



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**“No hay palabra que alcance”: Aproximación a la
concepción de lo sagrado en la obra poética de Enriqueta Ochoa.**

Estudio mitocrítico.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:

Martha Lorena Botello Moreno.

TUTORA:

Dra. María Eugenia Revueltas Acevedo.
FFYL_UNAM

México, D.F., Marzo de 2015.



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.

ÍNDICE

Introducción _____ 4

CAPÍTULO I. La modernidad y la pérdida del sentido sagrado de la vida.

1.1. La búsqueda de un paradigma _____ 8

1.2. La recuperación de la voz poética dentro de lo inefable. _____ 9

1.3. Tradición y ruptura de paradigmas poéticos. _____ 17

CAPÍTULO II: La búsqueda religiosa de Enriqueta Ochoa: El culto a la palabra y el redescubrimiento de lo sagrado.

2.1. Remitificación y confluencia simbólica. _____ 23

2.2. El mito de Dido en dos poemas:

Enriqueta Ochoa y Concha Urquiza. _____ 28

CAPÍTULO III: Mitos dominantes

3.1. El mito órfico _____ 32

3.2. El mito de Electra: ¿venganza o libertad? _____ 42

3.3. Arquetipos griegos en “Mentido Paraíso” _____ 55

3.4. Arquetipos de la liturgia católica: Un retorno a los griegos _____ 63

3.5. Otros arquetipos: El mito del eterno retorno, la muerte y el sufrimiento _____ 76

CAPÍTULO IV: Hacia el personalismo místico

4.1. La búsqueda de Dios, paganismo y esoterismo _____	84
4.2. “¿Somos maya?” _____	92
Conclusiones _____	95
Bibliografía _____	100

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis consiste en analizar la recepción de ciertos mitos antiguos, tanto de origen pagano como cristiano, en la obra de Enriqueta Ochoa, originaria de Torreón, Coahuila (1928-2008), e identificar lo que Durand llama “redundancias diferenciales”, es decir, la coherencia sincrónica de estos mitos en relación con el mito original detrás de la narración diacrónica. Es en este espacio donde intento generar una interpretación personal que dé paso a una nueva lectura sobre los poemas de la autora.

Ya que el estudio mitocrítico de cualquier obra literaria impone ciertos límites, me he concentrado en las redundancias de mitemas esenciales que aparecen de manera frecuente en los poemas de Enriqueta Ochoa, conformando algunas recurrencias temáticas en las distintas etapas de su carrera literaria, lo cual facilita su estudio evolutivo, así como el análisis de sus transformaciones o remitificaciones. Basada en el criterio anterior, he tomado poemas representativos de la obra de la autora, que va de 1947 –fecha en que se publica su primer libro *Las urgencias de un Dios*– hasta su muerte en 2008 –la de su último libro *Los días delirantes [inédito]*– editados ese mismo año en la antología del Fondo de Cultura Económica bajo el título de *Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*. En esta amplitud de un campo temático centrado en temas esenciales es donde he encontrado la posibilidad de resaltar las variaciones de esos mitos redundantes, así como su análisis a la luz de algunas condiciones históricas y literarias en México.

En cuanto a la metodología utilizada, para este análisis me he basado en la teoría y la metodología del antropólogo, mitólogo, iconólogo y crítico de arte francés Gilbert Durand (1921-2012), creador de la mitocrítica, quien a lo largo de libros como *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960), *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme* (1961), *La imaginación simbólica* (1964), *Figures mythiques et visages de l'oeuvre* (1979), *Ciencia del hombre y tradición: el nuevo espíritu antropológico* (1979), *L'Ame tigrée* (1980), el artículo “La mitología paso a paso” (1996) en *Champs de l'imaginaire*, entre varios más, ha reconciliado la crítica literaria, la antropología, la sociología y otras

ciencias humanísticas, abriendo paso a una metodología que subraya las implicaciones de una obra literaria frente a múltiples disciplinas, y que siguiendo el análisis de las estructuras imaginarias presenta una síntesis constructiva que involucra otro tipo de críticas alrededor de los elementos artísticos, causas semánticas, imágenes, así como desarrollo sincrónico y diacrónico de la obra, tomando en cuenta otros componentes de la misma, pertenecientes a ámbitos de estudio que no forman parte de la competencia curricular del estudio de la literatura.

De esta manera, Durand nos ha proporcionado en sus teorías una abundante materia para la reflexión crítica, así como un método –el método arquetipológico– que, lejos del reduccionismo del formalismo, por ejemplo, traza una estrategia clara al investigador, facilitándole a través de sencillos pasos la identificación de los mitos vectoriales y las transformaciones significativas de los mitos recreados por un autor y una obra, en una época y un ambiente determinados. La mitocrítica me parece un sistema dinámico con amplias posibilidades para el hallazgo de nuevas vías de aproximación a las letras, lo que desemboca en múltiples lecturas posibles, con las cuales interconectar al bagaje poético de un texto su génesis antropológica, e integrar otros enfoques como el psicoanalítico, el sociológico o el histórico, además del literario, enriqueciendo el ámbito de la crítica.

Con la certeza de que entre más vasto sea el marco de referencia utilizado, más complejo resulta el atender con detalle a los mestizajes semánticos, he elegido solamente los mitos que poseen más resonancias y homologías; a través de estos es posible advertir las “metábolos” –según el término utilizado por Durand¹– que marcan un cierto continuo detrás de las variaciones.

Dentro de las lecturas posibles, he optado por dar mi interpretación acerca de las relaciones entre el mito latente y el mito manifiesto, en cada caso, según los conceptos de Gilbert Durand, quien asegura que atender a una real mitocrítica en un texto o cualquier otra obra de la cultura, implica hacer una interpretación de la misma, a pesar de que:

¹ *Íbid.*, p. 110.

“Cierto que ninguna “interpretación” es falible –músicos y directores de teatro lo saben perfectamente– pero la deontología del oficio de maestro (su honestidad) debe establecerse a partir de la interpretación, la más fiel y la más sincera”.²

Esto dicho con respecto a la interpretación musical y de un texto dramático. Al hablar de una interpretación crítica de textos literarios, el rango de aleatoriedad es mayor, pues las conclusiones dependerán del ángulo que cada crítico elija para realizar su propia lectura; el riesgo crece también; sin embargo en este caso, se cuenta con una obra que nunca abandona el primer motivo de su “razón de ser”, y que coincide con la idea de la búsqueda de la verdad a través de la poesía; esta verdad contenida en un legado ancestral de mitos, de los que echa mano la autora para revelarnos que su trabajo es fruto de quienes la antecedieron. De una manera humilde, Enriqueta Ochoa reconoce que la poesía, ante todo, es una búsqueda que no termina nunca, y que está en la literatura de todos los tiempos, pues trasciende incluso la muerte.

El tema de los mitos lo considero pieza angular en el procedimiento poético de Enriqueta Ochoa, pues a través de ellos, así como de los arquetipos que éstos han generado a lo largo de la literatura sobre todo Occidental, gran parte de la poesía en lengua española se ha aproximado a la exploración de lo sagrado. Este conocimiento orilla a la poeta a formular su propia cosmovisión, inserta en la tradición de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX como parte de una corriente de cuestionamientos por parte de los escritores sobre el sentido de la poesía, en un tiempo en que la decadencia espiritual y moral, daba paso al esplendor del nihilismo y del materialismo. El caos generacional y violento derivaba del pensamiento individualista, del instante fugaz y el desinterés hacia asuntos ajenos al orden de lo terrenal. Así, Enriqueta Ochoa busca dar algún sentido a la realidad de aquellos años, basando su imaginario en mitos ancestrales, los cuales reinterpreta, actualizándolos, desde una perspectiva posmoderna.

En esta lectura intentaré esclarecer el sentido integral de la obra poética de Enriqueta Ochoa, quien trabajó no sólo para hacer libros de poemas y publicarlos en forma aislada, sino con la finalidad de conformar una obra integral, en la que es posible ver la

² DURAND, Gilbert. “La mitocrítica paso a paso”, en *Acta Sociológica*, núm. 57, enero-abril 2012, pp. 105-118, ed. Centro de Estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM. Traducción: Dra. Blanca Solares Altamirano. Consultado en: http://www.politicas.unam.mx/carreras/ces/rev_actasociologica.php

evolución de su pensamiento a través de reflexiones con tintes filosóficos, así como el desarrollo de un sistema poético que fue ahondando cada vez más significados acerca de la vida, la muerte, el espíritu –entre otros– y llevarlos desde su sentido universal hacia meditaciones personales.

Con el fin de lograr valorar el peso de estas redundancias míticas, me he inclinado también por la vía de Durand y su método cualitativo, en vez de uno cuantitativo, ante lo cual he desechado el recurso de las estadísticas, así como el de la contabilización del léxico; optando por desentrañar el mito desde las distintas metáforas con semejanzas semánticas, y desde la interpretación del poema en su conjunto en relación con otros, donde se logran apreciar los cambios de un mito, sus procesos de cambio y el resultado final.

En cuanto al concepto de lo sagrado, las referencias y comentarios vertidos en este análisis se orientan hacia las interpretaciones de Mircea Eliade. A este respecto, recordemos que a comienzos del s.XX aparecen en Europa dos respuestas contrarias acerca de lo sagrado y que representan hasta hoy dos formas de explicar e interpretar lo sagrado. Tres interpretaciones se hicieron clásicas en las tendencias acerca de cómo entender lo sagrado. Son las interpretaciones de E. Durkheim, R. Otto y M. Eliade. Las tres grandes escuelas que intentan aclarar en qué consiste la experiencia religiosa y concretamente "lo sagrado" como fundamento de la misma además de remarcar lo sagrado como el fundamento de la religión.

Mircea Eliade, pensador nacido en Rumanía y nacionalizado en Estados Unidos, es el representante de la corriente hermenéutica, conectada con la fenomenología y la historia de las religiones. Su aportación en la Escuela de Chicago consistió en un intento por explicar, integrar y articular las diversas aportaciones y métodos de las disciplinas que abordan el estudio del fenómeno religioso –histórico, sociológico, psicológico y etnológico–. Desde esta perspectiva, su planteamiento resulta idóneo para complementar cualquier análisis mitocrítico desde el campo de acción de la interpretación. Eliade insiste en que lo fundamental no son las tipologías, los esquemas, sino entender su significación. Lo sagrado es un modo de ordenar el espacio, el tiempo, la ciudad, el cosmos, el trabajo y el ocio etc. Es decir, es un modo de ordenar y dar sentido a la vida humana en todos sus aspectos fundamentales. Así, para él, lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades

de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de la historia.³

Al ser lo sagrado algo que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él, habrá que estar muy atento a estas manifestaciones de lo sagrado. Eliade ha propuesto el término de hierofanía para denominar al acto de esta manifestación. Hierofanía quiere decir simplemente: que “algo sagrado se nos muestra”. El estudio de la religión es fundamentalmente el estudio de lo sagrado; por tanto, según Mircea Eliade, el estudio y comprensión del significado de estas hierofanías (su descubrimiento y ocultación, el cambio de mediadores o símbolos de estas manifestaciones, su camuflaje, degradación, desvanecimiento, etc.), lo cual es primordial en el presente análisis.

Por último, cabe destacar que cualquier símbolo analizado desde estas perspectivas, se apoyará en la noción de “arquetipo” para destacar su propiedad representativa y no sólo sus cualidades de imagen alegórica. En este sentido, la aproximación se hará tomando en cuenta las lecturas de Lévi-Strauss y su idea de que un símbolo no es sujeto de reducción a su valor sólo antropológico o sociológico, sino que debe ser concebido como parte de un sistema y de sus relaciones con otros “mitemas”, que reintegran su simbolización en el ámbito de lo sagrado, es decir, en el lugar de la metáfora que busca tocar los linderos del misterio y la trascendencia a través de la palabra y de lo que Durand llamó imaginación creadora.

³ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, ed. Guadarrama/Punto Omega, 4ta.ed., Trad: Luis Gil, Madrid, 1981.

CAPÍTULO I:

La modernidad y la pérdida del sentido sagrado de la vida.

1.1. La búsqueda de un paradigma.

Hacia 1950 –fecha de publicación de su primer libro– el imaginario poético heredado por Enriqueta Ochoa (1928-2008) ha pasado por grandes transformaciones históricas y culturales, mismas que condujeron a los poetas a partir del romanticismo a la manifestación de un sentimiento trágico de la vida, así como a la búsqueda de las expresiones del alma y los sueños como manifestaciones del ser, el sentido y la verdad humanas que cobraban importancia trascendental a consecuencia del proceso de desmitificación de lo que Mircea Eliade llama las “formas divinas”, la magia y la religión, las ideas sobre el alma y la muerte, las personas consagradas (el sacerdote, el mago, el rey, el iniciado, etc.)⁴, y en general la pérdida del sentido sagrado de la vida, que se había ido gestando desde el siglo de la Ilustración. El desarrollo del pensamiento científico en oposición a la dialéctica de lo sagrado, desembocó en una concepción iconoclasta de la existencia, en la escisión entre el alma y la mente, así como el vacío de sentido sagrado con respecto al cosmos.

Los poetas del romanticismo reaccionan a través de la interiorización de la palabra, de un discurso menos revolucionario y más encaminado hacia la exteriorización de las preocupaciones metafísicas y el yo interior. El poeta, que había sido profeta en su oficio, es desterrado a una tierra de palabras carentes de magia, de revelaciones, de frases volátiles carentes de su sentido original: de su conexión con lo inefable.

Esta tendencia producirá más tarde, sobre todo hacia la mitad del siglo XX la desacralización del lenguaje y secularización de los referentes poéticos que se volvió más evidente a la luz de las vanguardias, y luego en la segunda mitad, se concretó en una poesía de tono coloquial, que buscó unas veces ser un vínculo para la transformación social, o quedar como testimonio histórico-poético, y otras, fue cada vez más individualista,

⁴ ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, ed. Era, México, 1974, p. 22.

orientada a los fenómenos de la psique humana y los problemas de la mente. Asimismo la poesía de la segunda mitad del siglo XX inicia otra ruptura en el lenguaje poético, estrechando su relación con el discurso narrativo.

Pero Enriqueta Ochoa, a contracorriente y continuando con el magisterio que llevó a otros poetas, entre los que se encuentra Juan Ramón Jiménez, a sostener la postura del poeta como el esteta devoto por el arte, que al mismo tiempo es el encargado de escribir poesía para decir verdad y de verdad, así como de revelar lo inefable y ejercer su oficio con apasionamiento⁵, se entregó desde su primera publicación a la recuperación de las dimensiones religiosas de la expresión poética.

1.2. La recuperación de la voz poética dentro de lo inefable.

Su primer libro *Las urgencias de un Dios* (1950) nos muestra por primera vez una voz poética femenina que habla de esta realidad iconoclasta que pone en riesgo el lugar privilegiado tanto del poeta como del hombre. En “Las urgencias de un Dios”:

No rebusquen más mitos en mis labios.
Soy la furia salvaje de una criatura
abandonada en el monte,
sin conocer más padre que el sol que ha requemado mi epidermis
ni más madre que el lamento gris de tierra
que indefinidamente me derrumba y me levanta...

“¿Cuál es tu Dios, tu identidad,
y la región que habitas?”, digo:
–Mi tierra es la región del embarazo
y yo soy la semilla donde Dios
es el embrión en vísperas...

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, pp. 23-24]

⁵ GULLÓN, Ricardo. “Introducción” en *Trescientos poemas de Juan Ramón Jiménez*, ed. Porrúa, México, 1967, p. 83.

Es un poema que no tiene tono conversacional ni epistolar, como muchos en su producción poética. El tono es el de una elegía; la voz poética lamenta su pérdida, se duele al enfrentarse al vacío y sufre una “furia salvaje”. ¿Qué es lo que ha perdido la poeta? La razón poética⁶, la que años antes diera a luz gran parte de la poesía de sus predecesoras como Concha Urquiza; aquella razón intuitiva y contraria al racionalismo, que busca respuestas en un orden superior por medio del fervor religioso, palpitando desde el ámbito de lo abstracto.

El poema busca responder a la pregunta: ¿y dónde está Dios? La dureza del cuestionamiento, así como su retórica directa, es inusitada en la poesía de coloratura mística que precede a Enriqueta Ochoa. Gloria Vergara comenta en relación con la poesía de Concha Urquiza:

“En su obra poética, Concha modela con sus palabras al Cristo vivo que le da la fuerza y la desesperanza [...] Asedia, toca, quiere poseer por completo el secreto divino, y, al no lograrlo, ‘como trozo de plomo en agua oscura / húndese el alma en silencioso tedio’ [...] La soledad, la amargura llegan por la desesperanza de no alcanzar a Dios, pero hay que vencerlas. ‘No más la soledad aborrecida / que el corazón henchía de amargura, / no más el dolerse sin la paz perdida’. De cualquier modo [en el caso de Concha Urquiza], todo dolor terminará cuando sea la unión definitiva con Dios”⁷

Concha Urquiza se duele ante la insuficiencia de la palabra poética para tocar a Dios. Enriqueta, lo contrario, se enfurece y reflexiona sobre si esa presencia, en realidad, es una ausencia, cuestionando la existencia Dios. Esta duda se expresa por primera vez en la poesía mexicana. Como intuye la voz poética, su razonamiento también resulta insuficiente, de ahí el enojo, la furia, la impotencia, la evasión, pues de este punto en adelante, el discurso poético se construye con imágenes relacionadas con los sentidos de la vista y del tacto: “el monte”, “el sol que ha quemado mi epidermis”, “el lamento gris de la tierra” “El Dios, la identidad y la región” que habita la voz poética pertenecen a esta tierra. Enriqueta plantea una desmitificación de la existencia humana que será su punto de partida para

⁶ LIZAOLA, Julieta. *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, co-edición ed. Coyoacán-FFyL UNAM, México, 2008, p. 47.

⁷ VERGARA, Gloria. *Identidad y memoria en las poetas mexicanas*, ed. Universidad Iberoamericana, México, 2007, pp. 26-27.

iniciar una búsqueda personal de aproximación a lo sagrado. El mito latente es Orfeo, y tomando este intertexto de referencia, la poeta también antes de emprender el vuelo hacia la luz, tendrá que transitar por el inframundo del escepticismo, el esoterismo, la búsqueda de los dioses profanos y el encuentro con alguna posibilidad irreligiosa, aunque sin salirse de un lenguaje metafísico, que le permita hacer contacto con Dios.

Es evidente la existencia de una ambivalencia en el tema del poema: la conciencia de una ausencia de Dios y, a la vez, la intuición de Su existencia. En su poesía se cumple aquello de que toda búsqueda comienza en el momento de una pérdida. También como Orfeo, se lanzará a la caza de lo inalcanzable. Aquí la voz poética asume una postura agnóstica con respecto al conocimiento de lo divino, no encuentra su fe y se da cuenta de lo lejana que su conciencia se encuentra de lo divino. Dios es un “embrión” en su alma. Este agnosticismo se convierte en motivo de indagación para su razón poética. Enriqueta Ochoa comenzará su tránsito del agnosticismo al panteísmo, explorando las maneras en que es posible el conocimiento de lo divino y la exploración de lo trascendental a través del lenguaje lírico.

Este ascenso de lo terrenal a lo poético-religioso partirá del mundo real que se adueña de la razón del verso en este poema. Y al contrario de los místicos, en lugar del renunciamiento a la carne, abrirá un horizonte que vinculará su alma a la esencia de lo divino a través de su corporalidad, desde la epidermis de sus sentidos y a partir de la caída, del abandono del Paraíso y el despertar de la conciencia a lo transitorio. En la etapa de este poema, la fe aparece como parte de la condición humana y de su naturaleza pasajera. El mito órfico reaparece con signos de reinterpretación. Sabemos que los pitagóricos influyen este mito al agregarle el carácter ascético, pero aquí, la voz poética reintegra su espíritu helenista a Orfeo, el gozo del cuerpo, su belleza –aristotélica– y su parte en el misterio de lo insondable.

En *Las abastecidas*, poema publicado por primera vez en la revista literaria *Fuensanta* 3^o en 1954:

⁸ Revista editada desde 1950 en México por el ensayista, narrador y poeta Jesús Arellano (Ayo el Chico, Jalisco, 1923-Ciudad de México, 1979), también editor de *Metáfora* y de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM.

Yo me miro
y no soy sino una cripta en llamas,
una existencia informe,
sonámbula, ardida de fatiga. [...]
Pienso en las abastecidas,
las satisfechas,
las del ancho mar,
las que reciben el regocijo vital
de las corrientes.
—Cauces donde la vida vibra y se eterniza.
Pienso en las abastecidas
y me irrita el despecho
de mi roja marea sofocada,
de no tener la presencia de Dios
por ningún ángulo,
de andar de pueblo en pueblo,
blanquecida de miedo, de pasión y de tedio,
sepulto el corazón
bajo el hollín de todos los recelos.

[*Poetas jóvenes de México*, 1955, p. 106]

“No tener la presencia de Dios”⁹ dice la voz poética. Pareciera que el panteísmo detectado en el poema anterior se hubiera desvanecido. Aquí ya no hay señales de Dios, sólo el vacío, la ausencia. Ese “andar de pueblo en pueblo” bien podría ser metáfora de la persecución que emprende Enriqueta Ochoa de lo sagrado. En su libro inédito *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*, Esther Hernández Palacios nos comparte una parte de su entrevista con la poeta:

⁹ Este verso sufre un cambio en su versión definitiva dentro de la publicación *Poesía reunida. Enriqueta Ochoa.*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2008. El poema corto pasa a formar parte del poema largo “Las vírgenes terrestres” y este verso dice: “de no encontrar la presencia de Dios”. Se trata de la sustitución de un verbo, parte fundamental de toda cláusula: el *no tener* por el *no encontrar*. Aquel *no tener* expresaba algo de resignación y era metafóricamente una puerta cerrada, por eso quizá, muchos años más tarde, E.O. revisó este poema y lo enmarcó en su justa dimensión. Eliminó un verbo que nos transmitía una acción pasiva, y encontró el adecuado, el que nos habla de la verdadera condición de la voz poética de una búsqueda progresiva y continua de lo divino.

