. _ _ _ _ _ ' _
 13. _ _ _ _ _ ' _ _ _ ' _
 14. _ ' _ _ _ _ _ ' _

Cuando se trata de un poema escrito en verso libre o blanco, no es tan común que los acentos rítmicos coincidan en dos o varios versos; sin embargo, a continuación enlisto los casos que se presentan en este poema.

Los versos 2 y 4 tienen el acento rítmico en la 10ª sílaba, son paroxítonos y coinciden también en tener los versos antirrítmicos en la 3ª y 6ª sílabas.

Los versos 5 y 14 presentan acentos en la 6ª sílaba y son de rima paroxítona; también tienen otros acentos de carácter antirrítmico en la 3ª y 2ª sílaba respectivamente.

También coinciden los versos 6 y 12 con acento en la 4ª sílaba; el verso 6 además presenta acento antirrítmico en la 2ª sílaba; el verso 6 es paroxítono, mientras que el 12 es oxítono.

El verso 11 tiene acento en la 9ª sílaba, así como un acento antirrítmico en la 6ª sílaba que coincide con los antirrítmicos de los versos 2, 4, 7, 10 y 11; también presenta otro acento antirrítmico en la 4ª sílaba. Es un verso paroxítono.

El verso 1 presenta acento en la 2ª sílaba y es paroxítono. El verso 2 tiene el acento en la sílaba 10ª y es paroxítono, también presenta otros acentos antirrítmicos en la 3ª y 6ª sílabas.

El verso 3 tiene acento en la 8ª sílaba y otro antirrítmico en la 5ª; es paroxítono. El verso 4 tiene el acento rítmico en la 11ª sílaba, presenta acentos antirrítmicos en la 3ª y 7ª sílaba y es paroxítono.

Los versos 7, 8 y 9 son paroxítonos, pero tienen acentos rítmicos distintos, en la 13ª, 1ª y 17ª sílabas respectivamente; el verso 7 presenta además acentos antirrítmicos en la 3ª, 6ª y 9ª sílabas, mientras que el verso 9 los tiene en las 1ª, 4ª, 7ª y 10ª sílabas.

El verso 13 tiene el acento en la 7ª sílaba, es paroxítono y presenta otro acento antirrítmico en la 4ª sílaba.

c) Pausas:

Como el poema está estructurado en 3 estrofas, al final de cada una tenemos una pausa estrófica. Estas aparecen después de los versos 5, 8 y 14. La pausa final se produce después del verso 14.

En casi todos los versos se da la pausa versal, excepto al final del verso 4 que presenta encabalgamiento sirremático suave con el 5: *perseguidas (//) por la hoz del escarnio*, donde encontramos coincidencia entre contenido y expresión.

Hay una pausa interna en el verso 11, marcada por un braquistiquio: *Para ahuyentarlas*.

En el verso 1 hay una pausa marcada con dos puntos y aparte, que coincide con la pausa versal; en el 3 encontramos otra pausa marcada por tres puntos suspensivos, que hacen el verso pausado igual que sucede con el 1, y que coincide también con la pausa versal.

c) Tono:

El verso 1 presenta una inflexión final ascendente del tono, pues su enunciado comienza en el siguiente verso, esperando una complementación predicativa que termina hasta el último verso del poema, ya que este verso está formado por el nombre de la persona a la que se habla en el poema: *Marianne*:

El verso 2 produce una inflexión final descendente, pues conforma un enunciado completo y la longitud de su grupo fónico es larga (11 sílabas métricas). La inflexión del verso 3 también es descendente al final de la subordinada hiperbatizada *acampamos*, pues se trata de un enunciado afirmativo.

El verso 4 presenta los movimientos entonativos de un enunciado incompleto: *Hasta aquí hemos venido perseguidas*, ascendente, que se complementa en el verso 5: *por la hoz del escarnio*, que termina con juntura tonal descendente.

El verso 5 termina con juntura ascendente ya que se trata de un verso de corta longitud, un pentasílabo, se trata de un enunciado completo pero sencillo: *La noche avanza*; por lo general, los grupos fónicos menores son ágiles y poseen un tono alto. La juntura final continúa ascendente en el verso 7, pues constituye un hipérbaton de enunciado incompleto que debe complementarse con el verso 8. Este verso tiene su tono descendente pues complementa al anterior.

El verso 9 presenta juntura final horizontal pues su enunciado se complementa en el verso 10, que termina con una inflexión descendente.

El verso 11 presenta dos inflexiones tonales: una después de *ahuyentarla*; otra, la final. La primera es ascendente, pues constituye un hiperbatón de enunciado incompleto, la segunda es descendente porque es un enunciado completo afirmativo.

El verso 12 termina con juntura final ascendente pues presenta los movimientos entonativos de un enunciado incompleto, se trata de un sintagma nominal: *mi corazón* en espera de un sintagma predicativo que aparece en el verso 13: *apostado del fuego*. Este verso termina con inflexión tonal final ascendente, pues se complementa hasta el verso 14, final: *lugar donde naciste*.

d) El timbre:

Esta estrofa organiza su rima de la siguiente forma:

versos	Rimas	Esquema
1	- rián – ne	A
2	- nú – ra	B
3	- pá – mos	C
4	- guí – das	D
5	- cár – nio	E
6	- ván – za	D
7	- ás – tros	E
8	- tiém – bla	F

9	- tór – nos	H
10	- muér – te	I
11	- gué – ra	J
12	- ra – zón	K
13	- fué – go	L
14	- cís – te	M

La rima es parcial o asonante en los versos 3, 5, 6 y 7:

a – cam – pá – mos/ es – cár – nio / a – ván – za / ás – tros

En ellos se da la reiteración del fonema vocálico /a/ y sus rimas son de naturaleza paroxítona.

También encontramos rima parcial o asonante en los versos 8, 10 y 13:

tiém – bla/ muér – te / fué – go

En estos se da la reiteración del fonema vocálico /e/ y sus rimas son de naturaleza paroxítona.

Tenemos otra rima parcial o asonante en los versos 4 y 14:

per – se – guí – das/ na – cís – te

Aquí se da la reiteración del fonema vocálico /i/ y sus rimas son de naturaleza paroxítona.

Los demás versos tienen rimas distintas entre sí.

Los versos 1 y 12 presentan rimas oxítonas. Los demás (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 y 14) poseen rima proparoxítona.

Se trata de un poema compuesto por 3 estrofas; la primera con 5 versos, la segunda con 3 y la tercera es de 6 versos. Los versos no son de longitud regular, salvo en los siguientes casos:

Versos 6 y 12 = 5 sílabas métricas

Versos 5 y 14 = 7 sílabas métricas

Versos 10 y 11 = 10 sílabas métricas

Versos 2 y 4 = 11 sílabas métricas

El ritmo de los versos 1 al 5 es yámbico, es decir, la estrofa completa tiene este mismo ritmo, así como el primer verso de la siguiente estrofa, verso 6; luego el ritmo cambia en el verso 7 a trocaico, se mantiene así hasta el verso 12, donde vuelve a cambiar a yámbico. El verso 13 cambia a trocaico y vemos otro cambio a yámbico en el verso 14 final.

Análisis retórico:

LA TRAVESÍA

- 1 Marianne:
- 2 sobreviene el silencio en la llanura,
- 3 en la soledad acampamos...
- 4 Hasta aquí hemos venido perseguidas
- 5 por **la hoz del escarnio**.

- 6 La nocheavanza
- 7 **en el centro del** agua desnuda **de los astros,**
- 8 tiembla.

- 9 Una manada de hienas *vehementes* merodea los contornos
- 10 olfateando en el aire la muerte.
- 11 Para ahuyentarla, arde una hoguera:

- 12 mi corazón,
 13 **apostado del fuego,**
 14 lugar donde naciste.

(p. 407)⁷

El título es sugerente: “La travesía”. Sabemos que para esta poeta, la vida es una travesía que recorre el hombre en este mundo, donde nace, crece, y muchos se reproducen; luego muere el cuerpo y renace el alma o espíritu en alguna otra dimensión; a esto se refiere cuando llama a este poema “su travesía”, infinitamente cósmica y multidimensional.

Esta idea la anticipaba en otro poema “Atravieso las juntas del tiempo”, que ya se había publicado desde la antología *Bajo el oro pequeño de los trigos*, en 1998:

En el instante en que muero
 nazco en el vientre de otra dimensión,
 atravieso las juntas del tiempo.
 Asumo el dolor de arraigo y desarraigo.
 Hay un barreno que horada el muro de los genes,
 los abre para que reciban
 ese agolpamiento de luz que es la memoria.
 Estamos hechos de archivos
 de tiempo
 de agua.

(p. 204)

Laura Guerrero nos comparte algunas de las últimas palabras que Enriqueta Ochoa expresó en una entrevista, cuando le hicieron entrega de la Medalla de Oro del Instituto Nacional de Bellas Artes, el 18 de mayo de 2008, el mismo año de su fallecimiento. Para

⁷Las figuras están marcadas de la siguiente forma: Epítetos: *cursivas*; metáforas: **negras**; prosopopeya: subrayado en línea; registros cromáticos: subrayado ondulado; registros olfativos: subrayado punteado; metonimia: subrayado en líneas cortas; oxímoron: circulado; registros auditivos: subrayado en líneas largas; anáfora: subrayado con doble raya.

esta fecha, también había terminado de editarse su *Poesía reunida*: “Ese día declaró: ‘Me siento muy feliz y más ahora que tengo a mi hija, a mis nietas que son lindísimas y eso no se encuentra más que a esta edad’”. (p. 127).

En el primer verso está la dedicatoria tácita: “Marianne:”, el poema comienza como una carta, tiene destinatario, está dirigido a un interlocutor específico: su hija. De entrada esto nos conmueve, sabemos que estamos al borde de compartir el espacio más íntimo de Enriqueta Ochoa.

A continuación tenemos las metáforas: “sobreviene el silencio en la llanura, / en la soledad acampamos...” El silencio abre una brecha en el paisaje que miramos; una llanura, un campo vasto sin variaciones de altura. Acerca de la interpretación del paisaje como símbolo, Cirlot esclarece:

“El paisaje [...] tiene una existencia sostenida solamente por la verdad, duración e intensidad del sentimiento causante [...] Se trata [...] de una analogía que determina la adopción del paisaje por el espíritu, en virtud de las cualidades que posee por sí mismo y que son las mismas del sujeto”. (p. 354).

La llanura de este poema evoca un paisaje sin aliento, y aunque su efecto visual es bello resulta igualmente desolador. En el siguiente verso vemos a los personajes acampando, Marianne y Enriqueta a solas, compartiendo el paisaje, el silencio y la soledad, soportando los embates del tiempo, quizá el dolor de la enfermedad de la poeta; ambas librando la batalla. Parece que en estos versos, la voz poética llama a hacer un alto en el camino, a recapitular, a redirigir el rumbo.

Como si pidiera un minuto de silencio dada la importancia de lo que tiene que decir, leemos en los versos 4 y 5: “Hasta aquí hemos venido perseguidas / por la hoz del escarnio”. Estos versos hablan de un momento de extremo dolor, han sido perseguidas madre e hija, asediadas por el filo de navaja del destino que las ha hecho padecer, un destino cruel que parece burlarse de su debilidad. La metáfora “la hoz del escarnio”, sin duda, alude a la guadaña de la muerte. Me parece que este instante poético evoca la aflicción de sus últimos días a causa de su enfermedad. Marianne recuerda:

Al final de su vida, a pesar de los dolores, y de que los últimos años los pasó en cama, ella me decía que era feliz [...] (Yo) la atendía todo el tiempo, y aunque contrataba gente que me ayudara a levantarla, bañarla, peinarla, me tocó hacerme cargo de todo. Necesitaba tener gente que la cuidara día y noche, ya que sentía un enorme miedo de estar sola. (Prado y Ansoleaga, 2010: 144).

Este miedo, al igual que el cansancio y el dolor, se advierten en el aliento de estos versos; la enfermedad como una burla, el dolor como una lacerante herida del destino. Enriqueta Ochoa parece decir basta. Así termina la primera estrofa.

El dolor que nos transmiten estos versos se expresa con mayor angustia en los versos de otro poema contenido en el mismo libro llamado “El castigo tenaz de la tormenta”. Cito las estrofas donde se habla de enfermedad y dolor en sus últimos años de vida.

I

[...] Hay una hora en que este cuerpo
 –robleheniesto–
 se desgaja abatido
 por el repentino, poderoso huracán. [...]

Los que me miran doblada
 como la espiga
 bajo el castigo tenaz de la tormenta,
 meditan en la muerte;
 en el débil temblor con que flamea
 la llama del pabilo casi consumido.

(pp. 353-354).

Por esta razón quizá, continúa la segunda estrofa: “La noche avanza / en el centro del agua desnuda de los astros, / tiembla”. Se trata de una metáfora ontológica, a las que Diana Amador se refiere como uno de los recursos estilísticos más utilizados por Enriqueta Ochoa para materializar la esencia de lo incorpóreo: “Muestran su perenne intento de organizar la experiencia íntima inefable, irracional o inconmensurable en unidades discretas, ya que únicamente a través del lenguaje metafórico puede aspirar a su comprensión”. (p. 74).

En esta estrofa la noche avanza por el centro del agua desnuda de los astros, simbolizando la oscuridad de la muerte y la sustancia de la que estamos hechos los hombres, de la que provenimos, la que dio vida a nuestro planeta y a toda forma de vida. En ella, todo se remueve, se desordena, se destruye. El oxímoron “agua desnuda” y las aliteraciones: agua/astros, desnuda/de, contribuyen al movimiento cadencioso de la imagen y su musicalidad. La fuerza de las vocales abiertas /a/ y /e/, así como la sonoridad repetitiva del fonema dental /d/ hacen que este verso resulte vibrante e intensamente expresivo.

La tercera estrofa inicia con la metáfora: “Una manada de hienas vehementes merodea los contornos / olfateando en el aire la muerte”. Aquí el yo poético regresa a la tierra, donde una manada de hienas la acecha; sabemos que estos animales se alimentan de carroña, de cadáveres, y se acercan a ella porque su instinto les dice que pronto morirá. Esta imagen es escalofriante. Lo único que la mantiene viva nos lo dicen los siguientes versos: Para ahuyentarla (a la muerte), arde una hoguera: / mi corazón, / aposentado del fuego, / lugar donde naciste”.

Estos últimos versos tienen una doble significación, por un lado el fuego como el corazón, es decir, el amor terrenal, y por el otro, la llama que arde como la evocación de Dios o su presencia o su entorno sagrado. En ambos lugares, el fuego reina, Marianne es una presencia constante. El único alivio espiritual ante el dolor físico y emocional le nace del amor y del Amor, del amor divino que da su fuerza al amor entre los hombres. El sentimiento amoroso la aleja de la muerte en dos sentidos: le da fortaleza para sostenerse en medio de la enfermedad, así como una razón a su muerte, la cual la llevará a trascender al Amor absoluto donde se encuentra el fuego divino, eterno, donde vivirá su espíritu, trasladado a otra dimensión, para un renacimiento.

El “lugar donde naciste”, es el mismo que está dentro del corazón de ella; es el sitio del amor, pero no sólo del amor humano sino del Amor absoluto, aquel de donde emana el milagro de la fecundidad y el amor de Dios. Parece ser que las últimas palabras de Enriqueta Ochoa son de amor más allá de esta vida, la más amorosa despedida, que sólo sería capaz de entregarle a Marianne, el eje de su vida.

Este poema ejemplifica las palabras de Mario Ruiz Guzmán sobre la evolución en la obra de la poeta:

Concentrada en unos cuantos temas esenciales, su poesía ha ido despojándose, en la travesía que va de *Las urgencias de un Dios* a *Los días delirantes* (libro en gestación), de sus excesos discursivos (aunque sin abandonar por completo las líneas de tono reflexivo), para alimentar mejor una belleza que se distingue con sigilo de un ritmo en marcha. Ya lo decía José Vasconcelos: lo importante del ritmo es el sentido que imprime al movimiento. (p. 10).

Las pausas entre cada estrofa sirven a la voz poética para tomar aliento e ir más profundo en las emociones del dramático instante:

- (Estrofa 1) Enriqueta llama a Marianne y comienza a hablar con ella sobre el dolor que comparten.
- (Estrofa 2) La poeta habla del terror que experimenta ante la cercanía de su muerte.
- (Estrofa 3) Le confiesa a Marianne que ella es la única razón por la que sigue viva, que la ama desde que nació, y que lo hará siempre, más allá de su corazón humano.

El ritmo lo llevan las estructuras sintácticas que varían en cada estrofa según el grado de intensidad que adquiere la escena.

El poema contiene gran densidad emotiva, el epíteto *vehementes* nos hace sentir la angustia de la voz poética ante la inminencia de la muerte y nos da idea de lo cercana que la

percibe. De ahí su miedo y terror. Se trata de la imagen más impactante por su realismo, cargada de violencia y ferocidad; la gran fuerza evocadora que contiene toca ese espacio del lector donde están los miedos que más se busca evadir. Al mismo tiempo que esta imagen nos conmueve, también nos incomoda.

El movimiento en los últimos cuatro versos se logra a través de la llama, del fuego, de la luz que irrumpe bruscamente en esta atmósfera cargada de oscuridad y desaliento. Arde una hoguera que ahuyenta a la muerte; así Enriqueta Ochoa abre una puerta por donde salga la oscuridad. Así lo entiende Diana Amador:

La luz material remite al sistema simbólico de la luz que la poeta alude en forma recurrente a lo largo de su obra. Obsesión que le es indispensable para evitar la muerte [...] Luz que metafóricamente representa el conocimiento, la esperanza y la vida. (p. 74).

Pero la cercanía con la muerte le ofrece nuevos desafíos. La maestra María Rosario Espinoza Salcido (profesora del área de psicología social de la UNAM campus Iztacala) comenta que la etapa de la vejez es particularmente difícil ya que plantea además de afrontar las pérdidas, encarar la propia muerte o la incapacidad, así como adaptarse a otro medio familiar al volverse dependiente de atención especial.

Sobre las reacciones ante la muerte, nos comenta, que hasta hace poco se habían hecho pocos estudios. Elisabeth Kübler-Ross (1969, en Craig, 1990), fue una de las primeras autoras que investigaron sobre este tema. Centró sus estudios en situaciones en las que la muerte pasa a ser una posibilidad inmediata, es decir cuando se descubre la presencia de una enfermedad mortal. Así distinguió cinco etapas en el proceso de hacerse a la idea de la muerte: Negación, ira, negación-racionalización, depresión y aceptación. La aceptación llega a la mujer de manera mucho más rápida que al hombre pues:

En nuestro contexto social la mujer realiza, por lo general, funciones de enlace o de mediación dentro del grupo familiar, por ejemplo: transmite cierta información que da el padre hacia algún hijo, se encarga de la crianza en porcentajes altos, asiste a los servicios de salud y se pone en contacto con la

escuela, etc. En una investigación previa (Espinosa, 1992) se encontró que la mujer tiende a girar en torno a las demandas de otros, le resulta difícil adoptar papeles más independientes y al mismo tiempo tiene una mayor facilidad para acercarse o que se le acerquen hijos y nietos. Estas circunstancias se convierten en un recurso importante ante la cercanía de la muerte, puesto que la mujer tiene más redes de apoyo y cierta flexibilidad hacia sí misma y los demás. (Revista electrónica de psicología clínica Iztacala, www.iztacala.unam.mx, mayo 2000).

Sin embargo, aun para quien concibe la muerte como algo trascendente, donde la aceptación resulta natural al momento de envejecer, la angustia permanece. Dice Julia Martínez:

El cuerpo es el órgano-obstáculo de la libertad del hombre. Es el órgano por el que el hombre realiza su libertad, pero es el obstáculo que le impide llegar hasta su total realización. Por medio de su cuerpo el hombre entiende-sintiendo que aspira a la perfección de su ser, pero que sólo es lo que puede llegar a ser. Si la duración de su existencia está signada por la muerte, el hombre siente el saber de su destino en las señales que su cuerpo le ofrece. Es su cuerpo el que le notifica el pasar del tiempo y la cercanía de la muerte. Pero el hombre raras veces fija la atención en esas señales por las que se le revela la proximidad de la muerte. En el proceso del envejecimiento el hombre siente la angustia de la cercanía de la muerte. [...] En la enfermedad o en algún suceso en donde el cuerpo corra peligro surge ese instante que dura una eternidad, el pensamiento de la muerte acapara toda nuestra atención. En el caso del envejecimiento, ese instante se produce cuando por primera vez el hombre se percata de que ha comenzado a envejecer. Cuando la fuerza vital de su cuerpo comienza a ceder la victoria a su fuerza antagónica, la de la aniquilación, y ya no soporta con la misma fuerza el ímpetu de la libertad; cuando hay un desajuste entre la intensa necesidad que el hombre siente de afirmar su voluntad particular y la fuerza física de que

dispone para realizarla; en ese momento, el hombre ha envejecido. A partir de ese instante crucial se reproducen otros instantes en donde el hombre comienza a sentir la angustia de su futuro inminente. (www.axion.mx, nov 2010).