“Cuando pudimos escoger mis hermanos y yo, elegí muchas religiones, profesé como siete doctrinas distintas. Buscaba la que más me llenara o convenciera. Se inició entonces en mí una búsqueda, me saturé. Y, por fin, la que más me gustó o con la que más me identifiqué fue con la católica, por la liturgia, aunque no la conozca a fondo. Los títulos de mis poemas y algunos de los temas o imágenes se relacionan con el mundo católico, pero me es más cercano el pensamiento esotérico”.¹⁰

De aquí que Esther describa como ecléctica la obra de Enriqueta Ochoa. Veo este eclecticismo como parte de un enfrentamiento con el vacío espiritual, desarrollado a partir de sus múltiples influencias religiosas y lecturas mitológicas, que abarcaron desde el catolicismo hasta el esoterismo. En esta última corriente, la poeta halló el camino iniciático que tanto anhelaba, el que la colocara sobre la línea de reencuentro con su razón poética. Esta vía se convirtió un modo, un método, una doctrina no religiosa para entrar en contacto con lo divino. La poeta inicia un camino novedoso, basado en una estrategia que la conduzca a la destrucción de la Babel poética que había separado sus lenguajes religioso y profano.

Reafirmo esta idea con el hallazgo de otro de los primeros poemas de Enriqueta Ochoa publicado en una antología. Se trata de “Himno a Dios”, publicado por primera vez en la revista *Hierba 1* (1952), y más tarde en la antología *Poetas jóvenes de México*, editada por Jesús Arellano en 1955:

Mentira que todos mueren,
duermen... maduran lentamente.
Sólo hay una verdad sobre la tierra:
la semilla.
Sólo una vena:
el luminoso sueño de la oruga.
Sólo un himno:
el alumbramiento de la tierra.
Y tú, amoroso industrial,
eres himno, letargo y semilla,
sobre mi tierra.

¹⁰ HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. “Aprehender las esencias”. Entrevista con Enriqueta Ochoa, *Confluencias*, núm. 10, vol. II, Xalapa: Secretariado Ejecutivo del Consejo Estatal de la Consulta Pública para la Reforma Democrática del Estado de Veracruz, junio de 1997, pp. 52-56.

No,
no vamos rastreando tu huella
por la llanura helada,
tampoco estamos clavados,
enterrados, hundidos,
en la profunda eternidad del tiempo
esperándote,
vamos temblando,
en el rumor caliente de la tierra;
buscándote entre la luz solar
del polen amarillo
y palpándote
en la vida infinita
del embrión en ascuas.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, pp. 104-105]

“Palpándote”, dice la voz poética y la realidad se ha transformado en teofanía o manifestación de Dios. En este poema el panteísmo sigue manifestándose, sin embargo la voz poética cambia de destinatario. Mientras en los poemas anteriores parecía hablarle al lector directamente, en éste da un giro y el lector queda relegado a un segundo plano; estos versos buscan a destinatario específico: Dios. Le habla a Dios. Lo divino se ha convertido en presencia.

¿Cómo sucedió este cambio tan radical en la cosmovisión de la poeta? Si antes Dios era parte de la Naturaleza y contenido de todo lo creado, ¿cómo ahora se transforma también en otredad? Enriqueta Ochoa establece una distinción de estos planos que podríamos traducir como de la psique y del alma; y aunque ambos utilizan como recurso expresivo la imaginación poética, el lenguaje se torna distinto cuando ella habla desde uno u otro. Esta concepción de la mente implica la existencia de una dicotomía entre el deseo (psique) y la capacidad visionaria (alma-intuición). La voz poética habla desde esa alma de procedencia e identidad divinas, desde una visión metafísica, la que delinea el espacio interno, que debido a su sutileza pertenecen al tiempo fragmentario y discontinuo común también a de los sueños.

De este modo, encuentra una vía para internarse en la ambigüedad del ser. Ve a un Dios contenido en su Creación y al mismo tiempo distendido hacia el infinito. En este momento el lenguaje poético se fragmenta, volviéndose dual. Si atendemos al campo semántico, podemos establecer que la función del poema cambia de expresiva a fáctica. El papel del verso se ritualiza, la palabra adquiere tonos evocativos y el acto comunicativo traslada su influencia al plano de la experiencia con lo sagrado. El lector se ha convertido en espectador, en una especie de receptor oblicuo.

La poesía de Enriqueta Ochoa da un giro, muestra su capacidad mutante y unificadora. El panteísmo se ha convertido en esoterismo y el lenguaje poético en mediador entre los planos superiores de la mente (alma) y la trascendencia. La voz poética ha recobrado sus capacidades sobrenaturales, su facultad para transitar el misterio a través de la visión y el anhelo. Por otro lado, esta escritura emana también de otros planos de la mente, donde la psique y el deseo buscan como destinatarios a seres terrenales: a los lectores, a su hija, a su madre, a sus hermanos, etc., de este plano emana aquella frase de: "...de no tener la presencia de Dios". La voz poética descubre que desde los sentidos es más difícil percibir lo sagrado. A través de su obra poética, Enriqueta desarrolla un lenguaje capaz de elevar sus percepciones a otro plano de la conciencia donde adquieran su sentido trascendente. Así, el erotismo se convertirá en símbolo de continuidad ontológica, en realización de un plan divino de perfeccionamiento de las almas y en unión de los contrarios, unificación, retorno a los orígenes.

Es aquí donde encontramos una referencia a sus lecturas de *Isis sin velo*, de Madame Blavatsky: la concepción de la muerte como un sueño, como un estado intermedio hacia la maduración, según la concepción esotérica espírita del alma inmortal y transmigrante que nos llevará a todos los seres a alcanzar por fin la perfección en nuestra última vida.¹¹

Es por esto que al analizar el misticismo de Enriqueta Ochoa, no debemos fiarnos de la forma litúrgica con que escribe muchos de sus poemas. En el fondo, sólo se trata de un medio para facilitar su diálogo con lo divino. Este Dios o Unidad Divina o Cósmica adquiere diversas manifestaciones o emanaciones desde distintos planos espirituales a lo

¹¹ ELIADE, Mircea. *La búsqueda*, op.cit., p. 66.

largo de su obra poética. Su eclecticismo con relacionado con lo sagrado ofrece múltiples interpretaciones porque se alimenta de una gran variedad de fuentes y es incluyente.

Aun cuando, como asegura Gloria Vergara:

“Lo que define la actitud de la sujeto que habla es el temor de no ser reconocida por Dios. ‘En la meditación como en la oración, la poesía de Enriqueta es, de manera prominente, una tentativa de comunicación con Dios’. De éste no puede proceder el canon femenino que la rechaza, de Dios no, porque si Dios no acierta en su identificación, ella está totalmente perdida:

[...]
porque yo, la que soy,
no asisto ni al Monte Tabor
para el desposamiento en brillos,
ni soy de las que escalan
por los peldaños de la sangre al sol.

[*Las vírgenes terrestres*, “Introito”, VII]¹²

Enriqueta Ochoa, no habla del Dios de la tradición cristiana, como podría pensarse, sino sólo como un atingente. En el fragmento anterior de *Las vírgenes terrestres*, hay dos referentes a los mitos judeocristianos. El Monte Tabor, que está en la Baja Galilea y donde, se dice, fue recogida el alma de la Virgen María al fallecer ésta, por el mismo espíritu de Jesús. Por otro lado, la voz poética utiliza la paráfrasis: “...yo, la que soy” vs “Yo soy El que soy” –del hebreo bíblico: *Eheye asher Eheye*– que aparece como respuesta de Dios a Moisés en el Monte Sinaí (Éxodo/Shemot: 3-13), cuando éste le pregunta quién habrá de decir lo manda a Egipto a pedir la liberación de su pueblo al faraón.

Ambas alusiones delinear rasgos de identidad de la voz poética; por un lado se reconoce como un “yo” que puede referirse a un “aquella hecha a Tu imagen y semejanza”; por otro, como una mujer que no será recogida por ningún espíritu divino, es decir, un ser terrenal.

¹²VERGARA, op.cit., p. 74.

El dolor ante la indiferencia del Ser Divino que sentía Concha Urquiza, en Enriqueta Ochoa sigue cobrando matices de enojo, así, la voz poética asegura que no subirá al Monte Tabor porque, quizá, tiene la sospecha de que no vendría por ella ningún espíritu divino a pesar de estar hecha a imagen y semejanza de lo divino. Su voz se eleva al cielo como un reclamo: si soy parte tuya por qué no apareces, por qué no estás aquí, por qué no vendrías a buscarme. Pareciera que el Dios que Enriqueta Ochoa construye y busca en sus poemas no está cerca del Dios judeocristiano, sino contenido en una respuesta universal que hay que buscar más allá del contexto en que obran las religiones.

1.3. Tradición y ruptura de paradigmas poéticos.

En su libro inédito, Esther Hernández Palacios nos habla del efecto que provocó *Las urgencias de un Dios* (1950):

Enriqueta Ochoa alcanzó su primer reconocimiento paradójico: el libro alcanzó fama por el escándalo que produjo, pero llegó también a manos de lectores más dignos. Emmanuel Carballo, otro de los grandes y viejos amigos de la autora nos comenta:

[Las] *Urgencias de un Dios*, su primer libro, mostraba a una poeta, me resisto a llamarla poetisa ya que es un término devaluado, que concedía a las palabras libertades en esos momentos no soñadas y que miraba al mundo y los asuntos del hombre con ojos tan limpios de prejuicios como cargados de originalidad.¹³

La originalidad de esta poeta radica en la valentía con que en aquella mitad del siglo XX se atreve a cuestionar la naturaleza de Dios dentro de una sociedad cerrada, dominada por el catolicismo, en la que aún estaba fresca la memoria de la Guerra Cristera o Cristiada (1926-1929), donde los fieles defendían su credo a través de actos de violencia y crueldad inauditos para quienes se ostentaban como “religiosos”, como el de arrancarles la nariz y las orejas a sus víctimas; tiempos en que la liturgia y los rituales católicos –recordemos– incluían la celebración de misas de dos horas, así como el uso del latín en las plegarias, una estricta observancia de la moral, en la que el valor de la persona dependía de su desenvolvimiento dentro de los ritos sociales dictados por la Iglesia –bautismo,

¹³ HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*, inédito, p. 6.

confirmación, matrimonio religioso, etc.–, así como otras costumbres que se volvían obligatorias, y eran más evidentes entre las mujeres dada la naturaleza patriarcal de esta religión, como el uso del velo, la vestimenta recatada, el uso de prendas oscuras, etc. Así actuaban el catolicismo y sus fieles todavía hasta la segunda mitad del siglo XX. Y era una comunidad mayoritaria que aún guardaba rencor contra el gobierno republicano desde tiempos de la Reforma con la separación de la Iglesia, la incorporación de sus bienes a las arcas de la nación y la instauración del fuero civil. Se sentía amenazada por el Estado, así como ante la llegada de organizaciones religiosas distintas, que en los Estados Unidos, multiplicaban su influencia.¹⁴ Desde las Leyes de Reforma de Benito Juárez (1855-1863) y la promulgación de la Constitución de 1957 donde se establecieron las bases del Derecho Civil en México, hasta mediados del siglo XX, todavía la mayoría de mexicanos no concebía otra forma de culto, otra manera de explicarse el origen del hombre, la Creación, la realidad, salvo la emanada del clero católico. Menos se atreverían a cuestionarla.

En contraste, la sociedad estadounidense desde finales del siglo XIX había desarrollado una civilidad en la que convivían muy diversos cultos, especialmente la ciudad de Nueva York se caracterizó por albergar a fieles de africanos metodistas, baptistas, congregacionistas, friends, judíos, luteranos, metodistas, presbiterianos, episcopales, reformistas holandeses, católicos romanos, unitarios, universalistas y otros diversos, como lo narra Guillermo Prieto en su crónica de 1877, *Viaje a los Estados Unidos*.¹⁵ Esta pluralidad de cultos escandalizó a muchos viajeros mexicanos todavía durante principios del siglo XX.

En medio del conservadurismo recalcitrante de la sociedad mexicana, en la provincia, su natal Torreón, Enriqueta Ochoa publica un poema como “Las urgencias de un Dios”, planteando, por un lado, la ausencia de Dios, y por otro, la posibilidad de hacerlo a

¹⁴ El caso del sacerdote pederasta Eduardo Córdova Bautista, pone en relieve no sólo la clase de actos criminales que a menudo cometen miembros del clero católico, sino también el tráfico de influencias en el que participan, sumándose a las bancadas del partido político en el poder. Así este presunto violador, además de ejercer el poder dentro del clero, fungía como miembro del Consejo Ciudadano por la Transparencia del Gobierno Estatal en su natal SLP. Lo cual nos lleva a la conclusión de que la separación entre la Iglesia Católica y el Estado mexicano es sólo una mentira más encubierta por el corrupto cuerpo de políticos que tiene secuestrado a este país. Consultado en: <http://www.proceso.com.mx/?p=372669> el 21 mayo 14.

¹⁵ PRIETO, Guillermo. “Viaje a los Estados Unidos”, en *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York. (1830-1895)*, ed. UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 2009, p. 329.

mano, es decir, personal y a través de la palabra; ella plantea claramente que Dios está hecho por el hombre y sus palabras. Esto, por supuesto, es sumamente provocativo y revolucionario.

Recordad que Dios es el espejo
más contradictorio y bifurcado,
acomodado a todas las pupilas.
Yo lo esculpo a mi modo y le doy forma.
¿Cómo pecar con esto? [...]

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, p.27*]

Aunque Enriqueta Ochoa nunca niega la existencia de Dios, es verdad que sí levanta la voz: ¡Oigan, paren ya de hablar de ese Dios al que no encuentro por ninguna parte! Aflora entonces su rabia al no poder entrar en contacto con aquello con lo que todos parecen coincidir. De aquí, que se haya ganado el rechazo de varios reseñistas de provincia, lectores y parte de la sociedad coahuilense, apegada a la tradición católica.

Enriqueta propone otros caminos de búsqueda. Se aparta del culto a las imágenes – de lo que hablaré en siguientes capítulos–, de la obediencia ciega, del tono de resignación, de la actitud dócil y manipulable; huye de la alienación y, por el contrario, enceguece su espíritu, contaminado por las creencias de su tiempo, para poder mirar a su alrededor sin censura y orientar su búsqueda en todos los ángulos posibles; no la detuvo el miedo de ir a parar al infierno –como le enseñaran en la liturgia católica–, por el contrario, inició el camino al encuentro de la “palabra verdadera”, la que sonara a la verdad. Una poesía auténtica que se deslindara del dogma, de la tradición, y así pudiera recuperar sus poderes reveladores.

En algunos momentos, lo profano toca los linderos de lo sagrado, así como lo esotérico tendrá fundamento en la religiosidad. El poema se convierte en un punto de reunión de los opuestos, o en el menor de los casos, de diálogo entre la imaginación mitológica, la oscuridad del inconsciente, la pasión de los sentidos y la fuerza de la revelación. Esta postura de cuestionamiento religioso, de ruptura del paradigma, comenzará por la negación de un Dios preconcebido –e inicia la escritura de su propia biblia con: En el

principio fue “la no presencia de Dios”–, no se dio en la poesía de ninguna de sus contemporáneas, menos aún en un primer libro publicado. El transitar del agnosticismo al panteísmo, del elogio de los sentidos a la plegaria esotérica, del vacío al encuentro con la palabra iniciática, es algo que sólo encontramos en la poesía de Enriqueta Ochoa, desde sus primeros poemas.

Fue un gran riesgo tomado por la poeta y tal vez sea el causante de que su obra no haya sido lo suficientemente estudiada sino hasta el día de hoy. Sus poemas visionarios y de gran originalidad no deben quedar al margen de la tradición, sino dentro de la vanguardia de sus contemporáneos Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Dolores Castro y Rosario Castellanos,¹⁶ pues continuando el tema de las rupturas, Enriqueta Ochoa no sólo innovó en los contenidos dentro de la poesía mística, sino también en el campo de la forma.

En su ensayo inédito, Esther Hernández Palacios nos dice:

Si sus antecesoras inmediatas, entre las que se sitúan, por supuesto, Concha Urquiza y Margarita Michelena, habían tenido que trabajar arduamente una estructura poética formal casi perfecta, que las hiciera valiosas a sus contemporáneos varones, Enriqueta Ochoa ya no siente necesidad de hacerlo. No desconoce las formas clásicas del verso, por lo 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 de riguroso clasicismo formal, 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. “Yo no me sentía cómoda en el rigor de las formas clásicas y así un día desaté las amarras y escribí mi primer poema en verso libre respirando a todo pulmón”.¹⁷

En cuanto al aliento de sus poemas, se percibe su respiración a todo pulmón, el poema creado al ritmo de la existencia del poeta. Parece haber tomado las propuestas vanguardistas del célebre Charles Olson sobre la *Poesía proyectiva*, publicado en 1950.

Uno de los escasos poemas publicados y escritos bajo la tradición formal en lengua española, aparece en la antología *Poetas jóvenes de México* (1950):

¹⁶ HERNÁNDEZ PALACIOS, inédito, op.cit., p. 14.

¹⁷ HERNÁNDEZ PALACIOS, opus.cit., p. 18.

SONETO DE VIDA

Me intimida a rendirme agreste roca
que amenazante entre tú y yo se obstina:
fijo abismo del tiempo en mi retina
que me desata en una furia loca.

¿Es esto, amor, lo que el dolor provoca
y por la hondura de mi ser camina
como un aullido atroz que se empecina
en arrasarme a lágrimas la boca?

Y si te intento amar con voz oculta
mientras inmenso el corazón dilata
su contorno en tinieblas, ¿qué resulta?

Que un turbión en mi pecho se desata,
rompe la integridad y me sepulta
bajo un clamor que a luces me delata.

[p. 106]

Nos preguntamos, si Enriqueta Ochoa había elegido ya desde 1950, el camino vanguardista, el del poema ABIERTO “en oposición al verso y la estrofa heredada”¹⁸, ¿por qué publicar un soneto? Por una necesidad o necedad, en mi opinión prejuicio, del medio editorial. Porque en mayor medida entonces, como hasta el día de hoy, no hay tallerista que no recomiende a sus pupilos publicar “aunque sea” un poema en rigurosa forma clásica de la lengua española, pues aún —a un siglo del surgimiento del verso abierto—, el valor de un poeta se reconoce sólo después de haber mostrado su dominio de las formas clásicas.

Tal parece que a partir de este soneto, Enriqueta sintió haber cumplido suficientemente con este rigor editorial, pues es uno de los escasos testimonios que dejó a sus lectores de su gran dominio del verso clásico, el cual le costó hojas y hojas de un sinnúmero de sonetos, romances, etc., escritos bajo encargo de su maestro de la infancia

¹⁸ OLSON, Charles. *Projective Verse*, Totem Press, 1959. (Aunque este ensayo se publicó hasta 1959, se dio a conocer y se difundió al mundo tras su elaboración en 1950 desde el círculo de poetas del Black Mountain College, del que Olson fue rector hasta su clausura en 1956).

Rafael del Río, en las que ejerció su dominio del canto, del ritmo, de la respiración, y que terminaron en el bote de la basura por voluntad de la poeta. Otro de los pocos sonetos publicados es “Dido”¹⁹, del cual hablaré en la segunda parte de este ensayo.

Montones de versos clásicos hoy destruidos por el tiempo, desembocaron en la vocación por el poema abierto con que está escrita toda su obra. De Olson, referente fundamental para los poetas estadounidenses posmodernos²⁰, Enriqueta Ochoa parece haber asimilado la kinética de la cosa, es decir, la energía que se transfiere a un poema construido mediante el seguimiento de la frase musical con que arranca el poema.²¹ Ella misma nos confirmó esta idea al afirmar en diversas entrevistas que todos sus poemas nacían completos desde su primera escritura –como si alguien se los dictara– y que era el proceso de revisión y corrección lo que le tomaba más tiempo.²²

Entonces, el poema nace con su propio ritmo y cadencia. Pero sobre todo, con una extensión que obedece al contenido, en palabras de Olson: “La forma nunca es más que la extensión del contenido”. Este método para lidiar con la forma del poema se ajustaba perfectamente al modo en que Enriqueta Ochoa trabajaba la revisión de sus poemas. Apenas iniciada la segunda mitad del siglo XX, su poesía se colocaba a la vanguardia en el manejo de la forma, dentro del panorama de la poesía mexicana y estadounidense.

¹⁹ OCHOA, Enriqueta, *Bajo el oro pequeño de los trigos, Antología poética (1947-1996)*, ed. El Aduanero, coleccion. Las Cuatrocientas Voces, México, 1997, p. 205.

²⁰ Charles Olson estableció un puente crucial entre el modernismo representando por Ezra Pound y William Carlos Williams y lo que se ha denominado como The New American Poets, una rúbrica que incluye a la New York School, a los poetas de Black Mountain, a la generación Beat y al San Francisco Renaissance. En consecuencia, muchos grupos poéticos postmodernos, los poetas del Language School entre ellos, incluyen a Olson como una figura fundamental y esencial de la poesía. Al otro lado del Atlántico, estas corrientes poéticas diversas han ejercido y ejercen una influencia notable en un grupo importante de escritores alternativos y experimentales como Roy Fisher, Geoffrey Hill, JH Prynne and Edwin Morgan, detrás de los cuales puede distinguirse claramente el lenguaje moderno y creativo de Olson, quien acuñó el término posmoderno. (Consultado en http://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Olson).