Para quienes tuvimos la dicha de conocer personalmente a la poeta Enriqueta Ochoa, su personalidad cálida, risueña, de gran generosidad, así como la sencillez de su trato y el encanto de su conversación, es doloroso imaginarla en ese estado de gravedad y sufrimiento. Este poema, es uno de los más desgarradores de toda su obra y en el que podemos sentir su llanto, compartir las lágrimas y acompañarla en su evocación doliente; estrechar -como Enriqueta siempre lo deseó- más allá de las palabras, lo que nos une a ella: los golpes de la vida, el dolor, el pesar y las pruebas que nos impone nuestra condición humana.

Termino con un poema que nos anticipa y complementa el significado del que acabo de analizar, curiosamente escrito en tiempo pasado, que se publicó desde la primera edición de *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1984):

EN LOS OJOS DEL MISTERIO

Yo tuve una escafandra
 para bucear
 en los ojos del misterio,
 un padre y una hija.
 Por ellos se preservó mi cuerpo,
 mi espíritu y mi alma,
 ardiendo como una sola brasa en la Unidad,
 en lo Eterno.

(*Bajo el oro pequeño de los trigos*, 1998: p. 87).

La muerte y la resignificación de la vida: “La poesía”

*“Sabiamente me alimenta la miel
de una colmena inefable”.*
ENRIQUETA OCHOA

Palabra y poesía han sido piel y alma de Enriqueta Ochoa. Desde muy pequeña, con sólo nueve años, comenzó a “hacer contacto con la tierra” (Guerrero, 2010: 129), lo que para ella significaba correr hacia el patiecito de su casa al regresar del colegio para sentarse en flor de loto e “irse”, como ella decía, por largos ratos, en un estado de meditación, de lo cual, aún no estaba consciente.

Pasaba horas en aquel estado de trance, vigilada muy de cerca por su padre, quien notaba algo curioso en ella, y nunca la reprendió por las largas horas de soledad en las que durante aquellos años de infancia ella se la pasaba absorta en sus lecturas dentro del “cuarto de los tiliches”. Allí empezó a escribir sus primeros poemas.

Así lo recuerda:

[...] una vez le mostré uno a la que era mi maestra y me lo rompió. Me dijo: ‘yo te ordené que escribieras un poema, no que lo copiaras’; me quedé muy asustada, porque dije: ‘ay, me rompió mi poema’, pero como también se me perdían en todos lados pues... Me acostaba a las ocho de la noche, me levantaba a las cuatro de la mañana, y desde esa hora yo me encerraba en una recámara, ponía candado por dentro y hasta las seis de la tarde estaba yo estudiando. [...] Yo me ponía mi programa de historia, de literatura en sus diferentes géneros, y como a mi padre sí le gustaba mucho la cuestión literaria, me dio permiso de leer literatura, después de muchas luchas.(Guerrero, 2010: 130).

En la misma entrevista, comenta sobre la vocación del poeta:

El poeta nace, el poeta hace pactos internos muy grandes desde que es niño, y son pactos de negación a la vida, de muchas cosas muy importantes [...] pero si hay conciencia plena, uno acepta que se va a entregar a la poesía y que la entrega va a ser total, por encima de todos los dolores, por encima de todas las angustias y todas las miserias, el poeta decide ser poeta y no vive ya sin escribir. Desde niño sucede esto. (pp. 130-131).

Luego de asistir al taller literario del Mtro. Rafael del Río durante tres años, él mismo le sugirió continuar sus estudios en la ciudad de México, adonde Enriqueta se trasladó para entrar en un convento: “el convento y mi casa eran lo mismo”, nos comentó a Luis Tiscareño y a mí cuando le hicimos la entrevista.

Cuando desiste de la idea de ser monja viaja a Europa con su hermana. Allí conoce a Vicente Aleixandre, se vuelve amiga de Gabriela Mistral, muy amiga de Dolores Castro, de Pedro Coronel, de Rosario Castellanos... Se trató de un viaje que la situó en el ambiente literario de la época, de allí en adelante inició el reconocimiento a su trabajo poético; uno de sus primeros amigos y admirador de su obra fue Emmanuel Carballo, quien alguna vez comentó en entrevista realizada por Myriam Moscona: “A mayor dolor, la poesía se crece en Enriqueta”.

Sobre el apego de la poeta a su oficio, Mario Raúl Guzmán también nos ha compartido: “Imágenes uniéndose a sentimientos en un alambique artístico, intelectual y sensitivo, la poesía de Enriqueta Ochoa destila un alcohol áspero y suntuoso: su obsesión por la palabra”. (p. 25).

Al final de sus días, su simbiosis con el oficio poético ya era tal que se había hecho una imagen perfectamente clara sobre lo que era la poesía, al menos para ella, y en estos versos asistimos al bautizo de esta palabra orgánica: poesía, la sustancia de mayor densidad simbólica en el cuerpo y alma de Enriqueta.

LA POESÍA

- 1 La poesía es una
- 2 vidente enloquecida

- 3 que pasea la brasa de sus ojos,
 4 noche y día
 5 penetrando el centro de las cosas.

(p. 406).

En el análisis métrico del poema, tenemos los elementos que lo integran:

a) División silábica

- 1 La – poe – sí – a es – ú – na ↑
 2 vi – dén – te en – lo – que – cí – da ↓//
 3 que – pa – sé – a – la – brá – sa – de – sus – ó – jos ↓//
 4 nó – che y – dí – a ↑//
 5 pe – ne – trán – do el – cén – tro – de – las – có – sas ↓///

El verso 1 tiene 7 sílabas fonológicas y una menos para las métricas que son 6, debido a la sinalefa entre las dos sílabas átonas – *a es* –.

El verso 2 tiene 8 sílabas fonológicas, pero como presenta una sinalefa entre sílabas átonas: –*te en* –, cuenta con 7 sílabas métricas.

En el verso 3 tenemos 11 sílabas fonológicas = 11 sílabas métricas.

El verso 4 tiene 5 sílabas fonológicas, pero debido a la sinalefa en –*che y* – posee 4 sílabas métricas.

El verso 5 tiene 11 sílabas fonológicas y 10 métricas debido a la sinalefa entre sílabas átonas: –*do el* –.

b) Acentuación:

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Verso 1:	acentos sobre las sílabas métricas:	3ª y 5ª.
Verso 2:	“ “ “ “	2ª y 6ª.
Verso 3:	“ “ “ “	3ª, 6ª y 10ª.
Verso 4:	“ “ “ “	1ª y 3ª.
Verso 5:	“ “ “ “	3ª, 5ª y 9ª.

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

1. _ _ _ ' _ _ _ ()
2. _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ ()
3. _ _ _ ' _ _ _ _ _ _ ' _ _
4. ' _ _ _ _ ()
5. _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ ()

En este poema los acentos rítmicos recaen en diferentes sílabas, la última sílaba de cada verso no coincide con la acentuada en el verso anterior.

Los versos 1, 3 y 5 comparten acento antirrítmico en la 3ª sílaba.

El verso 2 tiene acento rítmico en la 6ª sílaba. Encontramos un acento antirrítmico en la misma sílaba dentro del verso 3.

En el verso 3, el acento rítmico está en la 10ª sílaba.

El verso 4 posee el acento rítmico en la 3ª sílaba.

Y el verso 5 presenta acento rítmico en la 9ª sílaba.

Todos los versos son paroxítonos.

El ritmo del verso 1 es trocaico; este ritmo cambia a yámbico en los versos 2 y 3, para volver al ritmo trocaico en los versos 4 y 5 (final).

c) Pausas:

El poema consta de una sola estrofa. La pausa estrófica coincide con la pausa final y se produce después del verso 5.

En casi todos los versos se da la pausa versal, excepto al final del verso 1 que presenta encabalgamiento sirremático suave con el 2: *es una (//) vidente enloquecida*, donde encontramos coincidencia entre contenido y expresión.

c) Tono:

El verso 1 presenta una inflexión final ascendente del tono, pues su enunciado está incompleto y en espera de la complementación a través de la perífrasis verbal *vidente enloquecida* presente en el verso 2.

El verso 2 produce una inflexión final descendente, pues nos otorga la perífrasis verbal esperada, complementando el enunciado anterior.

La inflexión del verso 3 también es descendente al final del sintagma nominal subordinado: *que pasea la brasa de sus ojos*, pues se trata de un enunciado afirmativo.

El verso 4 presenta juntura final ascendente, pues se trata de un enunciado incompleto y de corta longitud del grupo fónico (4 sílabas métricas): *noche y día*.

El verso 5 termina con juntura final descendente ya que se trata de un enunciado completo de larga longitud del grupo fónico (10 sílabas métricas), que complementa a los versos 3 y 4 en contenido y expresión.

d) El timbre:

Esta estrofa organiza su rima de la siguiente forma:

Versos	Rimas	esquema
1	- ú - na	A
2	- cí - da	B
3	- ó - jos	C
4	- dí - a	D

5	- có - sas	E
---	------------	---

La rima es parcial o asonante en los versos 2 y 4:

en - lo - que - cí - da/ dí - a

Aquí se da la reiteración del fonema vocálico /i/ y sus rimas son de naturaleza paroxítona.

También encontramos rima parcial o asonante en los versos 3 y 5:

ó - jos / có - sas

En ellos se da la reiteración del fonema vocálico /o/ y sus rimas son de naturaleza paroxítona.

Todos los versos (1 a 5) presentan rima proparoxítona.

Se trata de un poema de una estrofa, donde ninguno de los versos presenta longitud regular:

Verso 1 = 6 sílabas métricas

Verso 2 = 7 sílabas métricas

Verso 3 = 11 sílabas métricas

Verso 4 = 4 sílabas métricas

Verso 5 = 10 sílabas métricas

El ritmo del verso 1 es trocaico, pues el último acento recae en sílaba impar; luego este ritmo cambia en el verso 2 a yámbico, con el último acento del verso en sílaba par, y se mantiene hasta el verso 4, donde vuelve a cambiar a trocaico hasta el verso 5 final.

Análisis retórico:

LA POESÍA

1 La poesía es una

2 **vidente enloquecida**

- 3 que pasea **brasa de sus ojos**,
 4 noche y día
 5 penetrando **el centro de las cosas**.
 (p. 406)⁸

Los dos primeros versos constituyen una unidad de significación poética, una imagen completa: “La poesía es una vidente enloquecida”. Con esta metáfora, Enriqueta accede al origen, a través de una imagen enigmática. La vidente es pues una persona capaz de descubrir cosas ocultas, de predecir el futuro y de esclarecer el pasado que ha quedado rezagado en algún lugar del subconsciente.

Para la poeta, igual que para Verlaine o Rimbaud, existe una simpatía entre poesía y clarividencia; estos versos reafirman su idea de que tiene una capacidad de percepción extrasensorial, una cualidad innata para vincular al hombre con el universo mediante sus palabras.

Luego nos encontramos con el epíteto “enloquecida”, referido al comportamiento de esta vidente, aparentemente delirante. Más adelante, puntualiza esta condición locuaz a partir del tercer verso y hasta el final del poema, donde especifica el tipo de su locura: “que pasea la brasa de sus ojos, / noche y día / penetrando el centro de las cosas”, sus pupilas se convierten en la incandescencia remanente de la madera, en calor que se transmite en brasas. Esta imagen asociada con la pupila nos transmite, además de un significado directamente asociado con el calor y la luz que incide en el centro de las cosas, uno más profundo que implica la transformación de la sustancia de las cosas a través de esa mirada. La metáfora “el centro de las cosas”, evoca el corazón de las mismas, el lugar en donde se encuentra la maquinaria que les da vida, donde se siente el soplo viviente; el corazón o centro de las cosas es su núcleo también, lo que las conserva en unidad pues es al mismo tiempo su centro de gravedad y de energía; el centro de las cosas es donde se encuentra el significado esencial de cada una y la energía que las hace ser lo que son.

⁸Las figuras están marcadas de la siguiente forma: Epítetos: *cursivas*; metáforas: **negras**; prosopopeya: subrayado en línea; registros cromáticos: subrayado ondulado; registros olfativos: subrayado punteado; metonimia: subrayado en líneas cortas; oxímoron: circulado; registros auditivos: subrayado en líneas largas; anáfora: subrayado con doble raya.

Esta vidente actúa de forma irracional, enloquecida, y no se detiene, se la pasa desentrañando el alma de las cosas “noche y día”, en una actividad incesante. Esto tiene mucho que ver con la forma en que Enriqueta Ochoa ejerció su oficio poético durante toda la vida: los poemas podían venir a su mente a cualquier hora del día o de la noche, por eso afirmaba que se los dictaban; al momento de estar escribiendo la lista del súper, allí aparecía un poema que la apartaba de aquella lista para derramarse en el mismo papel en que había estado escribiendo sólo palabras. En otras ocasiones, le ocurría esto:

[...] si me dicen, por favor, un poema, unas palabritas, no salen ni el poema ni las palabritas, ni nada; porque uno se lo está ordenando y está todo seco, todo, todo; pero sí llegan cuando quieren, y la despiertan a uno de noche. [...] la forma de despertarme es ésta: yo estoy escuchando en sueños el poema, en ese momento despierto y siempre tengo junto a mí un cuaderno con un lápiz, no alcanzo ni prender la luz, pongo el dedo así y voy escribiendo. (Guerrero, 2010: 136-137).

Para Enriqueta Ochoa la inspiración poética se encuentra más allá del subconsciente, en el inconsciente: “puede ser también, como se ha dicho varias veces, que nuestras antenitas andan buscando entre el cosmos a ver qué oyen y luego lo escriben”. (*Planos en DESCRITURA*, mayo de 1998: 12).

En alguna ocasión –contaba- se la pasó recibiendo el dictado de los poemas de las diez de la noche a las cinco de la madrugada, tiempo que ella sintió como si hubiera sido media hora. Este fenómeno ella lo vivía como envuelta por una luz interior: “Y, si no ha sido por esa luz, yo no sé, quizá nunca habría pensado que sí hay una energía que está con nosotros cuando escribimos”. (Guerrero, 2010: 137).

Según los griegos, la inspiración supone que el poeta o artista alcanza un estado de éxtasis o furor *poeticus*, el frenesí divino o locura poética. El artista es transportado más allá de su propia mente y recibe los pensamientos de los dioses. En el caso de Enriqueta Ochoa, por un lado, esta luz o energía está asociada con las propiedades físicas del fuego, así, entre luz y fuego hay una relación de semejanza; por el otro, las materializaciones de su

Dios se dan dentro de esta incandescencia, como podemos ver en el poema “La luz”, publicado en 1968 en *Los himnos del ciego*:

En el centro arde la luz:
 Dios no está sordo,
 vibra su oído en el silencio
 y temple la dentellada hambrienta
 que fustiga al aire. [...]
 (p. 103)

Esta referencia poética nos da la pauta para coincidir con Diana Amador en que “la poeta sitúa esa luz-fuego en el centro, que simbólicamente alude al origen, al orden primigenio”. (p. 69). Esta energía lumínica está en el núcleo de las cosas conectándolas con la Unidad a la que pertenecen, que es la amalgama divina, la sustancia cósmica que emana del Creador de todas las cosas del universo. Cuando Enriqueta Ochoa afirma que a la luz “hay que saber tocarla”, está hablando de asirla más allá de la pupila, ¿cómo lo hace? A través de la palabra. La palabra es la sustancia luminosa de la poesía, como leemos en el poema “El amor”, que ya aparece publicado desde *Retorno de Electra* en 1978 y que forma parte de esta *Poesía reunida* (2008):

III
 [...]
 Retén sólo de mí
 la hora del incendio celeste
 en que se hace diáfano el corazón de mi semilla
 y la palabra nace.
 (p. 124)

La luz además es conocimiento; gracias a ella se esclarecen las cosas del mundo, y en un sentido metafórico, es la energía que nos permite conocer la manera en que se comportan y su relación con las demás. Podríamos decir que la poesía entonces, para

Enriqueta Ochoa, es portadora de un conocimiento profundo que emana del universo y que llega al poeta con su ardiente soplo que permite engendrar la palabra poética.

De esta manera, se convirtió en la sombra de su poesía. Iluminando sus versos, permaneció guarecida en esa sombra que también se volvió el hogar donde ardía, con aquella brasa intensa, su soledad.

Al tocar el tema de la poesía en este último libro publicado, cierra otro círculo de su vida, rindiendo homenaje a los poetas que la han ido influenciando. En la entrevista que tuve el enorme gusto de hacerle, igualmente hablamos sobre sus principales influencias literarias: “En principio a Milosz. Las influencias las he tenido de estos maestros a quienes actualmente, estoy escribiendo (1998): Rilke, Milosz, Saint-John Perse, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Fernando Pessoa”. (*Planos en DESCRITURA*, mayo de 1998: 16).

Los días delirantes [inédito] (2008) contiene poemas dedicados a estos poetas en el apartado “Lecturas y homenajes”. A continuación, algunos versos que comprueban la influencia de estos escritores en la poesía de Enriqueta. En “*Introito. El poeta*”, dedicado a Octavio Paz:

Algunos cantan alfileteados en la memoria del tiempo,
ovillados en las celdillas de los siglos.
Otros van a oscuras, gimiendo,
tanteando la energía en el alumbramiento del verso.
Todo para encontrar un alfiler que nos fije,
una superficie en donde detenernos.

(pp. 366-367)

Enriqueta Ochoa se encontraba en medio: alfileteada en la memoria del tiempo, al mismo tiempo que tanteando la energía en el alumbramiento del verso; por eso conocía ambas orillas de la poesía y eso le permitía reconocerlas en el espejo de otros poemas de otros poetas a los que leía. En el poema dedicado a “Oscar Wladislas de LubiczMilosz”:

Siempre me fuiste amado

y sé que tuyos fueron
 los septiembrés azules,
 los marzos lilas,
 el color del tiempo.
 (p. 368)

Quizá ella tomó esos colores del tiempo y los llevó a su paleta poética para extenderlos en todas sus posibilidades pictóricas, imprimiendo una amplia gama de tonalidades a la luz que es directriz de sus versos, coloreando los paisajes de su alma.

A “RainerMariaRilke”:

¿Eres tú a quien busqué y a quien encuentro?
 Rilke, el socavador de Dios en sus verdades,
 el de la soledad y los ángeles llameantes
 rasgando la tiniebla.
 (p. 370)

Es probable que haya cierta semejanza en la temática de los poemas de Enriqueta con los de Rilke, sin embargo, al paso de los años, la rebeldía ante las “verdades de Dios” que expresó la poeta en algunos de sus más desesperados versos, como los de la ausencia de sus seres queridos, se fue convirtiendo de socavón a bastión de su fe en la existencia de Dios.

Sobre la influencia de Fernando Pessoa en su poesía, en la misma entrevista que le hice, comentó:

(Me influyó) en su sencillez y en ese acercamiento tan límpido a la Naturaleza. Cuando yo leí por primera vez a Pessoa me acuerdo que lloré, no pude evitarlo, me paré para decirle a Nuestro Señor Jesucristo: ‘¿Tú sabes lo que me acabas de dar?, me has dado a Pessoa, un ser que en el fondo, en medio de todas sus complicaciones, tuvo una vena de transparencia y de luz, y te doy las gracias porque me has permitido leerlo’. A mí su poesía me

llegó con mucha luz, aunque no del todo. [...] *El guardador de rebaños* es un libro muy lindo. (*Planos en DESCRITURA*, mayo de 1998: 16-17).

A Saint-John Perse dirige los siguientes versos:

¿Cuántas vidas habremos recorrido para encontrarnos de nuevo
y reconocer que hablamos el mismo idioma
y es semejante al relámpago del pensamiento
entre los macizos de niebla de lo intangible?

(p. 372)

La autora aborda desde diferentes ángulos la temática de la poesía en este libro, donde encontramos la mayor cantidad de versos dedicados al tema de la poesía; quizá en un afán de hacer un recuento de las deudas, de los logros, apegos y hermandades alrededor de los cuales ha establecido su poética; un diálogo con su proceso de creación, con la poesía que le precede y con sus propias reinenciones de los motivos que alentaron a sus amados antecesores.

La muerte anda rondando a la poeta, ella sabe que debe hacer sus últimas visitas, ya se ha despedido de sus seres queridos aún vivos, sin embargo supo también que debía despedirse de aquellos que ya se habían ido.

CONCLUSIÓN

Los seres humanos vamos experimentando una serie de pérdidas a lo largo de la vida, que nos provocan un sentimiento de dolor y tristeza, un vacío interior. La muerte de seres queridos nos exige adaptarnos a un nuevo entorno donde el que fallece ya no está y el alma se encuentra extraviada en un mar de emociones, entre las que experimentamos tristeza, confusión o enojo, también culpa, cansancio o simplemente un hondo vacío. Nos encontramos en un estado anímico exaltado, donde todas estas emociones se intensifican más de lo habitual, mezclándose de manera insólita.

Luego de mantenernos un tiempo en ese estado de extravío, se inicia lo que comúnmente se llama periodo de duelo, donde la persona reacciona emocional, física y espiritualmente en respuesta a esa muerte o pérdida. Entre las emociones fuertes que se experimentan se encuentran la tristeza y la ira.