²¹ OLSON, op.cit.

²² BOTELLO Moreno, Martha Lorena. “Entrevista con Enriqueta Ochoa” en *El sentimiento de cercanía con la muerte en cinco poemas de Enriqueta Ochoa*, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, 2012, p. 102.

CAPÍTULO II:

La búsqueda religiosa de Enriqueta Ochoa: El culto a la palabra y el redescubrimiento de lo sagrado.

2.1. Remitificación y confluencia simbólica.

La búsqueda de lo divino se convierte en muchos de los poemas de Enriqueta Ochoa en hierofanía, en una toma de conciencia de la existencia de lo divino en las manifestaciones de la vida cotidiana.

Dice Mircea Eliade:

“[...] la aceptación de la historicidad del ser humano nos ayudó a liberarnos de los últimos remanentes del angelismo y del idealismo. Ahora tomamos más en serio el hecho de que el ser humano pertenece a *este* mundo, y que no es un espíritu aprisionado en la materia. Saber que el ser humano está siempre condicionado es descubrir que es igualmente un ser creativo. Que responde creativamente al desafío de los condicionamientos cósmicos, psicológicos o históricos. [...]”²³

A temprana edad, Enriqueta Ochoa descubre una múltiple gama de formas religiosas que se despliegan a su alrededor y mediante las cuales la gente se explica el orden de las cosas del mundo. Como no tuvo ninguna religión debido a las creencias laicas de su padre, toma conciencia por cuenta propia de la palpitación de un mundo trascendente tras los objetos de culto y los rituales, primero al acercarse a la biblioteca esotérica que un tío les había dejado en la casa²⁴, luego al acercarse al catolicismo mexicano que la cercaba en muchas esquinas de su ciudad natal, Torreón, y más tarde en su contacto con escritores que practicaban alguna doctrina esotérica. Se da a la tarea de indagar sobre aquellas que de alguna manera despertaron su interés. Ella reconoce al menos haber estado inmersa en siete

²³ ELIADE, Mircea. *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*, ed. Kairós, Barcelona, España, 1999, p. 76.

²⁴ CAMPOS, Marco Antonio, *El poeta en un poema*, ed. Coyoacán, México, 2001, p. 108.

corrientes religiosas o espirituales distintas, entre ellas el catolicismo²⁵, el esoterismo de Mme. Blavatsky y la práctica espiritista.

Quizá son todas o la combinación de ellas causa del aspecto sagrado que se permea en la obra de Enriqueta a través de conceptos cósmicos, de ciertos valores religiosos, del misterio subyacente en los mitos, del alto contenido intuitivo de las formas rituales, y sobre todo de la heterogeneidad estructural con que se construye la conciencia religiosa de la autora, que concibe la palabra, desde el principio, como sagrada. Según Michel Foucault:

“[...] en la época clásica, las lenguas tenían una gramática debido a que tenían la fuerza de representar; ahora representan a partir de esta gramática que es, para ellas, como un envés histórico, un volumen interior y necesario cuyos valores representativos no son sino la cara externa, centelleante y visible. [...]”²⁶

Que las palabras y las cosas eran una sola, que las primeras tenían una naturaleza creadora y una fuerza representativa original. De la misma manera que en el hebreo de la Biblia el nombre de un personaje revela su historia y destino, antiguamente las palabras pertenecían a las cosas nombradas por ellas. Tras la secularización de la vida humana y la objetivación del lenguaje, las palabras abandonan las cosas y se convierten sólo en una representación de ellas.

Enriqueta Ochoa busca un retorno al sentido primordial de las palabras, donde el nombre y la cosa representaban “otra cosa”, el espacio metafísico donde el objeto unía la realidad con la inmensidad cósmica. Esas palabras que se encuentran en los mitos, en las historias bíblicas, así como en los relatos cosmogónicos de las culturas ancestrales, entre otros. Partir de la verdad para hablar de la verdad, concebir el lenguaje como parte de una evolución espiritual indefinida y una iniciación progresiva, al estilo del teosofismo. La labor de llevar la concepción religiosa múltiple de vuelta a la Unidad, hacia un mismo origen cósmico, sólo podría lograrlo a través de la remitificación. Leemos en “Días nuevos”:

²⁵ Seis meses antes de la muerte de su padre, Enriqueta Ochoa estuvo recluida en un convento de la Calzada de Tacubaya donde se encontraba el claustro de las Oblatas de la Santa Eucaristía, tras el fatal acontecimiento dejó el convento para trasladarse a Monterrey por poco tiempo, y luego a las ciudades de México y Jalapa. (CAMPOS, op.cit., p. 112 y 113).

²⁶ FOUCAULT, Michel. “Ideología y crítica” en *Las palabras y las cosas*, ed. Siglo XXI, México, 1985, p. 233.

Nuevas vidas vendrán
y se acostarán a parir un siglo solar.
Nuevos días y nuevas vidas vendrán:
los días tiernos, y verticales las vidas.
Las llamaradas se alzan sobre los altos muros
por donde ceñida de fulgor camina la mañana.
Salpicada de lluvia florece la resurrección.
Mientras, desde aquí, presos en el siglo XX,
miramos fascinados
a través de las rendijas la hermosura venidera.²⁷

La cosmovisión espírita de la evolución global de las cosas y los seres²⁸ se contrapone a la idea de la resurrección tradicional del religiosismo dogmático. En esta resurrección tomarán parte todos los seres y no sólo el enviado de Dios. Se trata de una reformulación profética, que abarca a la humanidad entera y no sólo a los miembros de un culto o tradición religiosa determinada²⁹. Una profecía con carácter global. Esta idea de la resurrección ha sido tomada del judaísmo de la época del Segundo Templo, cuando la

²⁷ OCHOA, op.cit., p. 114.

²⁸ Consultado en <http://www.espiritas.es/modules.php?name=News&file=article&sid=284> el 1º de junio de 2013.

²⁹ En el nivel de la filogénesis, la teoría evolucionista espírita admite la evolución de los seres humanos paralelamente a la de los demás seres de la Creación. En orden cronológico, los antropoides más antiguos serían de la era cuaternaria y cuyo fósil, encontrado en Java en 1891, recibió el nombre de *Pitcanthropus erectus*, teóricamente, es considerado como un ser intermediario entre los simios y el hombre.

Esos antropoides primitivos habían sido preparados, por la espiritualidad, durante un largo y gradual periodo, para recibir el alma inmortal, con la cual deberían participar conjuntamente para la formación de los seres humanos. Los seres antropoides fueron, así, preparados para la gran transformación que debería realizarse en sus organismos, pero el acontecimiento más importante a considerar por los antropólogos modernos, debe ser la evaluación del proceso por el cual los mismos fueron preparados para recibir el alma inmortal, distinguidos por la dádiva espiritual que posibilitó la transformación del *Pitcanthropus erectus* en Criatura humana.

Como dice Allan Kardec, en el libro *La Génesis*, Capítulo XI, ítem 10: «La materia debía ser el objeto de trabajo del espíritu, a efectos del desarrollo de sus facultades. Pero era necesario que ése pudiese actuar sobre aquella, razón por la cual fue destinado a habitarla, así como el leñador habita en el bosque. La materia sería, a la vez, el objeto e instrumento de trabajo. Pero Dios no quiso unir al espíritu con la piedra rígida, sino que prefirió crear cuerpos organizados, flexibles y capaces de recibir los impulsos de la voluntad, que se prestasen a todos los movimientos».

Ese mensaje del emérito codificador es claro al afirmar que aquellos cuerpos, todavía en la fase preanímica de su evolución, ya organizados, flexibles y diferenciados, estaban listos para la gran transformación, aptos para recibir las almas inmortales evidentemente poco evolucionadas, en estado compatible a la de los cuerpos con los cuales se asociarían. Cada cuerpo con su alma, unidos, inició la extraordinaria jornada evolutiva de los seres humanos. El hombre primitivo había tenido, igualmente, formas discontinuas de pensamientos, aislados y nebulosos de acuerdo con el estado poco desarrollado de sus circunvalaciones cerebrales, y que fueron perfeccionándose a través de los tiempos, en los milenios ya transcurridos, para llegar a la maravilla de los pensamientos del hombre contemporáneo, ornamentado por diferentes atributos como la percepción, la voluntad, el raciocinio, la intuición, la creatividad, los dones artísticos, el juicio, la razón, la concentración y la determinación.

Sobre ese conocimiento antropológico evolutivo y conociendo que el alma puede actuar continuamente sobre el cuerpo físico, como «Modelo Organizador Biológico», se puede concebir que el ser humano, bajo la égida del alma, no haya alcanzado, todavía, todo el potencial evolutivo disponible, debiendo llegar, en un futuro, a niveles progresivamente más elevados de perfeccionamiento.

Extraído del libro *Enfermedades del alma*. Consultado en <http://www.luzespiritual.org/mensajes/4194-teoria-evolucionista-espirita> el 1º de junio de 2013.

reforma de Esdras, idea que luego fue sustituida por la del alma inmortal introducida por los helénicos.³⁰

Ya Santo Tomás, hacia 1300, también había afirmado que este lugar podría ser encontrado algún día sobre la Tierra. Ahora la voz poética levanta este canto profético esperanzador en el cual la realidad del Paraíso Terrenal deja de ser un lugar imaginario o el sitio del que el Adán fue expulsado, para convertirse en una posibilidad de realización futura que compartiremos todos los hombres. Un sitio en el que todas las almas habitarán después de la resurrección. La referencia histórico-legendaria del mito bíblico permite la visualización de un paisaje futuro aún inexistente y sin embargo sondeable a través del poder de las imágenes simbólicas que contiene. Esta remitificación devuelve al mito su referente original, pues el lugar del Paraíso desde las culturas caldea y persa, era un lugar terrenal, de ahí su nombre original: *Gan Eden* en hebreo o huerto en el oriente de la región llamada de Edén, traducido luego por los mismos sacerdotes judíos del periodo helenista al griego en la Septuaginta –llamada también Código Alejandrino– como Paraíso.³¹ Estas y otras alteraciones en la traducción respondieron al afán de los judíos de la cúpula por asimilarse a la cultura griega, a la cual admiraban, y de la que podían sacar gran provecho personal. Fueron tiempos de ruptura entre los judíos de Jerusalén, la secta de Qumrán y los Samaritanos, que siguieron a la derrota del rey persa a partir de la conquista de Alejandro Magno en Medio Oriente y la región de Judá.

En los poemas que tocan lo sagrado, es posible distinguir en Enriqueta Ochoa esta especie de religiosidad universalista, que toma en cuenta a todos los humanos y los incluye en un mismo destino. Si su ritual fue el acto de escribir poesía, su culto se entregó a una devoción por un lenguaje capaz de ascender al plano de lo inefable y representarlo dentro de la realidad del poema: Hierofanía poética. La recreación del oficio de poeta como un acto devoto, la ubica dentro de la vanguardia con aquellos convencidos de que entre el universo de la ciencia y los sueños el mito es el paradigma. Hombres como el físico francés Bernard d'Espagnat, a quien Gilbert Durand cita en su *Introducción a la Mitología*,

³⁰ CASTEL, Francois. *Historia de Israel y de Judá, desde los orígenes hasta el siglo II d.C.*, 5ta.ed., ed. Verbo Divino, Navarra, 1998, p. 132.

³¹ Sobre esto hay varias opiniones, mismas que han intentado ubicar el lugar en distintas partes de Medio Oriente.

quien dijo: “El mito de Prometeo, el mito del Paraíso Terrestre y el modelo planetario del átomo –modelo de Niels Bohr– se asemejan plenamente”.³²

Su obra se desarrolla en el ámbito de la remitificación como una manera de readecuar y revalorar esa alteración del monoteísmo o unidad primordial³³ que se dio a lo largo de la historia de las religiones, y que se fue volviendo más compleja y confusa a la luz de nuestra civilización secular, orientada cada vez más a lo profano y a la concepción del lenguaje como simple objeto mercantil. Enriqueta se vuelve contemporánea de Olson en su búsqueda del mito, yendo un paso adelante de los surrealistas y dejando atrás la mística de lo irracional, así como de los místicos, es decir, abandonando la idolatría pero reconociendo, al modo de muchas religiones ancestrales como la persa, la tradición elohista del reino de Israel, los samaritanos, el hinduismo, los macedonios y la propia religión católica, que al principio de todas las manifestaciones deíficas existe una sola fuerza creadora universal, a la que todo lo creado obedece y responde.

Si hablamos de una poeta devota, esta devoción se manifiesta en la búsqueda de lo sagrado a partir de diversas disciplinas: filosóficas, esotéricas, teológicas. Así como en una exaltación del lenguaje musical a través de una combinación acentual capaz de proyectar la atmósfera exacta en que la realidad lingüística del poema trascienda su significación inmediata. En su ensayo inédito, Esther Hernández Palacios afirma:

“Es indudable que en la poesía que nos ocupa, en el nivel de la lengua del verso, la dominante es el ritmo (En sus *Ensayos de poética* Roman Jakobson habla de la existencia de una característica dominante que ordena y da sentido a los demás elementos de una obra poética: “Un élément linguistique spécifique domine l’oeuvre dans sa totalité; il agit de façon impérative, irrecusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments”. [Un elemento lingüístico específico domina la obra en su totalidad; actúa de manera imperativa, irrecusable, ejerciendo su influencia directamente sobre los otros elementos], Roman JAKOBSON, *Questions de Poétique*, Paris: Du Seuil, 1973, p. 145. La traducción es mía”).

³² DURAND, Gilbert. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, ed. Biblos, colecc. Daimon, Argentina, 2003, p. 43.

³³ ELIADE, op.cit., p. 69.

Cita del prólogo de Mario Raúl Guzmán a la antología *Bajo el oro pequeño de los trigos*³⁴ el siguiente fragmento:

“Como pocas, la poesía de Enriqueta posee una inaudita capacidad natural para engancharse al furgón cinético del ritmo. En casi todos sus poemas no existe la menor fisura acústica. Enriqueta se instala en el canto con absoluta armonía. El hallazgo del ritmo es para ella un camino absoluto”.

Y nos da este fragmento de la conversación que sostuvo con la poeta acerca de su concepción del ritmo:

“Creo que lo único que la poesía actual no ha perdido es el ritmo. Aunque no los use, el poeta moderno no puede desconocer los metros porque son éstos los que dan el ritmo. Y conociéndolos se puede conservar mejor el ritmo, la música. Sin música, la poesía no es poesía, aquello que Borges llamaba cadencia, la colocación de los acentos”.³⁵

Creación abierta, respiración, canto, ritmo kinético de la experiencia, asociación de mitos y símbolos que alguna vez parecieron irreconciliables, su coincidencia en el espacio y tiempo del poema como una remitificación, que actualiza su poder de representación, hacen que los poemas de Enriqueta Ochoa abran una veta dentro de nuestra tradición poética que apenas está comenzando a ser estudiada y reconocida, a la que hace falta adentrarse debido a la múltiple cantidad de rostros de lo sagrado que nos ofrece y a su original universo imaginario.

2.2. El mito de Dido en dos poemas: Enriqueta Ochoa y Concha Urquiza.

Para establecer una diferencia entre la poesía femenina que precede a la de Enriqueta Ochoa, he elegido este mito común presente en la obra de una y de la otra.

Gloria Vergara apunta:

“[...] podemos ver (en Concha Urquiza) que la imagen de la mujer representada se reconoce en otra figura poética, Dido, quien es sin duda, un arquetipo importante

³⁴ GUZMÁN, Mario Raúl, “Selección, ensayo y bibliografía” en *Bajo el oro pequeño de los trigos*, op.cit., p. 27.

³⁵ HERNÁNDEZ PALACIOS, op.cit., p. 20.

también para la labor heurística de otras poetas mexicanas. Urquiza mezcla la imagen del dolor de la amada con Dido:

Harto adiestrado el corazón ahora,
tener quisiera el paso vacilante,
y como Dido, con mirada errante
busca la luz, y al encontrarla llora. [...]

Mas, ¡oh dulce dolor!, ¡oh llanto amable!
oh congoja de carne miserable
por donde rompe el alma hacia la altura!³⁶

El soneto de Concha Urquiza nos habla del dolor de la carne, del espíritu cuya cárcel es el cuerpo. Del dolor que se acaba cuando llega la muerte. La voz poética retoma el mito mediante un paralelismo entre la mujer abandonada que no logra olvidar a aquel que ya no está y sufre profundamente, con la que se duele al estar separada de Dios, su amado. El campo semántico profano se desplaza hacia un espacio místico. El amor profano se confunde con el amor divino. Las contradicciones entre el amor terrenal y el amor divino se difuminan. El dolor es uno solo.

Enriqueta Ochoa establece un diálogo con la obra de Urquiza a través de otro soneto:

DIDO

Lanza Dido el adentro trastornado
por el fraude de amor que la cercena
y el corazón, acribillado, en pena,
se revuelca en las gramas del collado.

Mientras Eneas, al clamor negado,
empareda el oído en que resuena
su amor sujeto a voluntad ajena
y, corza en fuga, rompe el frágil vado.

Transido de voraz ternura, el ruego

³⁶ VERGARA, op.cit., pp. 29 y 30.

al horizonte darda, se derrama
y a Dido rota en su destino ciego

le hinca el dolor. Su corazón rebrama
y en sus médulas arde el mismo fuego
que en la hoguera encandece y la sollama.³⁷

El poema recrea el momento en que Dido se suicida tras la traición de Eneas, quien no es capaz de luchar contra el mandato de los dioses que le han ordenado partir de Cartago a Italia. Dido no puede soportar el abandono; luego de la partida de Eneas, la tristeza y el desconsuelo se apoderan de ella. En la segunda versión de la *Eneida* de Virgilio, Dido quema las ropas de Eneas en la misma cueva donde yacieron la noche anterior a su partida, pero con eso no logra encontrar consuelo, así que decide finalmente terminar con su vida enterrándose en el pecho la espada de Eneas.

El poema no tiene un tono exclamativo, tampoco están presentes la alabanza, ni el grito o el deseo, pero sí la pasión amorosa. Enriqueta habla del fuego del corazón, el sentimiento del amor no correspondido, como un arma de dos filos: “en sus médulas arde el mismo fuego / que en la hoguera encandece y la sollama”, entendemos que por la misma rabia, desconsuelo y amor que la llevó a quemar las ropas de Eneas en la cueva, ardió ella en la pira funeraria.

Mientras Enriqueta aborda el mito de Dido para hablar de un aspecto de la conducta amorosa que trasciende la imaginación simbólica, Concha Urquiza habla del ascenso del alma, en ella, el suicidio es un desgarramiento del cuerpo que permite la unión de los seres con lo divino; para Enriqueta el suicidio de Dido es un acto heroico pero ciego.

Lo que en una es unión con Dios; en la otra es símbolo de vacío interior. Porque como hemos visto, para ella lo sagrado comienza en lo que puede percibirse a través de los sentidos y del cuerpo, la presencia divina se manifiesta en todas las cosas y seres, creciendo como un “embrión” desde dentro; el suicidio resulta en el exterminio de la esperanza de poder alcanzar la trascendencia. Siguiendo esta línea, Gloria Vergara

³⁷ OCHOA, Enriqueta, op.cit., p. 205.

puntualiza: “Enriqueta entiende muy pronto que la búsqueda de Dios es vana porque a Él se le encuentra dentro, haciéndose desde siempre, creciendo, cambiando”.³⁸

Enriqueta utiliza como alegoría el mito de Dido y Eneas para hacer visible el poder aniquilador del acto amoroso incompleto o fracasado, el rostro oscuro del sentimiento amoroso. En cambio, en el poema de Urquiza, el mito se convierte en epifanía, siguiendo la tradición de los poetas místicos. En la primera autora, la recuperación del sentido de lo sagrado en medio de lo profano es una constante donde lo trascendente reside en la experiencia humana. La transfiguración del mito de la Creación en una divinidad cósmica que encarna en cada vida sobre la tierra y a partir de ésta manifiesta su energía creadora y potencia regenerativa, orienta el esfuerzo innovador de la palabra y la razón poética.

³⁸ VERGARA, op.cit., p. 81.

CAPÍTULO III:

Mitos dominantes.

3.1. El mito órfico.

La principal redundancia mítica a lo largo de la obra de Enriqueta Ochoa está ligada al orfismo como una metábola –Gilbert Durand utiliza el lenguaje de la música para referirse a este tipo de continuos que permanecen inamovibles detrás de las variaciones–; es decir, que el mito de Orfeo subyace en el fondo de los temas y los desarrollos en gran parte de los poemas, y es “lo que colorea al conjunto”.³⁹

La doctrina órfica, que se extendió en Grecia a partir del s.VI AEC, predicada por el músico tracio Orfeo, en términos muy sintéticos reivindicó la revelación frente a la razón y fomentó la idea del pecado original y la culpa.⁴⁰ En esta doctrina, el mito de Dioniso se mezcla con el de Orfeo. El orfismo replantea la genealogía de los hombres y los dioses, contándonos cómo Dioniso se enfrenta a Orfeo, cuando éste ya ha perdido a Eurídice, y de qué forma logra matarlo. Santiago González Escudero, en su artículo “Los mitos de la cosmogonía órfica como introducción al pitagorismo”, ofrece la siguiente sinopsis:

“Orfeo, de acuerdo con la tradición literaria que recoge Graves⁴¹, aparece como el hijo de rey de Tracia Oeagro y de la musa Calíope. El nombre del padre, Oeagró, aparece relacionado con una divinidad prehelénica de los ríos. En la leyenda se pueden establecer los siguientes puntos:

a. Tras una visita a Egipto, Orfeo se une a los Argonautas. Su música, pues siempre se vincula a Orfeo con la capacidad catártica de la música, resulta de gran utilidad para superar

³⁹ DURAND, op.cit., p. 110. “Con el término “metábola”, Durand parece estar yuxtaponiendo el significado de metáfora (phero: llevar) –de trasladar una palabra a una imagen desde su sentido habitual a otro distinto, descubierto por la imaginación–, con el de “parabólico” o “paraboloide”, este último entendiéndolo no tanto como tropos lingüístico (apólogo), sino en su significado geométrico, como el recorrido o la superficie engendrada por una curva (parábola) que gira alrededor de un eje de simetría. Esta “curvatura” o “modalidad” estaría cualificando el traslado metafórico. Durand explicita una “metábola” operando en el campo musical. Nota de la traductora”. (Dra. Blanca Solares Altamirano).