La vida interior de Enriqueta Ochoa estuvo marcada por su reticencia a aceptar la muerte de sus seres queridos, en ella este periodo de duelo se extendió durante largos años pues las pérdidas iban de una a otra: su padre, su hermano, su hermana, su madre, su marido... esto dejó un sello en la poesía de Enriqueta donde la muerte es uno de los temas más recurrentes. A través de su voz poética, conocemos la angustia por la que pasó frente a cada pérdida y la dificultad de vivir en medio del vacío, conteniendo el dolor a flor de piel.

Al sufrir una pérdida, los seres humanos experimentamos una reacción espiritual frente a la muerte y resulta muy común que algunas personas cuestionen sus creencias y se sientan muy decepcionadas de su religión, mientras que otras descubren que su fe es más fuerte que nunca.

Enriqueta Ochoa perteneció a las primeras; cada pérdida aumentaba su desengaño, fortaleciendo la idea del paraíso perdido; “la conciencia del designio trágico” (Pasternac, 2010: 26) que encontramos en su poema “El suicidio”: “Pienso en la fecha de mi suicidio / y creo que fue en el vientre de mi madre”.(*Poesía reunida*, 2008: 131).

Se sabe que algunas personas pueden esconder su aflicción o evitar hablar de la persona que falleció, porque tienen miedo de entristecer a otro integrante de la familia. También es natural sentirse culpable por una discusión pasada o una relación compleja con la persona que murió. Quizá este último haya sido un motivo poderoso para el nacimiento de los poemas de Enriqueta Ochoa dedicados a su padre; “Retorno de Electra”, a su hermano: “La negación” y “Cartas para el hermano”, y a su hermana: “Estela en la luz”.

Enriqueta Ochoa siente angustia ante la cercanía de su propia muerte y es la que la impulsa a escribir los cinco poemas que he analizado en esta tesina. Por esta sensación de que su muerte está cercana inicia el cierre poético de los principales temas de su obra: Dios, la muerte, la soledad, la poesía y la escritura de su despedida.

En estos poemas hay una despedida, un cerrar de puertas y ventanas que mantuvo abiertas a lo largo de toda su obra poética, que ahora mantienen su luz poética en la otra orilla de esa existencia siempre en órbita, íntegra en su inteligencia cósmica y plena en su alma febril y generosa.

Apéndice
Entrevista con Enriqueta Ochoa

Por: *LuisTiscareño / Martha Lorena Botello*

Publicada en la revista literaria independiente

Planos en DESCRITURA, núm. 9, año IV, mayo de 1998.

La obra poética de Enriqueta Ochoa ha sido el producto de muchos años de trabajo y entrega absoluta a su pasión y vocación creadora. Hoy nos unimos al merecido y largo tiempo esperado, homenaje que se le rinde. Al lado de muchos escritores más que comparten nuestra admiración por la obra y la persona de doña Enriqueta, celebramos su poesía.

Para esta ocasión, no sólo nos abrió las puertas de su casa, sino que nos acogió con la bondad y la dulzura que la caracterizan; una atmósfera de paz y fe nos abrazó mientras ella contaba la ardua manera en la que ha trabajado para convertirse en la gran poeta que es.

Luis Tiscareño (**L. T.**) ¿Cómo empezó a escribir?

Enriqueta Ochoa (**E.O.**) Bueno, siendo muy niña, a los nueve años. Yo me iba y me escondía en el cuarto de los tiliches; en las casas grandes siempre hay un cuarto al fondo al que llaman “el cuarto de los tiliches”. Eso se acostumbra mucho en las casas de allá del norte; y allá van a dar que la mecedora que ya no sirve, que un plumero que no hallan dónde acomodarlo... Y me resultaba maravilloso para escribir. Yo lo buscaba y me aislaba de todos, allí empezaba a escribir, tenía yo 9 años. Realmente, yo no tengo ningún mérito ese mérito es de “arriba”, eso indica que el poeta sí nace y sufre uno muchísimo y siempre me pregunto por qué; por qué si fuimos tantos hermanos, por qué yo, ¿verdad? Fui la única a la que le tocó todo esto. Y es que uno tiene que ser muy rico en vivencias para poder entender el espíritu y el dolor de los demás y poder cantar; si uno no los conoce, no los entiende y no tiene nada que decir. Allí entiende uno el por qué de ese dolor tan grande que rodea siempre al artista.

L. T. ¿Comienza usted a escribir desde la niñez este tipo de textos sobre el dolor?

E.O. No, en la niñez se da mi admiración por la naturaleza. Yo siempre estaba muy cercana a la naturaleza y espero, ahora en mi vejez, terminar cerca de ella.

Martha Lorena Botello (**M.L.B.**) ¿Pertenece a algún grupo de amigos escritores en el inicio de su carrera?

E.O. Bueno, yo empiezo a esa edad. A los 10 años escuché que había un concurso y le dije a la secretaria de mi papá que por favor me mandara unos poemas; uno a nombre de mi hermana y uno a nombre mío; y resulta que salieron premiados, entonces mi papá, a la hora del desayuno dijo: “Mira qué pequeño es el mundo, aquí hay dos señoritas que salieron, por cierto, premiadas en poesía y una se llama Enriqueta Ochoa y la otra Evangelina Ochoa; y entonces yo empiezo a llorar y a decirle “yo no fui (risas)... yo no fui”. Total que me descubren y todo ese día lloro, pero lloro mucho y me reprocho porque yo sabía que eso no tenía que haber salido a esa edad, que no era el momento, que era algo que yo no debí haber tocado; entonces me abstuve de escribir y volví a hacerlo hasta los dieciocho años. Un día, barriendo la joyería... teníamos una joyería que quedaba enfrente de una iglesia, yo me volví para ver un campanario y es cuando vuelvo a escribir. Pero ya ha habido un maestro, Rafael del Río, un poeta muy bueno que conocía mucho a AlíChumacero, a Octavio Paz, a Xavier Villaurrutia... Era un hombre muy bien relacionado y muy preparado. Él me tomó por su cuenta con mano muy dura, me dio a conocer la métrica española y me hizo hacer sesenta sonetos; luego, siguió con las décimas, era un diario porque decía: “No, no... se trata de hacer músculo (risas)... no es inspiración, es cuestión de músculo”. Así me tuvo, trabajando mucho; fue cuando escribí mi primer libro *Las urgencias de un Dios*. En ese tiempo, el hijo de un compadre de mi papá se fue a Guadalajara y ambos decidimos escribirnos. Nos escribíamos como amigos. Yo le mandaba muchas cartas y todos los poemas que iba escribiendo. Él se hizo amigo de Emmanuel Carballo en la Universidad y un día llegaron los dos tomaditos; mi amigo me dijo: “Mira, recibí carta de Torreón”. Y sacó los poemas. A él no le importaba la poesía, pero Emmanuel inmediatamente se dio cuenta de que eran poemas; él se puso a leer la carta y Emmanuel los poemas. Entonces Emmanuel empezaba a sacar la revista *Ariel* y publicó aquellos poemas. Desde ahí, Emmanuel y yo empezamos a tener una correspondencia muy constante. Luego, Jesús Arellano vio en *Ariel* los poemas y se fue en avión a Torreón para conocerme. Como Jesús era de Guadalajara, y mi papá también, hicieron una amistad preciosa. Me publicó en

Fuensanta y en todas las revistas que tenía en ese momento. Yo pertenecí primero a *Ariel* y a *Fuensanta* después.

M.L.B. En aquel entonces ¿cómo era la vida cultural en Torreón?

E.O. Era buena porque había llegado Rafael del Río, se había ido de la ciudad de México y estaba en relación con toda la gente importante de aquí; incluso yo tengo un libro que me regaló, dedicado por Xavier Villaurrutia; ese es un tesoro. Todo esto va a servir para que se funde El Ateneo en la revista *Cauce* y que el maestro me dé toda una riqueza de material para trabajar mis poemas en vista de que yo era su única alumna en poesía. Estoy escribiendo un poema muy largo que se llama “El poeta”, el *introito* es para Octavio Paz; luego pongo una cosa pequeñita y escribo poemas para quienes fueron mis primeros maestros en poesía: Rilke, Milosz, Saint-John Perse, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Marcel Proust, que es un poeta dentro de su novela, y Pessoa. Mi maestro me nutrió de obras de primera y no me dejaba leer más que lo que él me daba, me decía: “Para que después, si quiere leer y toma un libro común y corriente, pueda distinguir entre lo bueno y lo malo”. Y así él me dio todo ese material muy rico. Yo le dedico este libro a él por haberme dado el material. Ya tengo el primer poema de Rilke, y por ahora estoy terminando el segundo, el de Milosz.

M.L.B. ¿Cuándo se trasladó a la ciudad de México y en qué circunstancias?

E.O. Porque llegó un momento en que mi maestro me dijo: “En realidad siento que ya le enseñé lo que tenía que enseñarle; yo quisiera que se fuera a estudiar a México”. Yo había pasado unos dos o tres años en su taller. Fue una lucha muy grande, pero yo me vine porque me dieron permiso, y terminé yo misma sintiendo que se me venía encima la ciudad de México. Entre a un convento, bueno, el convento y mi casa eran lo mismo (risas). Aquí empecé a estudiar mucho y a conectarme un poquito, porque para eso soy mala, para hacer conexiones, me da mucha pena y batallo mucho para comunicarme con las personas; todo esto me detiene de no establecer bonitas relaciones con la gente que fue de mi tiempo; pude haberlas hecho y no las hice... Yo llego a México y al que conozco más es a mi marido; me casé y me fui a vivir a Francia y al norte de África; esa fue una experiencia maravillosa, incluso atravesamos una parte del desierto en caravanas, fue precioso. ¿Les traigo unos poemas? Porque acabo de terminar un poema que se llama “El crepúsculo doraba las Kashbahs”, habla sobre toda la travesía que hicimos. Se trata de otro mundo, en el que uno

también siente mucha necesidad del propio. Fue increíble encontrar una Coca-Cola en medio del desierto (risas) y eso alivió a Marianne. Siempre que se enferma del estómago, va por una Coca-Cola helada, luego le pone un limón y dice: “Bueno, mi medicina... eso me alivió cuando era niña y me sigue aliviando”. ¡Qué curioso! Era chiquitita, la llevaba de 3 años y no encontrábamos agua... Pero antes quiero mostrarles este otro que se llama “Órbita del tiempo”, lo publicó la revista de la UNAM (mayo-1997). Aquí hablo del viaje de la célula al hombre, luego el nacimiento, la infancia, la adolescencia, la madurez y la vejez; de todas las fases que recorre el hombre... ¿Qué les leo? Bueno, este es otro poema, como quien dice, de mi luna de miel ahí en Rabat... pero no, ese mejor no (risas), se titula “Se distraía el viento”:

Al registro de mis días
sé que lo único vivido
se circunscribe a ti:
varón para mi sed,
fructificaste en mi vientre
cuando el luto paterno más dolía.
Marruecos fue nuestro hogar primero.
Allá languidecía el aire por los aromas
de la mimosa y el azahar.

Se inquietaba la noche
ante el ir y venir incansable
del mar contra los peñascos oxidados.
Todo lo invadía un sabor de sal y yerbabuena.

Tus manos se deslizaban,
era como si mi piel se infiltrara en la tuya.
Crepitaban los leños en la chimenea
serpenteaba la avidez,
la desesperación amorosa cuando tus
labios subían por mis muslos.

Las llamas de la hoguera
lamían suavemente los muros del fogón.
Estábamos en movimiento al compás de la música,
entonces, tú me dejabas hacer.
Era la palpitación universal del ritmo dentro de los cuerpos.

A toda velocidad, incesante,

el mar se estrellaba contra los acantilados
y caía desde la punta del grito desfallecido,
estirando en su espumoso fervor la piel de la arena.

M.L.B.*Enriqueta Ochoa se ruboriza, sus ojos se iluminan y la expresión en su rostro, con el recuerdo vivo de aquellas noches en Rabat, envuelve en dunas silenciosas este rincón tan apacible de su pequeña sala.*

E.O. Temía leérselos... Bueno, y este otro lo estoy escribiendo para Rilke. Yo soñé a Rilke cuando andaba queriendo escribir el poema. En el sueño voy caminando por entre un arroyo, veo unos cristales en el fondo del arroyo y allí se dibuja el rostro de Rilke, quien me dice: “Quieres escribir un poema sobre mí, ¿verdad?”. Yo le contesto que sí pero con un gozo inenarrable, entonces él dice: “Empiézalo así: *Todo ayer es bisbiseo*”. Yo nunca usaba la palabra bisbiseo. Ahí desperté y todo el cuarto hacía bssss, bssss, bsss (risas), entonces me asusté y me paré y prendí la lámpara y la televisión. Fue muy impresionante para mí. Tuve que esperar mucho tiempo para hacer el poema. Rilke me dijo: “Tú lo explicas”. Se refería a este primer verso, y esto fue lo que yo encontré como explicación:

I

Todo ayer es bisbiseo...
Se han penetrado las cortezas del aire
con nidos de voces de todos los tiempos,
con las vibraciones de la cáscara terrestre,
con la respiración insaciable del amor
y el rumor incontenible de los días.

Zumba en el núcleo del silencio un bisbiseo
un secreto.
Ningún ayer muere.

II

La pátina de miel verdosa
sobre un cristal bajo las aguas, tiembla.
Se desdibuja un rostro antiguo.
Eres tú a quien busqué y a quien encuentro.
Rilke, el socavador de Dios en sus verdades,
el de la soledad y los ángeles llameantes
rasgando la tiniebla.

El perseguido por el incendio tenaz de las mujeres,
 el enamorado del amor,
 el eterno amante.

III

Sin reposo velé noches enteras
 descifrando tus signos.
 Viento resplandeciente,
 sopló sobre mis noches afiebradas.
 La lámpara maduraba mis ideas
 como el sol sobre los trigales.
 Hoy la nieve de mi memoria se derrite,
 bosteza la durmiente interior.
 Y canto.

Y el que estoy haciendo ahora es de Milosz. Luego seguirán Saint-John Perse, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Marcel Proust y Fernando Pessoa. Dios quiera que sí lo logre. Es difícil porque uno tiene que entenderlos a fondo, por ejemplo, estoy tan fascinada con Milosz, realmente fue un ser iniciado, profundo, un ser bellísimo, y él, antes de que Einstein hablara de la relatividad, lo está diciendo en su poesía; Milosz es una maravilla.

M.L.B. Hay quien, como Samuel Gordon, ha comentado que su poesía es conversacional, ¿está de acuerdo con esto?

E.O. Ay, pues en realidad, se dicen muchas cosas de mi poesía... que es ciento por ciento erótica; otras personas dicen que es mística, conversacional, intimista... y yo dejo que cada quien diga lo que quiera porque en realidad cada quien debe encontrarle un sentido de acuerdo con su manera de pensar y de ser, ¿verdad? Yo nada más escribo lo que me van dictando.

L. T. ¿Quién le va dictando?

E.O. Puede ser el subconsciente o también, como se ha dicho varias veces, que nuestras antenitas andan buscando entre el cosmos a ver qué oyen y luego lo escriben. Pero yo siempre he sentido que me dictan. Ese poema que le dedico a Octavio Paz, que se llama “El poeta”, me llegó así, de momento, cuando estaba haciendo una lista para ir a comprar al ISSSTE lo que me faltaba en la cocina; de pronto me llegó y en cinco o diez minutos salió

el poema. Son cosas que no me explico, por eso digo que me dictan; siempre lo estoy diciendo. Mi trabajo es más bien de correcciones, eso para mí sí es muy difícil porque no termino nunca de corregir.

L. T. ¿Usted elige la forma de sus textos o también siente que se la dictan?

E.O. No, va saliendo de forma natural. Sé que también hay que dar deleite a la vista, acomodarlos de alguna manera; pero al mismo tiempo que va saliendo, voy bajando, subiendo versos y acomodándolos. Es una cosa mecánica, no me propongo darles una forma determinada, va saliendo todo junto. De acuerdo con la musicalidad voy acomodándolos solitos al estar escribiéndolos; por ejemplo, si siento que algo gotea, le pongo otro por acá, pero viene junto a la musicalidad el verso que me están dictando.

M.L.B. ¿Cómo identifica lo sagrado con lo poético?

E.O. Una vez leí que sólo dos seres podían sumergirse en el pozo del mismo misterio: el santo y el poeta; esto me pareció muy interesante. Se sumergían en las aguas del misterio y allá en el fondo había muchas pepitas de oro y muchas joyas; el santo las sacaba y las transformaba en oraciones y en amor a Dios, y nosotros, las sacábamos y las convertíamos en poesía. Entonces sí hay una relación, abrevamos del mismo pozo.

M.L.B. ¿Cuál ha sido la experiencia religiosa relacionada con su poesía?

E.O. Yo he tenido muchas experiencias religiosas. Sí hay un tema en torno a cosas teológicas, como toda esa parte de Milosz, en la que habla del tiempo, del espacio, de la materia, del movimiento, en relación con lo divino, con la dualidad... Soy capaz de pasarme desde las ocho o nueve de la noche hasta las cinco o seis de la mañana, pensándolo y pensándolo, dando vueltas a eso o haciendo oración. Mi gran sueño es poner una casa para las mujeres que se embarazan y que no tienen en donde tener a sus hijos o no pueden tenerlos con ellas o no los quieren; nosotros queremos que nos los dejen y hacer una granja para ellos. Esa es mi gran ilusión; en todo eso está Dios, y para mí es un deleite, no sé si tan grande como el escribir poesía... a veces pienso que sí.

L. T. ¿Cree que haya algo de profético en la poesía?

E.O. Sí. Los grandes profetas de otros tiempos fueron los grandes poetas de la Biblia. Extraordinarios. Sí hay una relación. Además, sí se dan, son muy dolorosas porque muchas veces nos anuncian cosas personales que nos van a doler mucho y de pronto llegan y nos golpean acá dentro.

L. T. ¿Ha habido experiencias proféticas en su poesía?

E.O. Bueno, sí, sí; por ejemplo, ese poema “¡Qué sed mortal de Dios se desparrama en mí!”, lo escribo poco antes de que suceda lo del 68. Es curioso porque eso lo vimos, no sólo salió este poema, sino que mi hija se despertaba varias veces en la noche y me decía: “Fíjate, mamá, yo veo que estamos en la Facultad de Filosofía y que de allí salen corriendo los muchachos porque los persiguen”. Ella lo veía aún con más claridad que yo. Entonces, cuando se nos viene todo, a mí me asustaba pensar que lo habíamos visto antes; el hecho que estaba sucediendo me asustaba más haberlo visto antes... (el poema) dice:

Asisto a la hora del desastre.
¡Qué sed mortal de Dios
se desparrama en mí,
flagela,
me coge contra las puertas del mundo
hasta hacerme saltar la entraña!

El jinete radiante
cabalgando en el sueño se despuebla.

Estoy de pie
frente a un mar oscuro
que rompe y nos salpica de sal.
La nuez del mundo se parte
y hasta la punta de las espigas enrojece.
Por millones muere el hombre.
Archiva esta noticia, Señor.
Algún día sabrás que hemos venido a rastras,
hechos trizas, los pescadores de noticias:
cabalgando de tu oído,
enredados de estrellas,
llamando a golpes mientras la ola de sangre
nos cubre
y a bocanadas la bebemos.

En medio de la noche cuánto quema tu silencio.
La lágrima es la llave de tu puerta
y el mundo, como una uva gigantesca
que ha llorado a raudales, oscila ciega
sin atinar la cerradura.

Yo nada juego aquí. Soy un simple gemido
 que camina con el alma enarcada.
 Un puñado de voz que se amontona
 al borde de esa luz profunda y escondida
 al fondo de tu oído.
 Sólo el dolor en vilo
 por todos los que lloran en cualquier parte del mundo
 –errabundo jinete, a tientas, con una gran sed de ti.

Es muy angustiado ese poema.

L. T. El maestro Rafael del Río dijo que usted forma parte de la familia de las poetas desgarradas, ¿qué opina al respecto?

E.O. Sí, estoy de acuerdo, mi poesía es desgarrada, tormentosa.

L. T. ¿Cómo definiría lo desgarrado?

E.O. Es el grito desgarrado de mi sufrimiento y de todo lo que me está rodeando. Nos ha tocado vivir un siglo de transición.

M.L.B. ¿Cómo ve el cambio de la literatura en este siglo?

E.O. Yo creo que va a haber una identificación entre la ciencia y la poesía; no de lo tecnológico, sino entre la ciencia y la poesía. Y creo que el hombre va a estar más cerca de Dios que nunca. Incluso la música, –pienso, va a cambiar... a pasar de esto que ahora es tan material y tan capitalista, tan materia, al otro camino. El único gran obstáculo quizá, va a ser la tecnología porque ella puede acabar antes con todo ese cambio.

M.L.B. Joseph Campbell ha dicho que el mito hoy debe ser traducido en su alcance universal, ¿qué piensa de eso?