⁴⁰ <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Presocraticos/ReligionOrfica.htm>

⁴¹ GRAVES, Robert, *The Greek Myths*, Penguin Books, 1955, 28 passim, apoyado en Píndaro, Pítica IV y escolios. Esquilo, Agamenón 1629-30, Eurípides, Bacantes 561-4 y Apolonio de Rodas I, 28-31.

las dificultades del viaje. A su vuelta se casa con Eurídice y se queda a vivir entre los ciconios de Tracia.

b. A causa de una mordedura de serpiente muere Eurídice. Orfeo baja al Tártaro a buscarla. Por medio de su música convence a Hades para que devuelva a la vida a Eurídice, lo que logra a condición de no mirarla durante el viaje de regreso del Tártaro. Orfeo no puede resistir el mirarla y la pierde para siempre.

c. Orfeo se enfrenta a Dionisos. Se retira a vivir como sacerdote de Apolo pero Dionisos envía a las Ménades para que le venguen. Estas encuentran a Orfeo y le despedazan”.⁴²

La estrecha vinculación entre Orfeo y Apolo se da mediante un mismo patrón mítico que los identifica: la música. Apolo es el opuesto de Dioniso, de igual forma que lo es Orfeo, a quien incluso mata. La relación mítica entre Orfeo y Dioniso es la de los polos opuestos. Así, Orfeo sustituye a la figura de Apolo, dando lugar a un sistema religioso que combinará una cosmogonía con la teogonía.

Ezio Albrile, en su ensayo “Orfismo y gnosticismo: algunas reflexiones”, comenta:

“La teogonía y cosmogonía órficas están directamente conectadas con la antropogonía y praxis ético-religiosa: el hombre sufre la herencia titánica que le impide la identificación total con Dioniso-Zagreos (tercer y último Dioniso). La finalidad de toda su ascesis religiosa debe ser, por tanto, la supresión de la mancha original y la identificación mística con el dios, al cual, de hecho, el iniciado se asimila apropiándose del nombre de Baco. Pero, dice el *hieros logos* órfico, “muchos son los que portan el tirso, pocos los bacos”. Es decir, la liturgia aparente de la iniciación no basta para constituir la unidad entre lo humano y lo divino, para lo cual es necesario el esfuerzo íntimo espiritual del mista. [...] El hombre en el orfismo está dividido entre un cuerpo que procede de los Titanes y que es asimismo tumba, en la cual se halla encarcelada la esencia dionisiaca, y un alma”.⁴³

Y también habla sobre la principal diferencia entre los rituales dionisiacos y los órficos. El antiguo sacrificio dionisiaco, donde la víctima es devorada cruda, es suplantado por la ceremonia religiosa, donde se da la renovación de la pasión del dios y su absorción

⁴² EL BASILISCO, número 9, enero-abril 1980, www.fgbueno.es

⁴³ En: BERNABÉ, Alberto y Francesc Casadesús (Coordinadores), *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*, tomo II, ed. AKAL, S.A., Madrid, 2008, p. 1520.

material por parte del mista. El orfismo vuelve interiorización el antiguo sacrificio dionisiaco, por influencia del pitagorismo.⁴⁴

Esta concepción acerca del hombre como un ser dividido entre su alma y su cuerpo, entre su naturaleza de origen divino y su salvajismo titánico-dionisiaco, así como la del Más Allá, considerado un lugar de premio y castigo, conforman algunas de las ideas centrales adoptadas por diversas religiones surgidas en la posteridad, tales como el judaísmo helénico y el cristianismo desde sus comienzos.⁴⁵

El catolicismo al que Enriqueta Ochoa se aferró, sobre todo durante su juventud, y que incluso la hizo ingresar a un convento con la intención de ordenarse monja, permeó sus ideas y concepciones sobre el hombre y su relación con Dios. Al revisar las etapas poéticas en la obra de esta autora de acuerdo con el método que plantea Gilbert Durand⁴⁶, en busca de las alusiones míticas que más la obsesionan, encuentro que el mito de Orfeo es la respuesta. Este aparece como columna vertebral de donde parte al encuentro de otros mitos. Podría decirse que la mayoría de veces, el mito órfico es escenario de otros mitos; en otras ocasiones, es el telón de fondo, pero siempre conforma un punto de referencia y articulación de su cosmovisión poética.

En su primer libro publicado, *Las urgencias de un Dios* (1950), se encuentran varios pasajes referentes a una concepción órfica de la vida:

En esta cárcel se apresó su forma
limitada y por siempre sin fronteras.
Mezcló en mi carne su actitud de cera
y entre funde y espiga, tan constante,
me dio rostros sin número,
con dos ásperas manos desvistió mi espera

⁴⁴ Santiago González Escudero afirma, en su ensayo “Los mitos de la cosmogonía órfica como introducción al pitagorismo”, que los pitagóricos encauzaron de una determinada forma el pensamiento griego y transformaron así la base doctrinal de los órficos, implantando su ideología en un nivel operatorio como es el aritmético-matemático, desarrollando la capacidad del número a la vez que la doctrina de la transmigración de las almas o la de la purificación ascética del cuerpo en medio de una asociación o convento místico. Consultado en: <http://www.fgbueno.es/bas/pdf/bas10902.pdf>

⁴⁵ HERRERO, Miguel, “Orfismo y cristianismo”. En op.cit., p. 1527.

⁴⁶ DURAND, Gilbert, “La mitocrítica paso a paso”. En *Acta Sociológica* ISSN (Versión impresa) 0186-6028 Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM, enero-abril 2012, p. 107.

y a luz parda y ceniza en la intemperie,
mi larga desnudez predijo eterna.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, "La muerte", p.33*]

El tema central del poema lo lleva el título: la muerte. La una voz poética habla de sus pérdidas. Enriqueta Ochoa, de manera autobiográfica, nos deja asomarnos a una serie de sucesos que marcaron su memoria, relacionados con la muerte de seres queridos: su hermana Estela, su medio hermano, quienes fallecieron antes de 1953, año en que lo hizo su padre. Pero el mito que cobija el tema del poema es de naturaleza órfica: el cuerpo concebido como una “cárcel de forma limitada”; donde residen las angustias terrenales, la “intemperie” o esa ausencia y vacío por los que se han ido, la conciencia de la finitud, y la confluencia de orfandad y de fragilidad humanas. Porque la vida es trágica al ser finita. Con el fallecimiento de los seres amados algo también muere en uno, hay un vacío que nunca se llena sino hasta la propia muerte. El ser humano va construyendo tumbas interiores a través de la muerte de sus seres queridos. El alma se convierte en una sala funeraria donde los muertos nunca acaban por irse.

El alma en este poema, “una larga desnudez eterna”, “por siempre sin fronteras”, queda expuesta como repositorio en un estado contra el tiempo, librando batallas entre la memoria y el olvido, la añoranza y los anhelos, la ensoñación y los recuerdos, la eternidad y el instante, la duda y el vacío; Orfeo obsesionado con el fantasma de Eurídice. La imagen del alma caída que no encuentra descanso ni resignación. Por un lado, imposible acceder lo amado; por el otro, incapaz de resistir el deseo de poseerlo. Hay una convicción pesimista de la vida vista como un paso a través de caminos de sufrimiento y desesperación, de rendición de cuentas, de pago de una deuda que nunca quedará saldada; quizá la heredada por los hombres a causa de la maldad de los Titanes, o la de Adán y Eva, quienes bajo la perspectiva cristiana son depositarios del pecado original que pasarán eternamente a su descendencia en la Tierra.

En el mismo libro, *Las urgencias de un Dios* (1950) encontramos al inicio del poema “Drama interno”, los siguientes versos:

Algo recóndito en el alma aflora
y es de un violeta pálido su lumbre,
que al fugarse en mojada pesadumbre
abre su cárcel escondida y llora.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 37]

Los anteriores versos son una referencia a la escatología órfica: al recuerdo del estado original. Puede inferirse que eso “recóndito que en el alma aflora” es esta remembranza. Sobre esta concepción platónica del mito órfico, Ezio Albrile comenta:

“Las almas <arrojadas> en el mundo conservan el recuerdo del estado original, que Carpócrates llama con Platón [...]: el aniquilamiento lascivo e inmoral (si se quiere ‘dionisiaco’) del mundo es el trámite mediante el cual se llega a ese ‘recuerdo’ y, en consecuencia, a la reabsorción en la Luz del dios inefable y desconocido”.⁴⁷

La voz poética describe la experiencia mística del recuerdo de la unidad con Dios. Es un instante de melancolía profundamente doloroso, donde la pesadumbre aflora a través del llanto. Este drama, donde el alma reclama su parentesco divino con el ámbito de lo luminoso, desata otra tragedia interior: la conciencia de haber sido arrancada de aquel ámbito por transgresiones que ni siquiera cometió; y reacciona con inmenso pesar al darse cuenta de que el dolor del alma es inherente al de su cuerpo, esa prisión en la que el alma tendrá que purgar una condena, para así –y sólo así– poder liberarse de la culpa original.

En las antiguas mitologías, los dioses moran en el exterior, sin embargo, a partir del mito órfico se sugiere que algo de lo divino se transmitió a los hombres por medio de los Titanes que tragaron a Dioniso, y de cuyos restos, luego de ser dispersados por la furia de Zeus, nacieron las criaturas humanas. Y así como lo divino quedó en el alma humana, la orientación a la maldad de los Titanes también, a modo de culpa ancestral. Esta culpa trasladada al ser humano desde sus orígenes fue adoptada por el cristianismo primitivo al surgir el neoplatonismo. El investigador Luc Brisson nos da un panorama completo sobre cómo el mito de Orfeo acaba por relacionarse con Platón y llega hasta los primeros días del cristianismo, y otras corrientes religiosas como el gnosticismo, entre varias más. Brisson

⁴⁷ “Orfismo y gnosticismo: algunas reflexiones”. En: BERNABÉ, Alberto y Francesc Casadesús (Coordinadores), *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*, tomo II, op.cit., p. 1523.

comienza citando las primeras líneas de Proclo en su *Teología platónica*, que, según su opinión, podrían considerarse parte de toda la historia de la filosofía:

“Es preciso mostrar que cada una de estas doctrinas concuerda con los primeros principios de Platón y con las tradiciones secretas de los teólogos. Toda la teología griega es hija de la mistagogia de Orfeo. Pitágoras fue el primero que aprendió de Aglaofamo las iniciaciones relativas a los dioses y Platón el segundo que recibió de los escritos pitagóricos y órficos la ciencia perfecta que se ocupa de los dioses. (Procl. *Theol. Plat.* 1.5.25.26-26-24)”.⁴⁸

Por un lado –continúa Brisson–, Pitágoras enseña su filosofía como una revelación. Y es Jámblico, quien a través de su obra *Vida de Pitágoras*, relaciona a éste con un movimiento religioso, el orfismo, y por otro lado, establece un punto de unión objetivo entre Platón y el pitagorismo. En cuanto a lo primero, Jámblico dice:

“Orfeo, hijo de Calíope, decía, por haberlo aprendido de su adre en el monte Pangeo, que la esencia del número es el principio eterno y más providente del cielo entero, de la tierra y de la naturaleza intermedia, y además que es la raíz de la permanencia de hombres divinos, dioses y démones. Esto muestra claramente que Pitágoras ha tomado de los órficos la idea de que la naturaleza de los dioses está determinada por el número (Iambl. *VP* 145-147)”.

Así, Jámblico explica cómo la verdad que recibe el filósofo sólo puede provenir de una revelación, que entraña la iniciación en el aprendizaje de doctrinas esotéricas, pues la condición humana natural, según él, es de un rango inferior, el de los animales, y sólo es comparable con el estado de locura del ser humano. El hombre vuelve en razón sólo a través del rito de iniciación, donde los dioses intervienen para transformarlo y permitirle acceder a su dominio superior.

Jámblico conecta a Platón con Pitágoras citando la historia de *Fedro*, relativo a la locura. Luc Brisson ha estudiado este pasaje:

“En el *Fedro* se distinguen cuatro tipos de locura <divina>:

Sócrates: Hay dos clases de locura: una producida por enfermedades humanas y otra surgida por una alteración divina de las reglas habituales.

Fedro: Así es.

⁴⁸ BRISSON, Luc, “El lugar, la función y la significación del orfismo en el neoplatonismo”. En: op.cit., p. 1491.

Sócrates: En la locura divina hemos distinguido cuatro partes: la mántica, que hemos considerado inspiración de Apolo; la teléstica, de Dioniso; la poética, por su parte, de las Musas; la cuarta, la locura amorosa, de Afrodita y Eros, habíamos dicho que era la mejor (Pl. *Phdr.* 265ab).

[...] En este pasaje del Fedro, es verdad que la filosofía está asociada a una locura divina, como la adivinación, la iniciación y la poesía [...] Jámblico sitúa en el mismo plano la filosofía, la poesía, la adivinación y la iniciación”.⁴⁹

Entonces, de no ser por la intervención divina, los humanos permaneceríamos en constante estado de inquietud, incoherencia e irracionalidad.

El orfismo penetró en el judaísmo helenístico y en el cristianismo desde sus inicios.⁵⁰ Miguel Herrero encuentra que el orfismo “preparó los espíritus para la aceptación del cristianismo”. Hay ciertos puntos de contacto entre ambos, uno de los principales es el asesinato de un hombre inocente, sin embargo, el sacrificio de Dionisos no fue voluntario; además, a partir de este, los humanos no quedan redimidos sino al contrario, se les impone una condena; también el caso de la resurrección es distinto en cada uno, ya que Dioniso cuando regresa de la muerte ya no lo hace para recibir el reinado del mundo de parte de Zeus. A pesar de estas diferencias, la asimilación de elementos y los préstamos que hizo el cristianismo al orfismo es evidente. La tendencia monoteísta y sincretista, es la idea primordial que resurge en el cristianismo. Éste acepta la idea de un dios supremo, y además, lo concibe como principio cósmico único, pese a mantener el lenguaje politeísta tradicional. Un dios trascendente, creador y que utiliza la palabra como elemento creador.⁵¹

Por otra parte, la idea del Más Allá como un lugar de premio y castigo, es una creación de la mitología griega. Infierno y Paraíso son conceptos órficos que penetrarán en el judaísmo del Segundo Templo, y más tarde, en el cristianismo.⁵² El investigador italiano Albrile cita como ejemplo la segunda *Olímpica* (vv. 61 ss.) de Píndaro, donde el poeta

⁴⁹ BRISSON, op.cit., p. 1499.

⁵⁰ HERRERO, Miguel, “Orfismo y cristianismo”. En: op.cit., p. 1527.

⁵¹ Op.cit., p. 1531.

⁵² CASTEL, op.cit., p. 158.

representa de manera feroz los tormentos infernales y afirma que este rasgo es lo que distingue especialmente al orfismo de otras escatologías místicas antiguas.⁵³

La reencarnación es central al hablar del orfismo:

“[...] hay una escatología de condena, que afecta a quienes no se purifican y se manifiesta en la doble forma de un castigo en el Hades, entre fango, tinieblas y penas varias, o bien en una reencarnación o <repetición> en cuerpos de grado inferior a través de la rueda o el ciclo de los renacimientos”.

La idea de la reencarnación permea en el gnosticismo, donde se instaura un nuevo drama para el alma humana: el de no poder elegir de manera más o menos consciente el ser en el que se encarnará de nuevo. Esta asimilación del orfismo en el cristianismo, permea los versos de Enriqueta Ochoa desde el primer poema, que da nombre a su segundo libro, *Los himnos del ciego* (1968):

V

Otra vez somos lo que fuimos.
Sobre la misma lengua seca de Cristo
cae el mismo vinagre
y sobre el mismo Sinaí envuelto en niebla
y relámpagos
ha de subir Moisés
a recibir la palabra.

Porque otra vez somos lo que fuimos
en espera del día
que llegue a recobrarlos.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 57]

El verso “otra vez somos lo que fuimos” puede interpretarse de dos maneras. Por un lado, hace referencia a la circularidad de la existencia del género humano y a la idea de la transmisión de “generación en generación”. A primera vista, nos dice que el ser humano se repite una y otra vez sin avanzar, sin evolucionar, en un círculo que se mantiene en un

⁵³ Op.cit., p. 1522.

mismo nivel sin remedio. Es decir, pareciera que el destino del hombre es repetirse irremediabilmente sin lograr elevarse por encima de esta condición. Por otra parte, el verso también sugiere que la vida le ha sido impuesta, y por ende, que su existencia depende de la voluntad de las fuerzas divinas; con esto refleja la convicción de los hombres como seres caídos, destinados al sufrimiento, y cuya única posibilidad de salvación consistiera en luchar para conquistar la insensibilidad a todo dolor terrenal: “Sobre la misma lengua seca de Cristo / cae el mismo vinagre”. Es decir, cada hombre es un Cristo, un ser que para lograr la trascendencia tuviera que atravesar el trago amargo de las infames torturas terrenales.

Cito: “[...] en espera del día que llegue a recobrarlos”. ¿Cuál será este día? En el ámbito de la escatología órfica, la Némesis fatal que encadena al hombre a su propia mancha, al ciclo de los renacimientos, sólo puede romperse a través de la iniciación en el credo órfico y la revelación de los secretos para lograr liberarse del mal. Esta idea también llega al cristianismo, donde la ley del Destino, aunque no tiene que ver directamente con la reencarnación, sí se relaciona con la existencia del bien y del mal que coexisten en el hombre. Estas dos fuerzas antagónicas continuarán protagonizando encarnizadas luchas sobre la faz de la tierra, mientras los humanos no tomen conciencia de su alma como centro de la experiencia terrenal, y este ciclo vicioso sólo podría detenerse a través del Juicio Final, que no está en manos de los hombres sino de Dios. El hombre pues se ve sin remedio anclado a esa esperanza.

Más adelante, en el poema “El hombre”, la voz poética retoma el tema del destino, pero ahora desde la condición humana. Sugiere que a través del amor, de la ternura específicamente, el hombre podría hacer más llevadero su destierro del ámbito divino; pero, al mismo tiempo, en tono pesimista, coincide en que a los hombres les gana su inclinación hacia el mal, y mientras esto no cambie, la esperanza de salir del círculo que se repite una y otra vez, debilitándose:

[...] ¿Qué ha visto el hombre?

Nada.

Ciego y desnudo llegó,

desnudo y ciego se irá

del polvo al polvo.
Un gesto de ternura podría salvar al mundo
pero el hombre jamás bajó los ojos
a ese pozo de luz. [...]

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 60]

En los últimos dos versos, los verbos están conjugados en tiempo pasado; la voz profetiza sobre la imposibilidad del hombre de actuar en busca del bien. Estos versos son una sentencia. Parece que la paz no podrá ser vista en la Tierra porque los humanos no son capaces de mirar la luz, el camino a su propia liberación. Aquí, vuelve la idea órfica de la vida como una condena.

Por el contrario del cristianismo, el mito órfico con influencia dionisiaca, que asimiló la tradición platónico-cristiana, no existe en el judaísmo. La expulsión del Paraíso de Adán y Eva no es considerada como un pecado, sino como parte del plan de Dios para la realización de los hombres. Así, Adán y Eva se dice que fueron concebidos desde su origen como seres finitos y no inmortales, y sacados del Paraíso para evitar precisamente que comieran del Árbol de la Vida y se volvieran inmortales. Recordemos que sólo lograron probar el Árbol del Conocimiento. Porque en el judaísmo, la mente creadora de todo lo viviente posee una voluntad que sólo puede manifestarse a través del pensamiento y las acciones humanas. Entonces, Adán y Eva comieron del Árbol del Conocimiento de manera consciente, aceptando el designio de la voluntad divina. De inmediato se supieron concebidos con inclinación tanto al bien como al mal, que en el judaísmo se representan como una relación dicotómica entre la mente y el corazón, el pensamiento y las emociones⁵⁴. Entonces, Adán y Eva son los primeros humanos a quienes Dios otorga la capacidad de perfeccionamiento, que consiste en hacer que la mente domine al corazón, y por ende, que las emociones, nacidas de la benevolencia y la generosidad, guíen las acciones del hombre. La idea de que los hombres mueren por causa del pecado de Adán y Eva no es la del judaísmo; se muere porque con este fin se crea a los hombres y porque sólo eso le permite la reencarnación, así como el continuo y progresivo perfeccionamiento de su

⁵⁴ SCHOLEM, Gershom. *Conceptos básicos del judaísmo*, ed. Trotta, 2da. ed., Valladolid, España, p. 47.

alma. Y es a través de sus obras, como un hombre debe vencer su inclinación hacia el mal, que no es más que abstenerse de buscar el placer de actuar contra las leyes de Dios.

El orfismo que encontramos en los versos de Enriqueta Ochoa, proviene de su formación dentro de la religión católica. Ella va a retomar los mitos que el cristianismo reconstruye del judaísmo helénico, asimilándolos a otros de procedencia pagana; pero el sentimiento órfico de la vida nunca se aparta de sus poemas. La idea de que el hombre ha de pasar por el sufrimiento en esta vida, y que los placeres, aunque disfrutables, sólo son un paliativo que disminuye la desolación humana en este mundo, para la voz poética son requisitos del hombre que busca su trascendencia al más allá el día de su muerte; un tema constante dentro de sus preocupaciones poéticas. Su voz se concentra en ahondar en estos sentimientos que causan dolor: la muerte de los seres queridos, el desamor, la distancia del ser amado, el olvido, el vacío interior, el miedo al inicio de un nuevo amor, la pérdida de los amigos, la desilusión causada por nuestras expectativas sobre otras personas, la nostalgia, la soledad, el temor a lo inefable, entre otros.

3.2. El mito de Electra: ¿venganza o libertad?

El lector de “Retorno de Electra” (1978) se identifica con el tono confesional que domina la expresión poética, así como con la intención de transformar un arquetipo mítico en una experiencia personal. Al contrario de otros poetas como Cernuda y Aleixandre, que toman los mitos para universalizar sus experiencias individuales⁵⁵, la voz poética de Enriqueta Ochoa actúa al contrario. Sólo una pequeña parte del esquema básico del mito será incorporado a un asunto personal; esta operación inversa también reflejará ese “poema universal”, pero desde una mirada particular.

El lector identifica la voz de Electra desde los primeros versos:

Ya me creció la voz, padre, patriarca,

⁵⁵ ORTUÑO Casanova, Rocío. *Mitos cristianos en la poesía del 27*, publicado por Modern Humanities Research Association, London, 2014. Consultado en: http://books.google.com.mx/books?id=24GTAAwAAQBAJ&pg=PA47&lpg=PA47&dq=poetas+usan+mitos&source=bl&ots=mK3_27yqhn&sig=rPkX8B04S6l_sXgsTap7wTcQL3o&hl=es&sa=X&ei=whUaVLKlIcKNNrHGgrAI&ved=0CEUQ6AEwBQ#v=onepage&q=poetas%20usan%20mitos&f=false.

viejo de barba azul y ojos de plomo;
ya te puedo contar lo que ha pasado
desde que tú te fuiste.⁵⁶

Estas líneas anticipan una confesión. El marco de referencia es el mito de Electra, lo cual despierta varias expectativas en el lector: ¿la confesión traerá algún secreto revelado? ¿cómo se insertará el esquema básico del mito dentro de la experiencia individual? ¿qué permanecerá de la Electra original? ¿cómo habrá de transformarse?

No sólo al principio sino a lo largo de todo el poema es posible identificar la esencia de este mito, o lo que Kerényi nombró como mitologema: lo que no cambia del mito. Electra se refleja en la voz poética como la hija que añora a su padre, a quien ama como no amará a otro hombre, y con el que comparará al género masculino; el padre se convierte en el paradigma; este mito es más o menos el equivalente del de Edipo pero desde el punto de vista de la mujer. Y en realidad eso ocurre a la voz poética como un reflejo de la autora. El padre es un tema recurrente en su obra. La imagen del padre como el hombre fuerte, el protector, el bastión de la familia, es una idea con la que se identifica la poeta a lo largo de toda su obra.

Para identificar la importancia de la figura paterna en la obra de Enriqueta Ochoa basta seguir toda su producción. El padre se menciona en la mayor parte de sus libros. Es un punto de encuentro siempre al hablar de los momentos de sufrimiento, así como al hablar de los recuerdos más preciados. Como ejemplo, cito el poema “En los ojos del misterio” (1984):

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.⁵⁷

⁵⁶ OCHOA, op.cit., p. 178.

⁵⁷ OCHOA, op.cit., p. 217.

La maternidad y el recuerdo del padre serán dos ejes sobre los cuales se realizarán las redundancias del mito órfico, cuya cuenca semántica alcanza puntos críticos cuando la poeta habla el dolor por la pérdida de sus familiares, de la soledad y de la cercanía con la muerte.⁵⁸ Por otro lado, dicha cuenca tiene sus puntos más débiles en el tema de la maternidad, del amor y de la contemplación de la naturaleza, así como de los otros con quienes Enriqueta Ochoa siente empatía: las mujeres del campo, las víctimas de la violencia, los seres torturados por su alto grado de conciencia personal y social, etc., seres en general que muestran sus debilidades. La cuenca semántica en sus niveles más bajos se ocupa de los hechos que hacen que el trayecto en esta vida valga la pena a pesar de los dolores a que estamos sujetos los humanos. Ahí es donde la vida de Orfeo encuentra sentido, así como la del poeta, en la valoración de las carencias y la vigilia del deseo.

Si reducimos esta cuenca semántica órfica a sus dos linderos principales, podríamos decir que las preocupaciones individuales de la poeta tienen un rango que va de la búsqueda de lo sagrado al el sentimiento trágico de la vida, puesto que el mito órfico constituye el vértice de los mitemas (redundancias primordiales). Tal como lo explica el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, el mito es un lenguaje susceptible de ser dividido en unidades pertenecientes a un nivel complejo de análisis, cada una de estas partes es un mitema, es decir, una parte de un mismo mito que subyace en el trasfondo temático de los poemas.⁵⁹ En el mito órfico, el poeta como un ser errante, que no encuentra el lugar de pertenencia, sufre de dolor, de aislamiento y de nostalgia por el Paraíso perdido.

El sentimiento de soledad del yo lírico en este poema se materializa en palabras que evocan la ausencia del padre biológico y las de dos hermanos fallecidos. Este sentimiento de soledad extrema que embargó a la poeta a lo largo de su vida, luego se identifican con otras ausencias como la de sus amores perdidos. El alma órfica se mezcla con otros mitos ya en otro plano de lectura, que se vuelven más evidentes que el órfico. Y en este nivel, más superficial, el yo lírico se convierte en un protagonista mítico, de este modo, por ejemplo, en el poema “Retorno de Electra”, su historia personal entramada en este mito alcanza un significado universal.

⁵⁸ Este tema lo he desarrollado con amplitud en mi tesis de licenciatura: “El sentimiento de cercanía con la muerte en cinco poemas de Enriqueta Ochoa”, UNAM, 2012.

⁵⁹ ORTUÑO, op.cit., p. 27.

En esta correspondencia entre realidad, mito y poesía se sitúa la palabra de Enriqueta Ochoa; por eso es que no hay un poema que refleje algo fuera del tiempo, del espacio terrenal o de la experiencia personal, y podemos comparar de manera clara la biografía de la poeta con sus versos en busca de estas coincidencias. Sus imágenes, aunque se gestan desde el horizonte de lo humano y buscan darle sentido a los acontecimientos cotidianos y sencillos de la existencia, sin la pretensión de convertirlos en otra cosa que no sea una realidad literaria paralela, traducida en palabras, sin embargo reconstruyen, trascienden y se vuelven testimonio de la herida física o emocional, de la experiencia motivadora, de la psique y la naturaleza humanas, recreando y renovando mitos, dotándolos de mayor significación.

“Retorno de Electra” es un poema escrito mucho tiempo después de la muerte del padre de Enriqueta Ochoa, don Macedonio Ochoa, ocurrida en 1953. La poeta pudo escribirlo hasta 1976, y fue publicado en 1978. La autora prefirió guardar estos poemas que había escrito y no fue sino hasta dos años después que los mostró y fueron reunidos en el volumen que lleva el nombre del poema, como ella misma lo cuenta:

“Me siento muy contenta de haberlo escrito (*Retorno de Electra*) porque lo escribí cuando todo era terrible. Cuando yo escribía mis poemas los hacía bolita y los iba quemar. Pero como me conocía muy bien, un día decidí sólo hacerlos bolita y ponerlos en una bola de estambre en donde le tejía a mi hija sus suéteres. Ahí permanecieron. De ahí surgió el *Retorno de Electra*, hasta que un día en que me encontraba muy mal económicamente, los saqué y los pasé en limpio. Le gustaron mucho a Emmanuel Carballo y a Flores Tapia, quien le preguntó a Emmanuel Carballo por qué no había publicado esos poemas. En ese momento le extendió un cheque y le dijo que los quería para tal fecha. De ahí salió el *Retorno de Electra*. Fue un milagro”.⁶⁰

En el poema mismo se encuentran las razones por las que demoró más de veinte años en escribir un poema dedicado a la muerte de su padre:

I

Para poderte hablar,
así, de frente,

⁶⁰ Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/28/sem-octavio.html>

tuve que echarme toda una vida
a llorar sobre tus huesos.
Tuve que desandar lo caminado
desnudando la piel de mi conciencia.
Para poderte hablar,
tuve que volver a llenarme de aire
los pulmones.
Y cuidar de que no se me encogieran las palabras,
el corazón, los ojos,
porque aún se me deshacen de agua
si te nombro. [...] ⁶¹

Fue un periodo de luto muy largo, tanto que pareciera haber sido de “toda una vida”. Pero no el luto pasivo que suele estar permeado sólo de tristeza, sino un tiempo de reflexión y conciencia. ¿Cuáles pudieron haber sido estas reflexiones? En la misma entrevista del 2007, citada anteriormente, la poeta comparte las preocupaciones literarias y filosóficas que le despertaron las pérdidas de su padre y de sus hermanos Estela y Alfredo:

“Cada religión inventa a su Dios y cada religión explota a su Dios. Eso me da mucha tristeza porque yo siempre me estoy recomendándome a mi Dios; mi dios no coincide con los miedos ni las promesas. Debe de haber un respeto a Dios, pero lo inventan a su manera. A mí me da miedo, porque no sé si estoy equivocada. La naturaleza, la entrega absoluta del hombre hacia la creación de todo lo que hay sobre la tierra y fuera de la tierra; ésas son las urgencias. Por ejemplo, ahorita que murió mi mejor amigo que he tenido durante sesenta y cuatro años, ya no puedo dormir en las noches. Pero ahora que él murió me pregunto, bueno, necesitamos saber de dimensiones físicas, espirituales, y psicológicamente, todo lo relativo a Dios. No sabemos a dónde vamos. Yo sí tengo miedo. ¿Después de esto? ¿Dónde despertaré? Esas son mis urgencias”. ⁶²

Con lo anterior y volviendo al poema citado, sus reflexiones oscilan entre la culpa y el vacío. Decíamos que para trascender una experiencia, el poeta se vale del poder del mito. El encarnar en Electra la voz poética da a los versos una intensidad mayor en imágenes y en contenido semántico. La hija que pierde al padre, asesinado por su madre, sumida en la tristeza y la desesperación fluye entre las palabras del poema. Gracias al mito, las palabras

⁶¹ OCHOA, op.cit., p. 178.

⁶² Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/28/sem-octavio.html>

del acontecimiento particular adquieren una dimensión universal, porque su construcción está cimentada en esa imagen y sentimiento que se han ido actualizando a través de otras obras literarias sin detrimento de su esencia; cada voz poética devela parte del poder evocativo de ese mito aportándole nuevas significaciones, y expandiendo sus vibraciones acústicas y semánticas.

El dolor, la nostalgia y la herida del recuerdo están contenidos en este poema, sin embargo lo novedoso de este sentimiento de pérdida es el reconocimiento de la culpa y el profundo sufrimiento manifiesto en el yo lírico. Leemos en los siguientes versos:

II

[...] Yo soy el viscoso miedo de Pedro
que se escurrió en la sombra
a la hora de tus merecimientos.
Soy el martillo cayendo sobre tus clavos;
el aire que no asistió al pulmón en agonía;
soy la que no compartió
el dolor anticipado que se encerró a devorarse;
la hendidura irresponsable,
la desbandada de apóstoles...”⁶³

El yo lírico se vale de otros subcontextos, los cuales agregan sentido al combinarse con el mito principal. Se trata de una combinación aparentemente dispar entre imágenes que evocan mitos religiosos del Nuevo Testamento puestos sobre un trasfondo completamente pagano. ¿Qué hace Pedro en este poema donde habla Electra? ¿y el martillo sobre los clavos? ¿en dónde hay una desbandada de apóstoles en la historia de este mito? A pesar de estas inserciones, la situación psíquica y sentimental de Electra no se ve afectada en modo alguno sino intensificada; porque es la situación psíquica del lector la que se altera. Para el lector de Micenas o de Argos, resultaría intraducible la descripción del estado anímico de Electra al lado de las comparaciones con referentes cristianos; pero para los lectores de hoy, esta asociación resulta completamente asequible.

⁶³ OCHOA, op.cit., p. 179.

Esta combinación no sólo nos habla de la conciencia de la autora por reflejar su cosmogonía sino de una intención estética perfectamente consciente de llevar a una misma realidad literaria dos tradiciones radicalmente opuestas y hacer que se realimenten una a la otra; que una ilumine a la otra y viceversa. El resultado estético es por un lado, la actualización de un mito, pero por el otro, la identificación de dos mitologías en un contexto poético y el nacimiento de una tercera imagen en la mente del lector donde tienen lugar correlaciones simbólicas y semánticas. La creación de un panorama distinto en donde podemos reconocer a aquella Electra ancestral e identificarnos con sus sentimientos, con sus reflexiones, con su dolor y con su nostalgia. Entonces la historia misma del mito original nos es próxima. La situación personal de la voz poética nos acerca a un pasado remoto, reviviéndolo en una circunstancia que somos capaces de traducir en nuestra propia experiencia lectora. Electra está más viva que en su contexto original bajo este punto de vista poético.

La culpa que se percibe en la voz poética se expresa a través de la imagen que alude al comportamiento del apóstol Pedro: “Yo soy el viscoso miedo de Pedro / que se escurrió en la sombra / a la hora de tus merecimientos”. Nuevamente un mitema órfico sirve como base para la expresión de una realidad poética. El macro-tema se inserta dentro de la tradición bíblica, y tiene que ver con un mito menor contenido en el Nuevo Testamento de la tradición católica. Indaguemos ¿qué hizo Pedro que es tan parecido a la circunstancia del yo lírico? En el evangelio de Juan 13:38 nos enteramos de cómo Jesús confronta a Pedro, quien afirma que daría la vida por su maestro, a lo que éste responde que antes de que cante el gallo –que amanezca–, el discípulo ya lo habrá negado tres veces. Este es el mito, ¿qué toma la autora en el poema? Toma la parte que se refiere al miedo. El yo lírico traslada el miedo de Pedro a su propia voz. Es el miedo a la muerte de la persona que ha sido su mayor apoyo.

Para interpretar este poema es necesario tomar en cuenta los comentarios de su autora con respecto a su composición. Enriqueta Ochoa incluye en la voz poética tanto los sentimientos de sus hermanos como el suyo ante la muerte de su padre. Así lo cuenta en *El*

poeta en un poema, de Marco Antonio Campos.⁶⁴ Pedro es su hermano Sergio, el mayor, quien después de los funerales, un día desapareció; horas más tarde, la familia lo encontró profundamente alcoholizado y dormido al pie de la tumba de su padre:

“Imagino (y lo escribo) lo que vivió mi hermano esa noche. Él es el “viscoso miedo de Pedro / que se escurrió a la hora de los merecimientos”, y el martillo que martilló los clavos”. Sin embargo, a mitad del fragmento ya hablo yo: “soy la que no compartió / el dolor anticipado que se encerró a devorarse.”⁶⁵

La autora nos habla de que seis meses antes de la muerte de don Macedonio, ella se internó en un convento –su padre la visitó dos veces–, y fue allí que le anunciaron que su padre estaba muy grave; sólo el último mes pudo estar junto a él, y afirma: “Si hubiera sabido que estaba tan enfermo no me marchó”. Al igual que los apóstoles con su maestro, la voz poética siente que le falló a la persona más importante de su vida, a quien más le debía tiempo y dedicación. Y esta confesión del yo lírico a través de los comportamientos de los apóstoles, citados Pedro y Santiago⁶⁶, nos es familiar y cercana como parte de la tradición de occidente.

Para los poetas que se definen dentro de la tradición de la primera mitad del siglo XX, entre los que se encuentran la “generación del 27” entre muchos más, la utilización del mito responde a una necesidad de separar el pensamiento lógico y racional del pensamiento mítico, pues el primero es incapaz de dar las respuestas necesarias cuando se refiere a los sentimientos, que pueden ser comprendidos sólo mediante la intuición, tal como lo explica Lévi-Strauss. Estos poetas son descendientes directos del romanticismo y contrarios a la idea del lenguaje racional. La vuelta al mito dota a los poetas de silenciosas referencias históricas detrás de la imagen mítica, llenas de significados, y les otorga la sustancia original que habrá de ser enriquecida al actualizarlos. Como resultado, el mito en el nuevo poema magnifica su expresión en la mente del lector.⁶⁷ En esta tradición que coincide con

⁶⁴ CAMPOS, Marco Antonio. *El poeta en un poema*, ed. Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., México, 2001, pp. 111-113.

⁶⁵ *Ídem.*, p. 112.

⁶⁶ Cuando su maestro Jesús va al Monte de los Olivos, Pedro y Santiago van con él; aquel les pide que vigilen mientras él hace oración pero ocurre que los apóstoles se quedan dormidos, fallando en su encargo y ocasionando que Jesús sea sorprendido por sus captores y aprehendido esa noche.

⁶⁷ ORTUÑO, op.cit., p. 14.

la poesía moderna se puede ubicar *Retorno de Electra*. Por un lado, la culpa, y por el otro, un sentimiento de redención; una liberación del alma atormentada.

Siguiendo la lectura por el sendero del vacío que deja la muerte del padre al yo lírico, atestiguamos sus intentos por resolver el sufrimiento a través del llanto y la evocación de los momentos compartidos: “y volví a caminar lo desandado”. Pero con todo no lograba obtener consuelo. Imaginamos los más de veinte años que la autora pasó añorando a su padre, su compañía, pues como en su poema lo expresa: “y me quedé vacía, a la intemperie...”; tiempos de extrema conmiseración y deseo de liberarse de la culpa, así como de sentirse en desamparo. Finalmente este momento llega cuando el poema surge:

Ahora,
para afirmar la talla
con que tu amor me hizo,
sólo queda una espina:
la palabra.

La figura mítica de Electra, que busca una salida a su frustrante pérdida, encuentra otro modo de liberación, no el de la venganza contra la madre, sino el de la catarsis a través de la palabra. De la relación de la autora con su madre hablaremos posteriormente pues es también un elemento que tiene paralelismos con el mito griego. Por ahora, el poema se convierte en un instrumento de defensa, de salvación, de redención y de catarsis. La autora lo describe de la siguiente forma:

“Me sentí muy liberada al escribirlo. Muchísimo. Poco antes de escribirlo hubo veces que en las mañanas, entre el sueño y el despertar, mi padre se me aparecía con una cara de gran tristeza y con el cuerpo hecho pedazos y me reprochaba que lo siguiera buscando, y me decía que por favor ya lo dejara en paz, que estaba muy cansado y que había perdido hasta la ruta que debió haber seguido. Todo esto se acabó al terminar el poema. En ese momento sentí que lo sepultaba. Fue mucho tiempo de cargar la sepultura. Fueron veinte años de cargarla”.⁶⁸

Liberación y redención. Con este poema, la autora se deshace de la culpa, así como del sufrimiento. Electra no es ahora la mujer con sed de venganza que manda asesinar a su

⁶⁸ CAMPOS, op.cit., p. 111.

madre para desahogar su frustración. Le ha sido otorgado el don de la creación, de la palabra. La imagen original de Electra nos remite a un arquetipo clásico, de orientación política y que respondía a la moral de la época. En su estudio, Irma Céspedes Benitez y Carmen Balart Carmona, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, de Santiago en Chile, reflexionan sobre el papel de los arquetipos en la literatura clásica. Sobre el protagonista en las historias comentan:

“Requería actuar, aunque fuera muy joven, según su linaje y lazos de parentesco, en concordancia con su clase social. Su conducta de persona noble debía reflejar cierto tipo de relación y lealtad profunda: la del lazo familiar, que lo llevaba a cumplir obligaciones que provenían de la familia y comprometían su hacer y su honra, “mi propio sino y el de todo mi linaje” (Sófocles, “Electra”, en *Antígona, Edipo Rey, Electra*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 262).”⁶⁹

Según estas autoras, Electra pertenece a una serie de tragedias relacionadas con una familia, los Atrida, cuyos conflictos familiares generan luchas de poder, desunión, odio y afán de venganza. Los acontecimientos no tendrían que afectar a nadie salvo a la familia, sin embargo, al gestarse en la familia gobernante, se irradian hacia la vida ciudadana, y tienen consecuencias a nivel del Estado, y según la mitología, a nivel del cosmos:

“La historia de la estirpe –los descendientes de Atreo– configura un verdadero laberinto en el que se repiten, en una imagen especular, los nombres, las situaciones y los motivos, generándose una estructura circular que sobredetermina las mismas intrincadas acciones que desembocan en el sino recurrente de cada uno los descendientes. Al laberinto de la estirpe no es posible escapar; se nace marcado por un designio; e incluso la consolidación del poder o de sí mismo, implica el sacrificio de un pariente. Por ejemplo, Agamemnon inmoló a su hija con el fin de hacer realidad su calidad de Comandante en Jefe de las tropas griegas destinadas al sitio de Troya. Cada muerte, metafóricamente, simboliza las diferentes etapas que debemos superar para alcanzar una existencia autónoma. Pero, en el caso del mundo mítico griego, la estructura circular condiciona al individuo a actuar del mismo modo que su antecesor, repitiéndose la venganza, el destierro, el adulterio, la traición”.⁷⁰

La Electra de Enriqueta Ochoa es lo contrario, una mujer que rompe con este condicionamiento y se convierte en un ser autónomo, que actúa por medio de la consciencia

⁶⁹ Consultado en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09341998000100003&script=sci_arttext

⁷⁰ *Ídem*.

y se libera de las pasiones destructivas a través de su capacidad transformadora, que reside en el dominio de la palabra, en la construcción de una nueva realidad a partir de recursos poéticos. Es una Electra influida por el espíritu órfico, un alma desterrada por la traición y la violencia que vivió en el seno de su familia, pero redimida por medio del arte, como Orfeo a través de la música.