E.O. Sí, yo pienso que nuestros indígenas alcanzaron alturas muy elevadas espiritualmente; por ejemplo, tanto derramamiento de sangre entre los aztecas y los mayas era por el significado que tenía para ellos la sangre, esta era la vida; según ellos, estaba alimentando a sus dioses. Era muy primitivo eso, pero sí había un respeto muy grande por la sangre. Yo desde niña he creído mucho en la sangre; le decía a mi maestro, cuando empezó a darme clase y yo tenía como 17 o 18 años: “Oiga, maestro, a mi me parece un error muy grande que sangre y selva no se escriban con zeta porque si se escribieran con zeta tendrían más fuerza, porque la sangre es lo más importante que hay (risas)... a la selva también, es la respiración de Dios”. El maestro se reía tanto y me decía: “¡Ah qué Enriqueta, con esas

ideas tan extrañas!”. Y yo sólo le contestaba: “Pues sí, maestro”. Más tarde, tuve oportunidad de ver que para ellos la sangre era algo muy importante; también ellos tenían una idea que siempre me ha golpeado, la de la dualidad, que aceptemos que la dualidad es muy importante, incluso como origen, como principio; una dualidad en uno solo sin sexo, que lo origina todo. Es precisamente hacia donde vamos a llegar cuando se avance más.

L. T. ¿Existe un asidero para el sufrimiento?

E.O. Sí, sí existe, es Dios; es el asidero más grande que hay. Eso lo sé por experiencia. En los momentos más duros y difíciles de mi vida, lo único que me ha dado un poco de sosiego, sobre todo tranquilidad, ha sido la oración muy profunda y como en voz alta para que oiga, porque en silencio posiblemente no alcance a oírme... yo digo: “Que me oiga”. La palabra es muy importante cuando uno la está creando; más importante cuando uno la pronuncia, pero es mucho más importante cuando la escribe; en esos momentos me ha llegado como un mensaje de que lo primero que se tiene que hacer ante el dolor es el control mental de uno mismo, que en ese momento dices: “No existe este dolor, tiene que responder a una causa, voy a buscar esta causa, a explicármela y el dolor va a desaparecer”. Y el dolor desaparece cuando uno se explica todas las causas. No deja de acabar con uno... sí destruye mucho, pero después ese dolor florece de las cenizas y es entonces cuando se escribe.

M.L.B. ¿Qué opina del canto? Se dice que la oración cantada es mucho más agradable a Dios.

E.O. Yo me acuerdo que a mí me interesaba mucho saber de Sai baba. A la vuelta de mi casa había un grupo de Sai baba que se reunía y fui. Allí las oraciones son cantadas y tocadas con pandero. Es desbordante. Un amor gozoso. Yo salía como flotando... Creo que sí es muy importante, y por eso la iglesia la aplica siempre.

M.L.B. ¿Cómo celebra la alegría, la felicidad, a través de la palabra?

E.O. Bueno, la felicidad la encuentro en las cosas más pequeñitas. Cuando se casó mi hija, yo creí que me moría de tristeza porque me hacía mucha falta; habíamos estado tan íntimamente unidas... y yo creí que no lograba salir de ese dolor. Me acuerdo que se me ocurrió venirme al mercado, y de las personas del mercado, la que me parecía más afín, más simpática, le hacía una pregunta, y así empezábamos a platicar sobre las frutas, sobre su vida, sobre sus hijos... Eso me fue dando una felicidad que iba sustituyendo aquel dolor

que yo traía. La felicidad, yo la encuentro en platicar con toda la gente que me cuenta sus experiencias; finalmente, consiste en desprenderse de uno.

M.L.B. ¿Así ve la poesía, como una manera de liberarse de sí misma?

E.O. Es una liberación muy grande, una catarsis. Yo creo que si Nuestro Señor me hubiera dado las puras vivencias y no me hubiera permitido escribir, la verdad es que yo me hubiera vuelto loca porque viví mucho dolor. Fue una dosis de dolor tan alta que no la habría resistido, pero como yo escribía constantemente, y así como escribía quemaba, pero escribía mucho, hacía músculo en cualquier momento.

L. T. ¿A quiénes reconocería como sus influencias poéticas?

E.O. En principio a Milosz. Las influencias las he tenido de estos maestros a quienes actualmente estoy escribiendo: Rilke, Milosz, Saint-John Perse, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Fernando Pessoa.

L. T. ¿En qué le influye la poesía de Fernando Pessoa?

E.O. En su sencillez y en ese acercamiento tan límpido a la naturaleza. Cuando yo leí por primera vez a Pessoa, me acuerdo que lloré, no pude evitarlo, me paré para decirle Nuestro Señor Jesucristo: “¿Tú sabes lo que me acabas de dar? Me has dado a Pessoa, un ser que en el fondo, en medio de todas sus complicaciones, tuvo una vena llena de transparencia y de luz, y te doy las gracias porque me has permitido leerlo”. A mí su poesía me llegó con mucha luz, aunque no en todo ¿eh?

L. T. Porque también suele ser muy pesimista.

E.O. Sí, pero tiene unos poemas de una claridad y una transparencia bellísima. *El guardador de rebaños* es un libro muy lindo.

L. T. ¿Cuál ha sido su relación con Marianne como poeta?

E.O. Como poeta ha sido muy rígida debido a ella, porque tiene mucha inteligencia. En Marianne es más poderosa su inteligencia que su intuición, que también es muy fuerte, pero yo sueño más y ella razona más. Ella empezó a escribir desde muy chica. Me acuerdo que a los 6 años se le había muerto su tortuguita y yo la vi sentada junto a una maceta, había llorado mucho y todo eso, entonces nació su primer poema, me dijo: “Mamá, escribe esto porque se me va a ir de la lengua: ‘los pescaditos, cuando se mueren no se van, se quedan para formar la espuma del mar’”. Luego llegó corriendo otro día, había visto que en el jardincito chiquito que teníamos había un rosal con una rosa roja preciosa, y me dijo:

“Mamá, escribe esto porque si no, se me va: ‘en el jardín de mi casa ha nacido una rosa roja como la lumbre donde tú duermes, Señor, tú quieres que seamos buenos como tu sangre, pero no podemos serlo porque tú estás siempre dormido en el fondo de esa rosa roja’. Entonces yo me di cuenta, me dije: “No, esta niña va a escribir”. Y desde el principio quise hacer lo que hacía mi maestro conmigo, enseñarle la métrica española, pero ella me dijo: “No, lo tengo que aprender, pero yo, no me lo enseñes porque si no, a mí se me van a pegar todas tus palabras y entonces no va a ser mi poesía, van a ser tu poesía y la mía juntas”... Platicamos de las niñas, de muchas cosas, pero nunca platicamos de poesía. Ella tiene su poesía muy de ella, ha luchado para mantener su poesía muy distante de la mía. Acaba de sacar un libro que se llama *El paisaje era la casa*. Me da mucho gusto porque son poemas pequeños a los que no se les encuentra un defecto. Marianne es muy exigente y muy rigurosa consigo misma.

M.L.B. ¿Piensa en algún aspecto que nadie haya descubierto en su poesía?

E.O. A veces pienso que soy muy clara, que no guardo muchos misterios. La verdad es que yo siento que pocas gentes han trabajado mucho con mi poesía; el que más la ha trabajado ha sido Mario Raúl Guzmán, y ahora están haciendo una tesis de doctorado sobre mi poesía en El Colegio de México, allí vienen tantas cosas que yo misma no había descubierto. Lo que sí sé, ahorita que están trabajando con el *pathos*, sólo mi hija me lo había dicho, un día me dijo: “Fíjate que si un pintor quisiera hacer una exposición de cuadros sobre tu poesía, haría la exposición más horrorosa que puede haber (risas)... ¿cómo crees que pintarían nada más sobre este pedacito: *IX / Este mes o este resto de mi vida // –ella se había ido a Francia con su papá– será un andador pardo // de alfileres, de horror y de tortura. // Un largo grito de espanto // en que me lamerá el corazón // la lengua de una pesadilla. // Me decía: “Imagínate un cuadro ilustrando esto”*. Luego me señaló otro fragmento de ese mismo poema, “La luz se fue cayendo a pedazos”, del que me decía al tiempo que leía: “Fíjate qué cosa tan dolorosa: *I // Uno está a la orilla del mar // salándose los ojos... ¿A quién se le ocurre salarse los ojos? Y luego sigue: Uno es el perro ciego ladrándole a la luna // entre el garrote y la mofa. // Uno grita hasta reventar el cuerpo // y no hay sostén posible // ni cielo para creer // ni luz para beber, // sólo este oscuro destino de isla sorda // donde la sal relame los bordes de su orilla. //”*. Y me quedé tan preocupada, pero sí, yo

estaba sufriendo mucho porque a mí tal vez lo que más me preocupa siempre es mi hija, que es lo que he tenido más cerca de mí.

L. T. ¿Cuál sería su mayor preocupación poética: la musicalidad, los conceptos o el lenguaje?

E.O. Las tres significan muchísimo para mí. Por ejemplo, la musicalidad me la dio el maestro con tanto trabajo sobre la métrica española y no me crea ningún problema. El concepto me enloquece, me tiene en las noches piense y piense cosas. Y el lenguaje me parece que es muy importante; la palabra es un elemento maravilloso. Las tres me interesan y me interesan en la misma medida.

L. T. ¿Se considera más apegada a la tradición de la poesía de este siglo (XX)?

E.O. En la primera mitad del siglo XX hay un predominio de poesía muy apegada a la métrica, y en realidad, cuando yo escribo... bueno, yo trabajé mucho la métrica española con mi maestro Rafael del Río, pero cuando me dijo “Ya puede escribir como usted quiera”, sentí un descanso tan grande... Y a partir de entonces me sale el verso libre. Para mí es importantísimo escribir en verso libre, así nació *Las urgencias de un Dios* en dos o tres días salió todo el poema, porque era muy urgente para mí sacar todo lo que traía dentro, y eso sólo se saca con el verso libre. Yo siento que soy más bien de fines de este siglo, de la segunda mitad.

M.L.B. Durante estos años como escritora, como para un autor le resulta imposible vivir de la venta de sus libros, ¿a qué se ha dedicado?

E.O. A ser maestra, fui 33 años maestra y llevo 5 años con talleres.

L. T. ¿Qué tal ha sido su experiencia en los talleres?

E.O. Es muy difícil, por eso cada día quiero más a mi maestro, ¡cómo batalla uno!, es casi como tratar de perforarles, quisiera uno comunicarles el misterio, y eso no es posible, uno no puede más que enseñarles las cosas exteriores y recomendarles mucho la meditación, la concentración, el que estén en conexión con ellos mismos; explicarles que la luz, la verdad y la belleza están dentro de uno mismo. Pero es muy difícil, no siempre lo entienden, entonces se limita uno a hablar de cosas del lenguaje. Yo les pido que traten de entrar en ellos mismos, les digo: “desciendan dentro de ustedes mismos para que encuentren la verdad”.