Así, vemos cómo la autora despoja a Electra de su sed de venganza, y la convierte en un ser más noble, y al mismo tiempo, independiente de condicionamientos históricos. La tragedia que sufre la hija frente a la muerte del padre es expresada en términos de una metafísica de las pasiones: “Di, ¿qué se hace con un muerto, padre?”, pregunta la voz poética, y el poema responde como una redención estética, ni religiosa ni mitológica, donde hay una interiorización del sentimiento de pérdida, de frustración y de sufrimiento, así como una solución artística: la aceptación de la realidad a través de la palabra. La autora crea la medicina que cura la enfermedad, reconstruyéndose en el yo poético y reestableciendo la armonía entre la noción de destino y la reacción humana ante lo que no puede controlar. No es que la voz poética acepte la muerte de un ser querido, ni desee vivir el vacío que éstas le han dejado, así que levanta la voz, se rebela con “lágrimas” y las visiones de “este viaje de niebla”, para profundizar en la infinita distancia entre la voluntad divina y la de los hombres. Esta Electra tiene dudas existenciales, pues no sólo le inquieta la tristeza de haber perdido a su padre sino, por un lado, el no saber a dónde se ha ido su alma, y por el otro, qué hacer ella con su recuerdo:

Di cómo lavo estas llagas,
si todo queda inscrito en el tiempo
y todo tiempo es memoria.

La tragedia ocurre al interior del yo lírico. Electra es una mujer de la modernidad. Como apunta Rocío Ortuño:

“Paul de Man sugiere que la proyección de la psique del poeta en la naturaleza se debe al miedo por lo transitorio que sufre patológicamente el poeta moderno: el hombre puede ver el tránsito de las estaciones en la naturaleza, la caducidad de los árboles, la muerte de las

flores, pero en esencia, la naturaleza es eterna: ha estado siempre y permanecerá para siempre, a diferencia de los hombres”.⁷¹

La muerte no obedece a las leyes del tiempo, depende de lo numinoso, de ahí que se vuelva objeto de temor, de misterio y de cuestionamiento más allá de su manifestación física, acerca de la naturaleza de la voluntad divina. Por eso es que en la poesía de Enriqueta Ochoa el tema de la búsqueda de Dios se fusiona con el de la muerte; de aquí que los mitos que elige para acercarse al tema sean de índole religiosa y no pagana. Lo que interesa a la voz poética es calmar esta ansiedad que le provoca su transitoriedad humana, así como la de los demás, sus seres amados.

La búsqueda de Dios es un tema general en gran parte de su obra, pero la lucha hacia el encuentro con algo parecido a una redención es a lo que dedica su labor poética. La palabra surge como consuelo, es la fuente de la que emana la apacibilidad, donde se resuelven las discordias ontológicas. El personaje de Electra en este poema ha dejado de ser un instrumento del destino para convertirse en una mujer liberada de las pasiones destructivas a través de la subjetividad poética, que es una especie de meditación transformadora.

El personaje de Electra también se identifica con Enriqueta Ochoa en la conflictiva relación con su madre. Al parecer, el convertirse en la hija predilecta de don Macedonio, su padre, no le produjo buenas relaciones con su madre, para quien su hijo Sergio siempre fue el favorito. Según palabras de la propia Enriqueta Ochoa, su madre era una mujer demasiado prejuiciosa y ajena por completo al pensamiento intelectual, así que se molestaba cuando veía a la poeta leyendo y escribiendo, “lo cual consideraba como algo satánico”. A la muerte del padre las cosas empeoran. En el libro de Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, la autora narra el momento en que su padre la llama, él en condiciones de enfermedad extrema, poco antes de su muerte. Don Macedonio le dijo a su hija que dado que lo había ayudado mucho en el negocio (de joyería) y en la casa, le pensaba dejar las tres cuartas partes de la herencia, el resto sería para su hermana, a lo que ella se negó. Tras esta negativa, él prefirió morir intestado, cosa que la madre nunca le perdonó a Enriqueta. Al morir él, incluso la obligó a mudarse de la casa; así es como la

⁷¹ ORTUÑO, op.cit., p. 20.

poeta inicia su situación de inestabilidad y mudanza constante, su errar no sólo se trataba de un asunto existencial sino que obedecía también a una circunstancia real. Con todo el miedo del mundo se fue a vivir a casas ajenas y se vio obligada a trabajar y a escribir por su cuenta. Enriqueta afirma: “Ella quiso vengarse y me sacó a la vida”.⁷²

Este proceso de adaptación fue muy difícil para la autora; incluso después de haberse ido de su casa, pensó en volver, habló con su madre y le pidió recibirla de nuevo – ella le ayudaría con el negocio–, pero recibió una rotunda negativa. Todo este largo capítulo de conflictos familiares ocasionó una profunda depresión en Enriqueta, quien al cabo del tiempo buscó ayuda profesional. Sólo el psicoanálisis podría hacer que las palabras volvieran a fluir de manera natural sobre el papel. Quizá un cierto tipo de venganza se llevó a cabo de manera no intencional, pues como ella lo describe, para su madre debió haber sido difícil el hecho de darse cuenta de que no buscaba dinero sino protección: “Debe haberle causado tristeza que el dinero no fuera el arma efectiva para humillarme”.⁷³

Conociendo esta circunstancia, la imagen de Electra nos resulta cada vez más alejada de su versión clásica. La ausencia de avaricia y de rencor, hacen de esta nueva versión, un personaje que pone a prueba la autoridad materna a través de su autonomía, que la hacen sujetarse a sus propias convicciones y la libran de obrar conforme a las leyes de la venganza. La dicotomía entre la obediencia a las leyes de la razón o las leyes de la intuición, de la moral, del bien, también es uno de los dilemas del hombre moderno que se reflejan en su obra. La búsqueda se orienta hacia la realización de los poderes del alma, que son los que le dan una identidad trascendente al hombre, capaz de salvarlo incluso de su propia muerte –metafóricamente hablando, a través de la catarsis poética. Rocío Ortuño habla de este asunto citando a Gadamer, quien en años posteriores a la publicación de este poema, en uno de sus libros de 1980, llegó a la conclusión de que el discurso poético tanto como el religioso, para ser realmente efectivos y eternos, deberían ser autorreferenciales, y por lo mismo, universales.⁷⁴ Esta intuición ya está contenida en los versos de Enriqueta Ochoa desde tiempo antes.

⁷² CAMPOS, op.cit., p. 109.

⁷³ Ídem., p. 111.

⁷⁴ ORTUÑO, op.cit., pp. 28-29.

Con este poema, la venganza de Electra se transforma en catarsis creadora; su dolor engendra la vida –del poema y no la muerte. Su destino trágico se rompe y es sustituido por la supervivencia del alma del yo lírico, y no por su condenación ante el asesinato: se libera entonces de las cadenas del sufrimiento. Esta Electra se convierte en un ser más humano, dotado de una naturaleza más elevada y menos corrompida, que lleva su experiencia humana a una dimensión de trascendencia. Es una Electra profundamente humanista bajo este nuevo enfoque argumentativo.

3.3. Arquetipos griegos en “Mentido Paraíso”.

Uno de los poemas que pueden orientarnos sobre el rumbo que irá tomando la búsqueda de lo sagrado en la poesía de Enriqueta Ochoa es “Mentido Paraíso”. Es un poema largo cuyo tema gira alrededor de las preguntas existenciales, ¿quiénes somos y de dónde venimos a este mundo?

El primer apartado habla del origen de los hombres, venidos desde “la celeste ojera de un estanque de luz”. El principio de la vida, según la poeta, está en la luz. Se trata de una concepción de la vida fundada en la creencia de que la vida proviene de un lugar externo al ser, que se inserta en su cuerpo y le permite la existencia. Si es la luz, hablamos de energía, si es celeste, de energía cósmica. Más adelante, la voz poética nos describe lo que sucede después de ese “desprendimiento tan violento”, en el momento que esa luz encarna en un cuerpo y donde “la memoria de la luz se hiere, / se entorpece.” Entonces, el ser humano se ve atrapado en “un círculo que fragmenta su fiel circunferencia.” Y su fuente de iluminación ya no se alimenta más de la luz solar sino de un “fuego fatuo” o “dispersión cortante”.⁷⁵

Este origen de los hombres no está relacionado sólo con la corporeidad sino con la conciencia del ser. La voz poética se refiere a la experiencia de olvidar lo aprendido en un útero celeste, donde la luz ilumina al ser y todo lo sabe. Al llegar a la vida humana, ese acervo de sabiduría se pierde y el hombre debe iniciar un nuevo camino de aprendizaje

⁷⁵ OCHOA, op.cit., p. 44.

hacia la iluminación, sin embargo, en lugar de obtener la anhelada luz que pueda despejar sus dudas acerca de las preguntas existenciales, según la voz poética, el hombre y su ser sólo son capaces de aprender “sólo el trazo de un obstinado límite que asfixia”; este lindero se materializa en formas específicas: cuerpos y materia, susceptibles de perder el rumbo en su propio espejo, o como lo dice el yo lírico: “en las aguas corrientes de narciso”. Detrás de esta queja, subyace una intuición de una verdad que está más allá de las formas, los cuerpos, la percepción de los sentidos. Una verdad absoluta, cuyo alcance nos está vedado a los humanos debido a nuestra propia naturaleza corpórea y limitada.

Con la evocación del mito de Narciso, la voz poética parece querer remitirnos a una de las manifestaciones de esa ruptura de la luz o fragmentación de la iluminación del ser, que es la personificación o materialización de los atributos positivos del espíritu humano, pues más adelante, profundiza en este personaje mítico:

Y gritamos: AMOR, lumbre impetuosa
que consume el forraje, lo deshace,
y construye rescoldos de ceniza.
Lo llamamos urgencia, inundaciones,
incendio, voracidad, delirio, espanto,
dulce furia...
Pero amor es narciso hecho una hoguera:
tan sólo proyectarse sin medida,
un arrojar su imagen centro afuera
y recibirla en sí reproducida.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, “Mentido Paraíso”, p. 43*]

Narciso es uno mismo mirándose en otro, mintiéndose a sí mismo, creyendo en la falsedad; en una inexistente capacidad de salir del propio cuerpo y la propia consciencia. La voz poética manifiesta la imposibilidad del hombre para vislumbrar algo más allá de su propia realidad, y sobre todo, para alcanzar una mirada objetiva de lo que le rodea. Lo que revela este poema es una frustración ante lo inalcanzable del conocimiento verdadero. La vida del hombre parece atrapada en una simulación. El amor entre humanos no es el AMOR, y esto entraña la imposibilidad del amor absoluto entre hombres. El ego confunde al hombre y lo limita para acercarse al sentimiento amoroso esencial; su forma y las de los

otros son un obstáculo para albergar un sentimiento auténtico más allá del ego y la autoafirmación. Por eso el amor se convierte en sufrimiento entre los humanos, cargado de egoísmo, vanidad y vacío esencial.

El mito de Narciso está profundamente relacionado con el espíritu órfico y lo alimenta. El argumento es el siguiente: Si los hombres sólo son capaces de mirarse a sí mismos, de encontrarse en todo cuanto perciben sus sentidos, en lo que aprenden, piensan y sienten, ¿cómo entonces se puede lograr la trascendencia, la libertad espiritual, la iluminación, la otredad? Las respuestas posibles son también, de hecho, limitadas. A lo largo de la poesía de Enriqueta Ochoa, la más constante es la de la muerte. La idea de la muerte como liberación. Sin embargo, este problema ha sido planteado por la filosofía de Occidente desde tiempos de Sócrates. Salvador Pániker aborda el tema en su libro *Filosofía y mística, una lectura de los griegos*:

“[...] el problema, para todo idealismo, es el de cómo recuperar la realidad que está “enfrente”, cómo captar “lo otro”, cómo abrirse al mundo y a los otros yoes. Es una dificultad que arranca de la ruptura antropocéntrica, atraviesa toda la historia de la filosofía occidental y llega hasta nuestros días. ¿Cómo *abrir* realmente la conciencia? Kant separa la verdad de la realidad: la existencia sin esencia es un puro fenómeno; la esencia sin existencia es un puro pensamiento. Hegel trata de superar la dicotomía kantiana: el conocimiento no es representación por un sujeto o algo “externo”; la conciencia es a la vez conciencia del objeto y conciencia de sí. Ludwig Feuerbach viene a significar la culminación del humanismo iniciado por Pitágoras: la teología (un fantasma que todavía recorre el pensamiento hegeliano) se reduce a la antropología. Cuando el hombre cree estar pensando la infinitud de Dios, está pensando (sin saberlo) la infinitud de sí mismo”.⁷⁶

La poética de Enriqueta Ochoa parece ubicarse en esta discusión filosófica ancestral. ¿Cómo vamos construyendo la verdad/realidad? Pániker afirma que a través de la espontánea auto organización de las cosas dentro de un marco de complejidad y pluralismo; de una búsqueda crítica, impregnada de lucidez, al modo de Sócrates, comenzando por el reconocimiento de que nuestros conocimientos sobre esa verdad/realidad son casi nulos y lo que importa entonces son las preguntas que nos hacemos; en sí éstas son ya respuestas sin respuesta a nuestra conciencia de un problema humano esencial. Sócrates confía en que

⁷⁶ PÁNIKER, Salvador. *Filosofía y mística, una lectura de los griegos*, ed. Kairós, Barcelona, 2000, p. 159.

cada humano será capaz de dar con esa verdad a partir de conocerse a sí mismo; y preguntar ya es adentrarse en el conocimiento de uno.

En el sexto apartado del poema, el yo lírico parece hacerse estas preguntas que sólo son posibles de emerger en soledad:

Solitaria,
vagando entre el vapor húmedo
levantado por un rayo de sol
que hiere un legendario templo...

[...] he desceñido toda vestidura
y diluido en éxtasis mi forma.
Sólo así,
sólo así puedo sacudir el nombre
de los dioses del rosal
que a sí mismos se crean.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, "Mentido Paraíso", p. 49*]

Pániker nos dice que el abismo del yo no es una figuración poética sino un vértigo que causa la búsqueda de la propia identidad, y que los caminos por los que transitamos hacia este conocimiento son múltiples y agobiantes. Al tomar conciencia de que el ser no sólo reside dentro de nosotros mismos, se llega a la percepción de que uno es uno, y al mismo tiempo, de la extrema soledad que nos circunda. El vértigo puede romperse, según el autor, hablándose a sí mismo o a Dios, a fin de aminorar esa honda sensación de vacío y soledad. En ese momento, el hombre vislumbra el vértigo de existir: “cuando todo se esfuma (y algo les ocurre a las neuronas), y la identidad se queda en puro ser yo, y el yo se desboca en perplejidad absoluta”.⁷⁷ Y ocurre que la “infinitud de la conciencia amenaza con hacer estallar la finitud del cerebro”; se vuelve necesario pensar en uno como parte de los otros; concebirse al interior de un sistema de conciencia colectiva, y eso conduce a un estado de meditación y claridad:

⁷⁷ PÁNIKER, op.cit., p. 167.

“Partiendo de la intensidad de la conciencia de la individualidad, la misma individualidad parece disolverse y desaparecer en un ser ilimitado. Y ése no es un estado confuso sino el más claro de los claros, el más seguro de los más seguros, el más extraño de los más extraños, totalmente más allá de las palabras, donde la muerte es casi una imposibilidad. Es la pérdida de la personalidad, pero la única vía verdadera”.⁷⁸

En busca de una “vía verdadera” se encuentra Enriqueta Ochoa. Ese sentimiento de la muerte como liberación es uno de sus más claros conceptos y una respuesta a la contradicción del yo como ser finito. El yo verdadero reside en la infinitud de la conciencia. La voz poética se dispone a “sacudir el nombre de los dioses del rosal”, aludiendo a la rosa, símbolo místico de origen esotérico –cuya referencia es un atisbo a las lecturas esotéricas de Enriqueta Ochoa–. El nombre de los dioses del rosal no es uno sino varios “que a sí mismos se crean”, como ha sido creado el “Dios inacabado” del que habla la voz poética versos adelante. Aquí vemos una postura teológica de la poeta, donde parece afirmar que los dioses son creados a imagen y semejanza de los hombres, influidos por Narciso y su modo de operar en la conciencia de los hombres. Este Dios inacabado representa las ideas de la divinidad que han surgido, surgen y surgirán en el tiempo. Se trata de un dios construido por la memoria, el deseo, la finitud y la incertidumbre de los hombres. Un dios falso en el que el yo lírico busca algún atisbo verdadero, pero “¡Cómo tocar a Dios en su potencia!” –dice la voz poética más adelante, si sólo puede percibirse de Él un “múltiple espejo”.

En lo anterior se encuentra una clave de su poética. La obra de Enriqueta Ochoa puede leerse como el múltiple espejo en el que se refleja la presencia de la luz perdida en el origen de la vida humana. La multiplicidad implica el uso de mitos que proceden de distintas tradiciones pero que convergen, cada uno, en dar una idea de los hombres acerca de la divinidad. La búsqueda de Dios de Enriqueta es la búsqueda de lo que Él ha revelado de sí mismo en el mundo de los hombres. Es un rompecabezas que el poeta debe ir armando con el lenguaje simbólico universal, el único capaz de librar al sujeto de la tentación de permanecer en el mundo como un objeto más, separado de la profundidad de su esencia y

⁷⁸ *Álfred, Lord Tennyson. A Memoir.* Una biografía escrita por su hijo, Londres, 1897. Citado por Pániker, p. 168.

encerrado en los límites de un lenguaje que no trascienda al sistema de signos que llamamos Mundo.

La idea de la existencia de Dios como un ser de luz inmanente, inalcanzable e incomprensible desde nuestra conciencia humana, está presente en este poema en los siguientes versos que aluden a los “dioses frenéticos, cavadores del sol, del silencio, de la muerte...”:

De ellos sólo se sabe:
el sabor complicado de una hoguera;
el martilleo constante;
el tubo de barro con que se sopla el fuego,
y sólo eso...
–Un remedo de Dios;
un querer otorgar el vital soplo
que Prometeo usó con gesto astuto. [...]

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, “Mentido Paraíso”, p. 50*]

Prometeo aquí aparece como alegoría de la manifestación divina. Es el personaje que encarna el don de Dios de otorgar la vida a los hombres. Pero estos personajes alegóricos en cuyas imágenes se vuelven corpóreos atributos de la divinidad, para el yo poético son sólo remedos de Dios. En un sentido estricto, imitaciones grotescas de lo divino. Falsas presencias creadas a partir de la concepción humana del mundo del más allá. Seres concebidos desde una conciencia humana que distan mucho de aclarar el panorama a nuestra mente cuando ésta se torna infinita. Y aunque la voz poética sabe que es imposible llegar a conocer la naturaleza de la divinidad absoluta, de ese único Dios, los mitos ancestrales le resultan insuficientes incluso para un lograr un atisbo:

[...] todos ven más allá de un área oculta
donde su afán innúmero se quiebra,
donde todo se borra y oscurece...
[...] Allí funden su voz,
quiebran su forma,
y construyen espejos, transparencias,
donde todo se miente y resplandece.

Y por ver más segura su evidencia,
a este enigma sin voz lanzan su imagen:
se veneran, respetan, se merecen,
y en su propia ficción crecen y crecen.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, "Mentido Paraíso", pp. 51-52*]

Y es que los mitos griegos no llevan a un conocimiento de la divinidad, efectivamente, tal como Enriqueta Ochoa lo experimenta. Son explicaciones ante hechos incomprensibles para el hombre. Desde su origen, estos mitos han servido dar sentido a la existencia humana en la Tierra. A través de las mitologías el hombre ha logrado definir lo inexplicable tanto como su inteligencia se lo ha permitido, sin hacer un elogio de lo invisible, sino describiendo los fenómenos y equiparándolos a la medida de sus temores. Tampoco se ha reducido a dar explicaciones lógicas o simples, sino que ha convertido el misterio en un testimonio de la insaciable creatividad humana y la búsqueda de su razón de ser en este mundo. Por otro lado, sabemos que los mitos nos han servido, desde la antigüedad, sobre todo como un mecanismo de defensa ante el poder aniquilador que supone la presencia divina. La afirmación de Enriqueta Ochoa sobre estos personajes míticos que encarnan “remedos de Dios” coincide en gran medida con la de un rabino ortodoxo, Juan Mejía⁷⁹, quien afirma que en la actualidad ya no hay idolatría al modo en que solía haberla en el mundo antiguo, pero el gran riesgo de la idolatría hoy es pensar que nuestras ideas de Dios son Él, y que Se comporta como nosotros pensamos, porque eso es limitarlo. Esta es la idea de Dios que encarnan los mitos y entonces estamos ante una divinidad que sólo existe en nuestra mente como el producto de nuestra imaginación, en el mejor de los casos, y en gran medida, como el resultado de una mala lectura de la realidad. Si leemos así este poema, la voz poética denuncia esta idolatría, y por primera vez en la poesía mexicana se habla con tanta sencillez de una discusión que se mantiene hasta nuestros días.