M.L.B. A todos nos ha conmocionado la muerte de Octavio Paz, de alguna o de otra manera muchos poetas tuvieron contacto con él, ¿cuál fue la relación entre ustedes?

E.O. Bueno, a mí siempre me dio mucha vergüenza acercarme a él. Yo temblaba. Nada más un día pude acercarme a él, le regalé *Retorno de Electra*; con una voz temblorosa se lo entregué temblando y me di la media vuelta y me fui; no le di tiempo ni de que me dijera “gracias”. Sí me las dio (las gracias), yo ya no oí, iba sorda. Yo he sido tímida, pero algo de mí le comentó a Marianne, porque ella sí lo conoció, es muy abierta y no siente timidez. Había venido Alberti y a mi hija le tocó atenderlo; cuando estaban en una cena, Alberti dijo: “No, a esta muchachita yo me la llevo a España, nos ha atendido a mi mujer y a mí de una manera maravillosa, es de una inteligencia increíble”. Entonces, Octavio Paz le preguntó: “¿Pues cómo te llamas tú?”, ella le contestó: “Marianne Toussaint”. Paz le dijo a Alberti: “Y la madre también es una mujer...”. No recuerdo qué tanto más, pero Alberti preguntó: “¿Pues quién es tu mamá?”. “Pues mi mamá también escribe, pero no la conoce nadie, se llama Enriqueta Ochoa”, dijo Marianne. “Pero cómo que no la conoce nadie”, contestó Paz, y luego se volteó hacia donde estaban unos periodistas y les dijo: “Antes de los que ustedes se imaginan, se va a oír mucho hablar de Enriqueta Ochoa, porque Enriqueta Ochoa es una magnífica poeta”. Esa fue toda mi relación con él, cuando vino Alberti, hace unos 6 o 7 años. Yo me sentí muy halagada porque, además, todas mis clases las baso en Octavio Paz, ¡qué perfección en su musicalidad! En la primera parte de su obra hay toda una lección de métrica española, y en la segunda parte, desde *La estación violenta*, alcanza una belleza magnífica. A mí se me hace que en “Piedra de sol” alcanza su máxima belleza; ya después vienen muchos poemas, pero no alcanza ninguno a “Piedra de sol”; es de una riqueza extraordinaria. Yo trabajo mucho con él y con Concha Urquiza.

L. T. En la actualidad, ¿cuál es su preocupación poética más importante?

E.O. Un enorme canto a Dios, una alabanza a Dios por todo lo creado, y sobre todo, para hablar de Él como el origen dual es para mí muy importante.

L. T. ¿En qué sentido o de qué manera?

E.O. Sí, nosotros decimos que existe el día y existe la noche, el hombre y la mujer, el agua y el fuego... Todo en nuestra vida se da en dualidad, entonces Su origen debe ser dual. Pero bueno, ahí se trata de ponerme con “Sansón a los golpes”, porque la iglesia no aceptaría esto. Yo creo que el misterio de la Santísima Trinidad es Él, es el Espíritu Santo, y que de

ahí se origina todo lo demás. El Espíritu Santo es el dador de todo lo que existe y tiene que ser dual puesto que todas las cosas que ha dado son duales, incluso el frío del espacio con el calor de vida que hay dentro de nosotros, a través del agua y del sol, que son también una dualidad, son los que producen este calor de vida aquí en la Tierra. Me refiero a un poema en el que yo hable de todo esto y del Espíritu Santo. Creo que eso sería muy importante y quién sabe qué riesgos corra yo ahí.

L. T. ¿Cuál es su concepción de Dios?

E.O. Yo pienso que Él es como un gran centro de energía que posee los dos sexos en uno solo; esa es su dualidad. Y que de ahí emerge y es todo el universo, no uno solo, sino miles de universos que nosotros no alcanzamos a conocer.

L. T. ¿Cómo disfruta de sus lecturas?

E.O. De mis lecturas conservo el impacto que me causó un libro. Si tomo algo que me apasiona, lo más natural sería que yo me acordara por lo menos del nombre de los poemas; pero no, me quedo con la impresión que recibí. Cuando algo me impacta mucho, ni siquiera me fijo de qué editorial es ni en el nombre del libro, nada más conozco el por qué me impactó. Me encanta la transparencia de las profundidades, como en Isla Mujeres, donde la transparencia del mar permite ver a los pescaditos allá abajo, en las profundidades; así me gusta que sean las cosas, y en la poesía, que puedan verse.

M.L.B. ¿Cuál es su músico preferido?

E.O. Bueno, aquí en la pared tengo el retrato de Beethoven; él y Mozart son mis preferidos. Mozart por lo fino, lo clásico y el gran conocimiento que tenía de lo clásico, pero Beethoven me gusta por su fuerza.

L. T. Antes de despedirnos, queremos agradecerle enormemente el haber aceptado esta entrevista.

E.O. Al contrario, muchísimas gracias a ustedes por dedicarme este número de su revista; imagínense, me parece maravilloso, increíble, gracias.

Ciudad de México, abril de 1998.

Fuentes citadas

I. Bibliografía directa

OCHOA, Enriqueta. *Poesía reunida*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

_____. *Bajo el oro pequeño de los trigos*. Antología poética (1947-1996), Selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl Guzmán, ed. Ediciones El Aduanero, colección Las Cuatrocientas Voces, México, 1997.

_____. “Dos poemas de Enriqueta Ochoa” en revista literaria *Planos en Descripción*, núm. 9, año IV, mayo de 1998, México, pp. 24-25.

II. Bibliografía Indirecta

AMADOR, Diana. “Metáforas de la luz: estar en el mundo de Enriqueta Ochoa” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 65.

ANSOLEAGA H., Blanca. “Las estancias tibias de la memoria” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 39.

ESPINOSA QUINTERO, Alfredo. *Enriqueta Ochoa: La poesía como resignificación de la vida: sentido y trascendencia*, tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM, 2000.

GORDON, Samuel. “La poesía confesional de Enriqueta Ochoa”, en revista *Planos en Descripción*, núm. 9, año IV, México, mayo de 1998.

GUERRERO GUADARRAMA, Laura. “Entrevistas a Enriqueta Ochoa” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y

Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 121.

GUZMÁN, Mario Raúl. “Ensayo” en la antología *Bajo el oro pequeño de los trigos*, ed. Ediciones El Aduanero, colección Las Cuatrocientas Voces, México, 1997.

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. “Enriqueta Ochoa: El dulce mar de la trascendencia” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 89.

_____. “Prólogo” en la antología *Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

MACÍAS, Elva. “Golpe de tempestad”, en *La cultura en México*, suplemento de Siempre!, noviembre de 1998. Homenaje a la escritora en sus 70 años.

PALACIOS, Beatriz. “Al final del camino, la poesía” entrevista con Enriqueta Ochoa, revista Tierra Adentro, enero de 1999.

PASTERNAC, Nora. “Enriqueta Ochoa, la nueva Electra” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 23.

PRADO G., Gloria. “Asistida por la luz, a pesar de las temibles tinieblas del alma: Enriqueta Ochoa” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 105.

PRADO G., Gloria y Blanca Ansoleaga H. *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010.

_____. “Entrevista a Marianne Toussaint” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 143.

TISCAREÑO, Luis y Martha Lorena Botello. “Entrevista con Enriqueta Ochoa” en la revista *Planos en DESCRITURA*, núm. 9, año IV, México, mayo de 1998.

VERGARA, Gloria. “Alcanzar la luz: configuración de una poética del fuego en la obra de Enriqueta Ochoa” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 51.

ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena. “Tres momentos en la poesía de Enriqueta Ochoa” en *Enriqueta Ochoa: en cada latido, un monte de zozobra*, coedición del Tecnológico de Monterrey, UAM, Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA y Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 77.

III. Bibliografía general

BACHELARD, Gastón. *El aire y los sueños*, ed. Fondo de Cultura Económica, Breviarios núm. 139, 6ta. reimpr., México, 1993.

_____. *La poética del espacio*, ed. Fondo de Cultura Económica, Breviarios núm. 183, 3ra. reimpr., México, 1992.

BÉGUIN, Albert. *Creación y destino*, I. Ensayos de crítica literaria, ed. Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Creación y destino*, II. La realidad del sueño, ed. Fondo de Cultura Económica, 1987.

BELLO VÁZQUEZ, Félix. *El comentario de textos literarios. Análisis estilísticos*, ed. Paidós, Buenos Aires, 1997.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, ed. Porrúa, 9ª ed, 2ª reimp., México, 2006.

BOUSOÑO, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*, colección Biblioteca Románica

- Hispánica dirigida por Dámaso Alonso, ed. Gredos, 3ª. ed., Madrid, 1977.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, ed. Siruela, 14ª ed, Madrid, 2010.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*, ed. Herder, Barcelona, 1986.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*, ed. Síntesis, colecc. Teoría de la literatura y literatura comparada, núm. 11, 2ª ed, 1ª reimpr., Madrid, 2006.
- FORSTER, Merlin H. *La muerte en la poesía mexicana*, ed. Diógenes, México, 1970.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo Correa. *Cómo se comenta un texto literario*, ed. Publicaciones Cultural, 6ta. reimpr., México, 1992.
- PFEIFFER, Johannes. *La poesía*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*, ed. Ariel, colecc. Letras e Ideas, 11ª ed, Barcelona, 1999.
- XIRAU, Ramón. *Entre la poesía y el conocimiento*, ed. Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1ra. reimpr., México, 2004.
- ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*, ed. Fondo de Cultura Económica, Breviarios núm. 103, 2da. Reimpr., México, 1993.

IV. Fuentes electrónicas

- ESPINOSA Salcido, María Rosario (publicado en mayo de 2000) Universidad Nacional Autónoma de México Campus Iztacala. Revista Electrónica de Psicología Clínica Iztacala. Vol. 3 No. 1. “La cercanía de la muerte en la etapa de la vejez. Conflictos y reflexiones”, http://www.iztacala.unam.mx/carreras/psicologia/psiclin/vol3num1/reflexiones_sobre_la_muerte.html
(consultado el 16 de julio de 2012)
- MARTÍNEZ, Julia (publicado en noviembre de 2010) “Sufrir la cercanía de la muerte”, <http://www.aion.mx/filosofia/sufrir-la-cercania-de-la-muerte.html>

(consultado el 20 de julio de 2012)

VARIOS autores (sin fecha de publicación) Obras literarias de interés masónico. “El mito deEl Vellochino de Oro”,
<http://gluv.org/obrasliterarias>
(consultado el 12 de julio de 2012)