⁷⁹ El rabino Juan Mejía nació en Bogotá, Colombia. Es filósofo de la Universidad Nacional de Colombia y terminó una maestría *summa cum laude* en Civilización Judía en la Universidad Hebrea de Jerusalén. En mayo del 2009 recibió ordenación rabínica por el Seminario Teológico Judío de América en Nueva York. Consultado en su página web: <http://koltuvsefarad.com/bioespanol.html>

La conciencia del género humano y su necesidad de reconocimiento de la verdad, según lo que hemos visto, son opuestas. La conciencia radica y funciona en el tiempo, está hecha de memoria, de instantes y de imágenes del futuro. El hombre construyó una explicación del mundo a su semejanza, a partir de la creación de las historias míticas, para hacerlo un sitio a su medida, al tamaño de las necesidades de su propia naturaleza. Sólo después, en Occidente, cuando nace la Filosofía, en tiempos de Platón, se plantea la escisión entre lo visible y lo invisible, apariencia y verdad, cuerpo y alma, razón e intuición, y el escudriñar en la naturaleza divina se vuelve imprescindible. Esta idea del hombre ambivalente es la que retomará el catolicismo. La de una conciencia infinita que busca reconciliarse con sus limitaciones temporales, donde surge una confrontación de la que la humanidad nunca sale bien librada, pues tal como lo afirma Pániker:

“De un modo general, todo arranca de un primer vislumbre “místico”; vislumbre inevitablemente degradado en discursos cosmogónicos o filosóficos. ¿Y por qué la degradación? Pues porque lo místico, la experiencia transpersonal de lo infinito, no se soporta. En primer lugar, lo transpersonal destruye al ego; en segundo lugar, lo infinito destruye a la realidad socialmente construida. Ello es que lo infinito, para nosotros, equivale al caos, donde ninguna “necesidad” nos protege.”⁸⁰

Y el autor cita el mito de Semele, amante de Zeus y madre de Dioniso, quien pide ver el verdadero rostro del dios supremo y fallece en el acto. Este caos del que Pániker nos habla lo percibe el yo lírico en los versos que cierran el poema:

Es penoso este riesgo en el oficio
de sorprender guaridas de narcisos,
porque en todo refluyen anchos ríos
donde la imagen se contempla y arde
y se encuentra al final siempre lo mismo:
el venirse a buscar entre las sombras,
adentrarse en la forma,
dar de voces,
y encontrar que un espejo que nos finge,
un reloj y un narciso nos contestan.

⁸⁰ PÁNIKER, op.cit., p. 191.

Pero si la filosofía y la teología han representado por un lado, un desarrollo del *logos*, y por el otro, un retroceso, hacia la vivencia mística inicial –tal como afirma Salvador Pániker, la poesía por su parte, la rescata y la salva de ser encasillada por el lenguaje del conocimiento para convertirla en una metáfora capaz de mostrar aquello que resultaba inexpresable sin demeritar su valor místico, porque el poeta no pretende llegar a una respuesta sino exponer el mayor número de preguntas posibles. En cada figura poética hay una interrogación que obliga al lector a interpretar y reaccionar según su propia experiencia vital. No hay un discurso donde refugiarse, los versos ponen ante nosotros el espejo mismo.

3.4. Arquetipos de la liturgia católica: Un retorno a los griegos.

Contrariamente a lo que han hecho poetas antecesores de Enriqueta Ochoa, el uso de los mitos cristianos no busca como finalidad el convertir al poeta en un dios que crea y moldea su realidad a partir del lenguaje, sino contemplar el movimiento de la realidad misma, reflexionar de manera poética ante los abismos e incertidumbres a que da pie esa contemplación y el planteamiento de nuevas perspectivas sobre los actos humanos.

Para ahondar en el tema de los antecedentes, hablemos de las generaciones que le precedieron, una de las más importantes es la de los poetas españoles del 27, a quienes leía con esmero y espíritu crítico. Sabemos que los mitos cristianos fueron recurrentes en sus poemas. Al respecto, Rocío Ortuño Casanova ha escrito el libro *Mitos cristianos en la poesía del 27*, en el que describe la forma en que retoman estos poetas el mito de la Creación, donde eligen con cuidado el léxico que utilizan para transferir parte del yo poético a la naturaleza para transmitir una idea del poeta como ‘pequeño dios creador de universos’; es común en estos poetas la idea del poeta como dios; la pretensión es tomar un papel en la sociedad al producir una poesía más social. Caso contrario es el de Enriqueta Ochoa, quien aborda los mitos con un fin personal, de reflexión, de confesión; no la creación de un universo sino su reflejo; sus poemas tienden un lazo entre su pensamiento y

su poesía, en ellos se mitiga lo que María Zambrano llama “la violencia filosófica”⁸¹, y al mismo tiempo, se revelan las apariencias de las que el poeta busca librarse para ahondar en la verdad. No es una poesía social la de Enriqueta, sino poemas que se vuelven universales a fuerza de poner en evidencia el caos permanente entre logos e intuición, de despertar la batalla ancestral entre el delirio y la razón, de profundizar en la tragedia del hombre sobre su dualidad como ser limitado en sabiduría e ilimitado en reminiscencias de inmortalidad.

Este mito de la Creación también es abordado por nuestra poeta en el poema “La Creación”, donde el yo poético no pretende hacer un relato paralelo sino describir la belleza que en éste resplandece y plantear el problema de las apariencias que surgieron en el instante mismo de la Creación. Leemos en el cuarto y quinto apartados:

IV

Con suavidad
se aposentó la luz,
mientras enloquecidos giraban sobre su eje
el gas, los elementos, el polvo cósmico,
solidificando la faz del universo.

V

El corazón de los primeros días
tenía ese dulzor astringente y ácido
del membrillo temprano.
La Creación extasiada
enredaba su música en la tez de un espejo.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, “La Creación”, pp. 231-232]

En este momento inicial, el espejo reflejaba la “luz divina” y su inconmensurable belleza. Lo creado hasta entonces sólo podía ser: “a imagen y semejanza del amor”, como continúa el poema; era el orden perfecto. El apartado VII nos describe el paisaje virginal y

⁸¹ ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, ed. Fondo de Cultura Económica, 4ta.ed., 4ta. reimpr., México, 2006, p. 20.

su perfección. Ya en el siguiente apartado, la voz poética describe la escisión de este orden prístino:

VIII

Pero un día,
una ristra de soles
abrió consejo fijo a la mitad del llano,
plantó su poderío:
cubrió de un seco amarillo la existencia
y sobrevino la hora oscura de la devastación.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, “La Creación”, p. 233]

Lo que puede deducirse sobre su visión cosmogónica, es que la luz primera no provenía del sol, tal como la podemos concebir, sino que era una luz emanada por la fuente divina. Luego, la luz del sol tomó el poder, el mundo fue iluminado de otra forma y la mirada del hombre, conducida por voluntad de esta falsa luz, fue condenada a sucumbir en el mundo de las apariencias.

Esta concepción del Principio como una Unidad coincide con la visión védica de la Creación donde el Himno X, 129 del *Rig Veda* postula a lo Uno (*ekam* en neutro) como el origen de todo, se trata de una tendencia hacia el pensamiento abstracto que ubica en el principio de todo a una entidad de naturaleza abstracta. Más tarde se desarrolla aún más este pensamiento y en el Vendanta No-dualista aparece *Brahman*, lo Uno y lo Único, que se opone a la multiplicidad ulterior que nace de la pluralidad del mundo empírico; así, la Materia Primordial en su aspecto no manifestado, conocida como Una, es la que dará origen a la multiplicidad de nuestra realidad.⁸²

También en la cosmogonía griega, en el principio estaba el Ser de seres, que nunca fue confundido con los dioses y hombres (que eran hermanos) a los que dio origen a través de la Gran Madre.⁸³ En la versión de Enriqueta Ochoa tenemos una luz primordial que dará

⁸² TOLÁ, Fernando y Carmen Dragonetti. *El Vedismo. Los Vedas. Lo uno como origen de todo. El Orden Cósmico*. Consultado en: <file:///C:/Users/Usuario1/Downloads/el-vedismo-los-vedas-lo-uno-como-origen-de-todo-el-orden-csmico-0.pdf>, p. 223.

⁸³ CAMPBELL, Joseph. “El helenismo: 331 A.C.-324 D.C.” En: *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*, ed. Alianza, Madrid, 1992, p. 261.

origen a otro tipo de luz, la solar, así como a todas las cosas creadas; aquí se unen tres tradiciones: la narrativa bíblica, la cosmogonía órfica y la narrativa védica:

INTROITO

Primero fue la luz,
blancura incandescente,
ahora,
después de millones de siglos,
hacia la luz perfecta caminamos,
sin saberlo.
Sobre el vértigo del caos
flotaba el sueño de Dios;
de sus ojos fluían hebras de vida inagotable.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, “La Creación”, p. 229*]

El principio es la luz y no la oscuridad, como en el relato bíblico o en la cosmogonía órfica, donde la *Noche* junto con el caos fueron primordiales y el origen de todo.⁸⁴ Entonces están: la luz, el caos y Dios, a quien se ubica como un creador intelectual; vemos por igual otra similitud con la tradición helénica y la versión de la teología órfica donde se registra que fue *Cronos* el dios que dio origen al mundo.⁸⁵ Luego, nos dice que “El verbo se hizo luz”, es decir, la palabra engendró un nuevo tipo de luz que fue la de la Creación Material del mundo, también un elemento esencial de la tradición creacionista védica.

No es hasta después que surge la evocación del “Señor” en este poema, como el regidor de todo lo creado, y El poema continúa narrando cómo el “tiempo” ató a la eternidad “con los hilos periódicos de un ciclo y otro ciclo, dictados en todas las nuevas especies de la Tierra” [*Enriqueta Ochoa, Poesía reunida: “La Creación”, fragmento X, p. 235*]. Es revelador que la palabra “Señor” aparezca en el poema hasta después de la creación del hombre.

⁸⁴ TOLÁ, op.cit., p. 221.

⁸⁵ *Íbidem.*, p. 222.

¿Y cómo surge el hombre en este poema? “Partido en dos mitades”. De nuevo se da la reunión de dos mitologías distintas: la versión órfica de Cronos, quien da origen al Éter y al Caos y produce un huevo de plata del que surge Fanes, también llamado Protógonos o el Primogénito, o el dios creador, que también es descrito como un dios con dos cuerpos. De aquí surgen los seres femeninos –las tres Parcas o Moiras, y los seres masculinos, Los Cíclopes. Luego, Uranos arrojará a los Cíclopes al Tártaro al enterarse de que sus hijos le quitarían el poder y la Tierra, en venganza, dará a luz a los Titanes para vengarse de Uranos; pero esta historia no es parte del relato poético de Enriqueta Ochoa, que se limita a describir al primer hombre como un ser que al partirse dio origen tanto al hombre como a la mujer. Así pues, por un lado, bien se podría comparar al primer hombre descrito en el poema con este Fanes que poseía dos cuerpos, pues de otro modo, ¿cómo un ser al dividirse podría convertirse en dos seres?

Por otro lado, también esta descripción podría corresponder a la primera versión sobre la creación del hombre que se encuentra en la Torah, también llamada Antiguo Testamento, donde leemos:

“(27) Y Dios creó al hombre a Su propia imagen. Lo creó a la imagen de Dios. Los creó macho y hembra. (28) Y los bendijo Dios diciéndoles: ‘Procread y multiplicaos. Colmad la tierra, sojuzgadla y dominad a los peces del mar, a las aves de los cielos y a todo animal que se arrastra sobre la tierra’”. [Génesis 1]⁸⁶

La voz poética retoma la versión yahvista de la creación del hombre, donde ambos son creados a la vez. Sin embargo, en esta narración el ser del que surgen podría no haber sido un hombre como lo conocemos en la actualidad sino un pre-hombre con los dos sexos en sí mismo, que se dividió en dos: mujer y hombre. Este pre-hombre es un elemento que intuye el lector pero del que no aparecen más detalles en el poema.

Resulta intrigante el hecho de que esta primera incursión del tema en la Biblia no haya sido la que prevaleció, sino la segunda, donde la primera mujer es creada a partir de la costilla del hombre; la misma Enriqueta Ochoa hace alusión a esta en otros de sus poemas. Pero lo interesante es que la poeta elige esta versión sobre la Creación, y sólo retoma la

⁸⁶ *La Biblia* hebreo-español, versión castellana conforme a la tradición judía por Moisés Katznelson, ed. Sinaí, Tel Aviv, Israel, 2007, p. 2.

segunda versión cuando habla sobre las relaciones entre hombre y mujer, como un símbolo del origen profundo del sentimiento que puede desatarse entre los amantes.

C.H. Dodd, en su libro *La Biblia y el hombre de hoy*, nos habla de que el primer capítulo del Génesis es una composición relativamente tardía:

“En el capítulo segundo tenemos un relato hebreo de creación más antiguo y menos elaborado. El relato del capítulo primero fue escrito después de que los profetas realizaran su gran labor en pro de una religión pura y espiritual”.⁸⁷

En este poema que construye un panorama de cómo debió haber sido aquel instante, hombre y mujer surgen de la misma fuente y al mismo tiempo, pero además sugiere que eran una misma carne que luego fue partida por la mitad, lo cual –como se ha señalado– ya no corresponde a la tradición hebrea ni a la cristiana. Podemos encontrar otro símil en la versión platónica del mito del andrógino; en *El Banquete*, se menciona a seres cuyos cuerpos eran una combinación del sexo masculino y femenino, quienes intentaron invadir el Monte Olimpo, donde los dioses habitaban; Zeus se puso furioso al percatarse del asunto y les lanzó un rayo, lo cual los dejó divididos; de aquí la idea de que hombre y mujer van por la vida buscando su otra mitad. Esta alusión combina dos tradiciones muy distantes entre sí. A través de la poesía, la paradoja se ha disuelto para dar existencia a una imagen poética que sustenta dos de los temas primordiales de Enriqueta Ochoa, el metatema del humano como ser incompleto y melancólico, sumido en la pesadumbre de su soledad; y la idea de la naturaleza divina que combina ambos géneros, femenino y masculino.

En el apartado XII y XIII, aparecen las sendas figuras de Cronos y Prometeo inmersas en esta versión cristiana de la Creación:

XII

Cronos talaba con su rodaja de cristal
el ramaje de algún astro en vejez;
desbordada alguna ruta cósmica, cansada.
Todo lo que llegaba a su punto exacto de transformación.
Cronos talaba también el bosque de los días. [...]

⁸⁷ DODD, C.H., *La Biblia y el hombre de hoy*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1973, p. 46.

XIII

Quizá fue en alguna tormenta de rayos
que consumió la selva,
o algún inocente juego de pedernales,
en lo que disipaba su tiempo el hombre,
como al azar,
comprometió la dignidad de su linaje Prometeo,
participándonos las dádivas del fuego.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, "La Creación", p. 236*]

La voz poética nos advierte que “todo llegaba a su punto exacto de transformación”. Y todo sugiere que ésta se da a partir de la división de la luz, pues a ella le siguió la división del primer ser humano y ahora le sigue la partición de la presencia divina en diversas manifestaciones que se encarnan en nuestra tradición mítica a través de los dioses griegos. Así como la luz se dividió en diversas magnitudes de ondas, creando los colores que podemos mirar; de igual forma, la presencia divina se volvió un crisol de sus distintas manifestaciones. Las claves para descifrar los misterios de este mundo, como el dominio del tiempo, el orden de las cosas, la mortalidad y la inmortalidad, se reflejaron a través de los espejos que conforman todos los elementos de la Creación. Esta concepción de la naturaleza divina parece combinar el panteísmo con el paganismo. Por un lado, la presencia divina está en todo lo creado, que posee vida y responde al orden del tiempo; por el otro, esa presencia sólo está encarnada en los dioses griegos que menciona la voz poética, y que son los que rigen sobre lo creado.

La narrativa continúa con el tema de Luzbel en el apartado XV, donde describe la furia de Dios:

La espada del Señor hizo girar
su filo de energía
y fue origen del clamor mortal.
Vacilando, tropezando, se tambaleaba Luzbel
entre su patria de luz
y el ciego desfiladero de obcecada soberbia. [...]

Luzbel, de pie en la tierra,

somos tú y yo, nosotros,
el hombre sin memoria
que duerme perdido en su propio remolino.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, “La Creación”, pp. 237-238*]

Así, el mal en el hombre viene de la pérdida de su memoria cuyo origen en la Luz original; es un vacío provocado por el olvido de su procedencia divina; la amputación de su esencia espiritual. Pero hay otra cuestión a destacar, quien bajó a Luzbel fue el “Señor”, no Dios; y aquí entonces el “Señor” deja de ser Dios, el creador universal y se deja mirar como otro dios, pero cuya naturaleza es ejecutora; esta imagen de Dios nos recuerda al deuteronomista (el que aparece como la voz del Deuteronomio), un dios capaz de dar bendiciones y maldiciones, recompensas y castigos; el dios en el que se basó el judaísmo primitivo después de la primera y segunda reformas realizadas en Judá por sendos reyes Ezequías y Josías, quienes buscaban la unificación de los criterios religiosos para lograr la unión política de los reinos de Judá e Israel –después de la caída de este último en manos de los asirios. Este dios garantizaba las bendiciones para quienes actuaran de acuerdo con la Ley de Moisés, y a quienes la contrarioran, les lloverían castigos. Cabe comentar que este tipo de pensamiento ha sido ampliamente superado por el judaísmo en la actualidad, donde ya no se atribuyen las desgracias a las malas acciones, ni las bendiciones a las actuaciones justas, sino a la voluntad divina y al plan del Dios de Israel.

Más adelante, la voz poética narra cómo la codicia entró hasta los huesos del hombre y se volvió enemigo incluso de sus hermanos. ¿Qué hace Dios? El poema dice:

Desde entonces, gambusino de amor,
sondea Dios el espacio
y rescata una semilla y otra
de la veloz corriente de los siglos.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, “La Creación”, p. 239*]

Pocos son los salvados por Dios. Esta concepción se orienta hacia la idea órfica de la existencia. Nuevamente son los hombres víctimas de Luzbel, o del mal, y sólo Dios, el dios benévolo que soñó el mundo y su creación, puede salvarlos. El mito órfico se

reinterpreta y se mezcla con el cristiano. Ahora el hombre está destinado a pagar por los actos del ángel malvado y sólo unos cuantos serán salvados por este Dios de la benevolencia, que parece más cercano al dios absoluto de Platón.

Tenemos pues a un hombre maniatado por el mal, sin posibilidad de resolver esta situación, y en espera de la misericordia divina que es la única que puede cambiar su destino. Se intuye que la salvación esperada es la de una vida eterna en el Paraíso, puesto que esta reinterpretación se adapta al mito cristiano de la creación, que tiene relación estrecha con el de la vida más allá de la muerte en donde existen infierno y cielo. Vemos la redundancia del mito órfico también en este poema.

En el apartado XVII, Abel y Caín son descritos como “las dos mitades del hombre”, y este último es descrito como un “Edipo errante”, que contaba con la preferencia de su madre Eva. Nuevamente hay una asociación de dos sistemas míticos aparentemente discordantes, que se mezclan y dan una nueva versión de la Creación en donde es posible la convivencia de las concepciones griega y cristiana, es tanto así que más adelante, leemos en el apartado XVIII:

[...] por ese tiempo, los ángeles
cohabitaron con las hijas de los hombres
y se distorsionó la raza,
poblaron los gigantes la Tierra.
Todo el misterio de las moles gigantes
y los grandes principios
ahí tuvo lugar.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, “La Creación”, p. 240*]

Estos ángeles definitivamente son coincidentes con la naturaleza de los dioses griegos. Son capaces de aparearse, de engendrar y dar vida a otros seres. Es una visión angélica que se identifica con la liturgia católica, que transformó a los ángeles en seres muy parecidos a los antiguos dioses griegos. Antes del catolicismo, en la concepción judía, los ángeles son seres que no pueden actuar por cuenta propia y a quienes ha sido designada la labor de alabar a Dios y de servir sólo a Su voluntad, son extensiones de ésta; aunque por otro lado, tenemos también que podían aparecer con forma humana, como los hombres que

se presentan en la tienda de Abraham, que han sido enviados por Dios a la Tierra para destruir Sodoma y Gomorra. Sin embargo, más apegada a este relato poético parece la visión de los ángeles como dioses griegos, pues no parecen tener una misión divina sino actuar por cuenta propia.

Luego, el relato poético habla de cómo fue que la sangre de aquellos dioses “no proliferó en su medida”, así que tenemos la confirmación de que los ángeles son al mismo tiempo los dioses griegos, o bajo otro punto de vista, que aquellos ángeles, según la voz poética, fueron identificados por los hombres como dioses. El poema sugiere que de estos dioses surgió la figura cristiana del mesías crucificado:

No proliferó en su medida la sangre de los dioses,
sólo quedó, inscrito en la leyenda,
como un juguete salido del canal de los sueños,
el gigante,
venido, hijo de Dios, desde otras galaxias.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, “La Creación”, p. 240*]

Y sugiere también otras cosas. En primer lugar, que los dioses llegaron desde otro lugar del universo, no del cielo etéreo que concibe la idea católica como el lugar de residencia de Dios; lo cual los convierte en otros seres creados con voluntad propia, puesto que llegaron hasta este planeta por sus propios medios; en segundo lugar, al llamado hijo de Dios, lo coloca en la realidad de la leyenda, donde ocupa el mismo lugar que un Dioniso, o incluso que un Ulises. Es un gigante pero también construido con letra humana. Este fragmento es importante para resaltar esta tendencia de la escritora de tratar de modo muy parecido en sus poemas a todos los personajes míticos, independientemente de la tradición religiosa de la que provengan. Aparentemente, todos forman parte de un sistema único que emana de la “luz verdadera” pero que sólo son espejismos y que están muy lejanos de la verdad absoluta que es Dios; son simplemente el producto de la necesidad de los hombres para explicarse aquello que no entienden. Enriqueta Ochoa hace énfasis en distinguir con claridad lo que para ella es Dios al lado de estos seres que manifiestan fuerzas de la divinidad –o lo que creemos es la divinidad, que Aquél es superior pues es el lugar mismo y la sustancia donde emanan todos los seres y cosas de la Creación. Debido a que no

podemos dar con Dios a través de nuestros sentidos, sino sólo por medio de la intuición y del amor, toda materialidad, sea en la letra o en la imagen, resulta un espejismo creado por el hombre para allegarse simbólicamente a la verdad absoluta que es Dios. Por lo tanto, estas creaciones son sólo símbolos incapaces de tocar a Dios.

En el apartado XXI, el poema habla de la destrucción de Sodoma y de Gomorra, así como del rescate de Lot. A partir de este pasaje, de acuerdo con la voz poética, se inicia otra etapa en la Creación: “huyó Lot con sus hijas, / haciendo de una cueva su guarida / y alzó el mundo y su existencia.” [*Poesía reunida*: “La Creación”, p. 241]. Lo sobresaliente de este apartado es la parte en que las hijas de Lot tienen relaciones con su padre; el poema señala que en aquel instante nació Electra, así como el incesto en la conciencia humana. Volvemos a presenciar la homologación de mitos.

Y al final del poema, en el último apartado, nacen la Torre de Babel y “el nacimiento de cristal en la palabra”. La palabra como la mayor fragilidad del hombre, como un objeto delicado y que en cualquier momento puede romperse, desbaratarse, hacerse añicos; que también es capaz de cortar, pero sobre todo, que aleja al hombre de la verdad, impidiéndole tocarla, quizá sólo permitiéndole mirar a través del cristal, es decir, de las palabras. El lenguaje como una manera de acercarnos a la verdad, y la Torre de Babel, como el obstáculo para lograr nuestra unidad perdida.

Durand dice que el escritor utiliza los mitos para persuadir. Enriqueta Ochoa lo hace así. No sólo en este poema sino en la mayor parte de aquellos en los que aborda un tema filosófico, suele hacer homologaciones recurrentes entre mitos cristianos, o mejor dicho, católicos, y mitos griegos. Este hecho nos está persuadiendo de algo. El tratamiento poético los coloca en un mismo nivel de revelación, se trata de evocaciones que contienen un algo de la verdad absoluta construida por el hombre, y su igualdad radica en esto y en que todo mito contiene una manifestación de la divinidad; en algún grado, cada mito emana de un instante de revelación, donde el hombre es capaz de mirar más allá de su propia realidad e interpretar los asuntos complejos que entraña el misterio de nuestra existencia en este mundo.

Para esta poeta, la palabra es un cristal desde el cual el poeta observa aquello que no entiende, pero que es posible traducir al lenguaje humano a través de símbolos. Todo símbolo entraña una dualidad, es revelación de una verdad humana, y al mismo tiempo, parte del misterio incommensurable; es sonido y pausa; lo que hace compatibles a los personajes míticos es una misma naturaleza casi humana, y en su mayoría, muy humana; las pausas en la narración de los mitos son completadas por la interpretación de los lectores, los pasajes en blanco se convierten en vínculos. Electra de seguro no conoció a las hijas de Lot, sin embargo, comparte con ellas un amor desmesurado por su padre, así como la comisión de un acto criminal –a los ojos de nuestra cultura occidental contraria tanto al incesto como al asesinato–; Cronos y Prometeo forman parte del plan divino de la Creación en este poema, porque son leyendas o relatos que existen en nuestra cultura y forman parte de nuestro conocimiento sobre las cosas del mundo. Los mitos, cualquiera que sea su procedencia, forman parte de un mismo sistema de vida, el de nuestro mundo, y la persuasión de la escritora va encaminada a mostrar esto mismo; el abrir la puerta a todos los mitos y hacerlos coincidir en su punto de intersección narrativo es completar el mapa de la creación; es un acto de unificación, una lucha poética por aniquilar la fragmentación de nuestra Historia –y concepción del mundo– a través de la búsqueda de la coincidencia, de un eje central que pueda conducir a una verdad más honda y universal. El filósofo Salvador Pániker subraya: “El misticismo trasciende todas las distinciones”⁸⁸, y esta parece ser la postura de Enriqueta Ochoa, quien a través de la homologación de mitos católicos y griegos, logra darles una misma pertenencia y origen. Su poesía busca prescindir de fragmentaciones, para ir más allá de los distintos disfraces de la realidad, y encontrar que esos disfraces sólo hablan de un mundo que es un todo, único en sí mismo. También es posible vislumbrar una revelación a través de este procedimiento poético, la de que la idea de Dios es imposible para el hombre, pues éste la ha fabricado a partir de una concepción teoantropológica. Sólo se es capaz de describir el momento místico en que la presencia divina se vuelve indescriptible para el cristal de la palabra:

[...] es la plenitud de la rosa que desfallece
por un amor tan hondo como el nombre de Dios.
Porque yo he conocido a Dios, señores.

⁸⁸ PÁNIKER, op.cit., p. 138.

Estuve sumergida en su piel,
traspasada por Él,
esquiva a todo lo que no fuera
su tubulenta llamarada,
uncido el yugo espiritual en la cerviz del alma.
Pero un día
el río de su voz cayó a mi oído sin estruendo,
deploró la renuncia del mutismo,
conmigo misma me encaró
y me otorgó la espada que desnuda
a la hidra del rostro innumerable.

[*Poesía reunida*: “Es otra mi medida de bríos”, p. 247].

Indescriptible y fugaz. Ese momento de conexión con lo invisible, con la fuerza avasalladora de la intuición divina, conecta al individuo con una realidad que busca ser comunicada, es un mensaje críptico que sólo el lenguaje metafórico es capaz de atestiguar. No hay símbolo que alcance para describir justamente lo indescriptible. La paradoja radica en que se está ante un hecho que no está destinado a ser comunicado; que posee atributos que el hombre no comprende; sin embargo, sólo este es capaz de sentirlo. Para intentar romper esta paradoja, el poeta se esfuerza por expresarlo y atravesar su dimensión transpersonal –así la llama Pániker al referirse a este tipo de fenómenos experimentados por las personas⁸⁹; y se apoya en el lenguaje poético, que se convierte en una segunda realidad con respecto a la realidad original del momento místico. Esta segunda realidad ya está muy distante del acto original, sin embargo, resulta un testimonio valioso tanto para el místico, el poeta y su lector. Si volvemos a la biografía de Enriqueta Ochoa, estos momentos pudieron haberse dado con mayor intensidad durante los meses que permaneció recluida en el convento en la ciudad de México.

⁸⁹ “Ciertamente, lo transpersonal, lo místico, es incomunicable. Pero conviene asumir que lo real, en primera instancia, es siempre incomunicable, y que tal es, precisamente, el problema “filosófico” por excelencia; un problema que se plantea siempre que hay que dilucidar la relación entre lo individual (incomunicable) y lo universal (intersubjetivo). Es el problema que afrontó Aristóteles al distinguir entre sustancia primera y substancia segunda; Hegel al distinguir entre Idea y Espíritu; Saussure al separar la *langue* de la *parole*... Es el ya citado problema del solipsismo”. (PÁNIKER, op.cit., p. 158).

3.5. Otros arquetipos: El mito del eterno retorno, la muerte y el sufrimiento.

El mito del eterno retorno es uno de los temas ontológicos que preocupan a Enriqueta Ochoa, sobre todo en sus últimos poemas. En el libro inédito *Los días delirantes*, que es la última parte de su *Poesía reunida*, aparecen varios poemas que tocan este tema.

Para Enriqueta Ochoa, el nacimiento y la muerte entrañan el mayor de los misterios. Juntos forman el punto en que los extremos se tocan. El fin de la vida marca el comienzo de otra, según lo dice la voz poética:

XI

Un día equis,
una mañana al azar,
el hombre se dispuso a irrumpir,
avanzaba,
travesía penosa, por el estrecho túnel de sí mismo.
su rijosa cabeza de animal entumecido
levantaba olas de luz azafrán en el espacio.
Era el hombre... el hombre,
gusanito desollado que se retuerce ahora en su desierto de sal.
El hombre, a quien la muerte
espera siempre en la otra orilla.
Todo ser, todo objeto
tiene su muerte propia que le espera
y su propia resurrección.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa, "La Creación", p. 235*].

Se sabe –por los poemas que se han analizado con anterioridad– que para ella, el hombre como ser de la Creación posee dos atributos: la certeza de su muerte y la del sufrimiento durante su vida. Ambos temas son recurrentes en los poemas de la autora. La muerte como el fin de la vida en la Tierra y el comienzo en otra “dimensión”, así es como llama al mundo del más allá, que también es llamado Paraíso en el cristianismo, o Gan Eden en el judaísmo, o la reunión con Brahma para los hindúes, etc. En su idea de “dimensión” donde se incluye la resurrección, quizá en el sentido de la sucesión de vidas en

busca del perfeccionamiento del ser, también hay una alusión a este viaje como algo producto de la imaginación humana:

Así que este pasaje reafirma su idea de que hay momentos en que al poeta se le revelan ciertos misterios del mundo del más allá a través de sus experiencias mítico-poéticas; en visiones y a través de sueños. Esto es lo que tortura a quienes lo viven, la duda entre lo cierto y lo imaginario, entre la locura y la realidad, entre la verdad y la ilusión.

Mircea Eliade, plantea las diferencias entre los símbolos míticos que adquieren un carácter sagrado y los actos humanos cuyo valor y significado están en que son repeticiones de un ejemplo mítico, es decir, de un acto realizado por héroes, dioses o antepasados; de estos últimos da como ejemplos el matrimonio y la orgía colectiva, que nos remiten a prototipos míticos sobre el origen de nuestra especie. Este recordatorio y renovación de acciones primordiales les dan su carácter de realidades trascendentes. Así que la muerte y el sufrimiento como atributos de dioses, héroes y antepasados del hombre, a este último le otorgan un lugar en el espacio mítico al reproducirlos en su persona. A la manera de los profetas del pasado, el poeta vive de momentos de revelación de los que se siente obligado a hablar a sus semejantes, para dar una esperanza –al estilo del profeta Isaías, o para condenar ciertas conductas o pensamientos errados –al modo de Elías; dentro de sus poemas, el poeta recrea arquetipos de personajes del pasado y sufre de una conmoción que eleva su propia persona por encima de los otros, orillándole a creer –la mayor parte de las veces de modo inconsciente– que sus visiones o revelaciones podrían romper las cadenas del sufrimiento humano. Lo cual es otra conducta ilusoria, que paradójicamente es congruente frente a la cosmovisión del poeta y a su búsqueda de la trascendencia a partir de elementos netamente humanos. Esta espiral que nunca llega hacia ninguna parte es el tema del poema “Atravieso las junturas del tiempo”:

En el instante en que muero
nazco en el vientre de otra dimensión,
atravieso las junturas 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.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 270].

En los tres fragmentos anteriores, que corresponden a poemas distintos, se reúnen los metatemas de la obra de Enriqueta Ochoa: el eterno retorno, la muerte y el sufrimiento. Pero analizaremos cada uno por separado. En cuanto al tema de la muerte, resulta obsesivo para la poeta en dos sentidos, que podrían mencionarse en términos de la concepción deuteronomista: es una maldición y una bendición. Como maldición se vislumbra cuando es causa de sufrimiento; la muerte de sus seres queridos ha sido como un rayo casi fulminante que ha penetrado en su ser, conmoviendo su estabilidad emocional y psíquica; también es causa de sufrimiento intelectual el no saber a qué tipo de “dimensión” –como la llama la autora– se pasará luego de morir; el miedo y el sufrimiento se conjugan como parte de la tortura que suele sufrir la persona que está cerca de la muerte. Enriqueta Ochoa tiene este tipo de reflexiones desde el comienzo de su obra, pero al final de ésta, en el libro inédito *Los días delirantes*, están los poemas que hablan de cómo mira la propia; es atemorizante su visión de la muerte cuando leemos los siguientes versos:

AL DESYERBAR

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

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, “Hay días”, p. 323].

Entonces la muerte no es una salvación sino una condena, si no ¿por qué habría gemidos? Que suponemos son de hombres que mueren. Aquí hay un elogio a la vida y un rechazo a la muerte. Puede parecer contradictorio en una poeta que ha vivido casi todo el tiempo sumida en el dolor, sin embargo, es congruente con su cosmovisión pues este momento representa un último sufrimiento, y quizá el más doloroso, pues le es arrancada toda posibilidad de gozo terrenal, el único que el hombre conoce y sabe disfrutar. También es una condena porque otra de las obsesiones de la poeta es la circularidad. Se pregunta si este continuo nacer y morir es parte de una cadena eterna que condena al hombre a nunca descansar en el más allá, sino a volver una y otra vez, quizá en otras dimensiones pero al fin y al cabo a sufrir un eterno retorno sin memoria en cada una de esas veces que muere. Esto lo expresa en el siguiente fragmento del poema “Cadena ancestral”:

I

Somos los que fueron y los que serán:
rueda de azogue
sobra que un vagón de cristal hace malabarismos.
A imagen y semejanza de una línea recta,
se mide, se intuye, se denuncia, se condena...
Arriba,
una mano paternal acaricia nuestro empeño de niño
que ara el mar.
El círculo imperturbable marca su circunferencia.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 162].

El sinsentido de este continuo nacer y morir de la humanidad es uno de los principales hilos temáticos del poema; el otro es la certeza de que pasado y futuro son sólo ilusiones de la mente, y el tiempo presente la única realidad, fugaz e inasible. Este último también es abordado junto con el metatema de la muerte, y el del eterno retorno, como parte del fragmento XVI del poema “Rafael del Río”, publicado previamente en 1984 con el título “Elegía”:

No existe el tiempo,
no la distancia,
no es la muerte;

existe la vibración,
el movimiento,
el incesante cambio:
ser, dejar de ser para volver a ser.
Un segundo trae ya la carga de su muerte
y el embrión de su vida.
La yerba que pisamos,
aquel sofá de mimbre,
tu explicación de Bergson,
la dulce calma,
todo tiene esa dimensión remota
de una isla escondida
en el centro mismo del devenir
para evadir la muerte
y ser pura vibración, puro presente.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 208].

Y vuelve a confirmar su idea de la muerte como otra condena, la del eterno retorno, la de la pérdida de la memoria y la repetición de nosotros mismos. Estos versos ejemplifican de qué modo el morir no es un fin sino el comienzo de un nuevo tipo de sufrimiento. Esta revelación es, en términos de Mircea Eliade, una hierofanía primordial, la manifestación de un acto sagrado, donde las normas de la existencia creadas por una divinidad o un ser mítico, para el hombre se convierten en su propia maldición. Como consecuencia, la idea de la voz poética acerca del ser supremo –se infiere, resulta controversial, pues por un lado ha dado vida al ser humano; y por otro, la naturaleza con la que lo ha creado no le permite encontrar un sentido “verdadero” a esa existencia, atascada en una circularidad perenne.

Uno de los sufrimientos ontológicos es la conciencia del principio y del fin de la vida. El dolor emana de su inevitabilidad. La vida y la muerte tendrían sentido si este padecimiento terminara efectivamente con esta última, como es considerado por religiones como la cristiana o una parte del judaísmo, por ejemplo, pues la valoración del sufrimiento estaría provista de significación debido a sus cualidades salvadoras. Pero aquí, la voz poética plantea lo contrario: una muerte desprovista de todo valor trascendente.

Al hablar del sufrimiento y su valoración, sobre todo, por la religión católica, es imprescindible recordar algunos pasajes de Mircea Eliade:

“Se ha dicho que el gran mérito del cristianismo, frente a la antigua moral mediterránea, fue haber valorado el sufrimiento: haber transformado el dolor de estado negativo en experiencia de contenido espiritual “positivo”. La aserción vale en la medida de que se trata de una valoración del sufrimiento y aun de buscar el dolor por sus cualidades salvadoras”.⁹⁰

Luego de este pasaje, comprendemos que la voz poética de Enriqueta Ochoa va más allá de él, sobrepasándolo. Tras saber del conocimiento profundo sobre la liturgia católica de la autora, quien en su juventud permaneció recluida durante un tiempo dentro de un convento poco antes de la muerte de su padre –experiencia que Marco Antonio Campos recoge en su libro *El poeta en un poema*⁹¹–, no sorprende que sus reflexiones poéticas en torno a la valoración del sufrimiento sean constantes, sino que hayan evolucionado dentro del propio pensamiento cristiano. En realidad, el sufrimiento como salvación no es suficientemente sólido para esta poeta que también ha explorado otras teorías esotéricas y religiosas. Lo que hizo Enriqueta Ochoa fue sacar esos conceptos de la lógica que los envuelve como liturgia y compararlos a la luz de la realidad. Entonces, el sufrimiento ya no tiene ni el mismo valor ni connotación salvadora, sino que es parte de la tragedia humana del eterno retorno y la búsqueda del valor de su existencia y del sentido de la Creación. Aquí, la voz poética se topa cara a cara con “su verdad” al descubierto, que en palabras de la propia Enriqueta suena tan desesperanzadora como certera:

“Cada religión inventa a su Dios y cada religión explota a su Dios. Eso me da mucha tristeza porque yo siempre me estoy recomendándome a mi Dios; mi dios no coincide con los miedos ni las promesas. Debe de haber un respeto a Dios, pero lo inventan a su manera. A mí me da miedo, porque no sé si estoy equivocada. La naturaleza, la entrega absoluta del hombre hacia la creación de todo lo que hay sobre la tierra y fuera de la tierra; ésas son las urgencias”.⁹²

No hay miedo o temor de Dios al modo cristiano que se ha desarrollado hasta la fecha; sin embargo, sí lo hay de ella misma, en la medida en que su búsqueda la ha hecho

⁹⁰ ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2001, p. 55.

⁹¹ CAMPOS, op.cit., p. 112.

⁹² Consultado en la entrevista: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/28/sem-octavio.html>

toparse con una certeza aplastante: la búsqueda de Dios humana no cuenta con asideros, las más de las veces radica en un afán humano por encontrar un paliativo que le ayude a soportar su tiempo presente –o momento de conciencia del instante que, visto de este modo, resulta sinsentido. Como parte del sufrimiento están la desesperanza y la duda de si se está aferrado a una ilusión, un sueño o una sensación o pensamiento pasajeros, incluso si podría tratarse de una necesidad momentánea debida más a condiciones externas que espirituales.

La búsqueda de Dios pareciera en realidad un precipicio sin fondo que aparenta ser una escalera hacia ningún lugar. Visto así, más que una poeta creyente, al estilo clásico del término, Enriqueta Ochoa concibe su fe como un teísmo personal para el que es imprescindible tomar mayores riesgos, así como poseer una firme valentía espiritual y atravesar por un sufrimiento más hondo que el resto de los mortales creyentes, cuando la duda en la existencia de ese dios personal es cuestionada por la propia razón, pues en esta aventura creativa no participa nadie más que el inventor de sus propios dioses. Es un teísmo que no prescinde de ciertos momentos desesperados donde el ateísmo, producto de ese temor a estar inventando sobre el vacío, también es parte y emerge:

¿Para qué este ir y venir?
Quien sabe en qué rincón se encontrará la aurora,
y qué santo, o qué idiota,
nos vaciará un día equis la cabeza;
y el sueño de un buen Dios
y la niebla amorfa
se borrarán de golpe
al entrar a ese ojo que nos acecha fijo,
y al que nos vamos todos
a la señal de un tiempo.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, “Este ir y venir”, p. 208].

La autora es consciente, por un lado, de que no se podría tener una vida completa en este mundo sin dar valor a la existencia en términos de vinculación hacia un fin más vivo que la muerte; hacia un panorama abierto, hacia el encuentro con un ser poderoso, tanto como a un destino futuro menos desdichado que el del hombre; aun cuando estas explicaciones resulten visiblemente ilusorias por su carácter estrictamente personal e

irracional. Por otro lado, reconoce que obedecer a la inclinación natural del ser humano a horadar en lo insondable, aun con recursos puramente humanos e individuales, es preferible que permanecer en el limbo de una vida basada en el vivir por vivir, el vacío espiritual o la repetición de ritos y creencias lejanas ya de su significado original.

CAPÍTULO IV:

Hacia el personalismo místico

4.1. La búsqueda de Dios, paganismo y esoterismo.

Sabemos que a pesar de que Enriqueta Ochoa se sintió atraída por la liturgia del catolicismo, sus lecturas acerca de temas esotéricos fueron extensas acerca, y que varios de los símbolos en sus poemas provienen de esos conceptos. En particular el de la rosa, el cual junto con otros como el círculo solar y la cruz, representa para los Rosacruces la intersección de los mundos espiritual y físico.⁹³ Un símbolo donde hay una estrecha vinculación entre lo religioso y lo pagano: el círculo solar ha estado presente en las mitologías ancestrales de muchas culturas alrededor del mundo, entre ellas en la del antiguo Egipto, Grecia, Roma y las de Mesoamérica, por mencionar las más conocidas.

La definición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia de la Lengua, especifica: “Se dice de los idólatras y politeístas, especialmente de los griegos y romanos”.⁹⁴ Y este es el sentido en que utilizo el término pagano. El símbolo del sol y su vinculación con el de la rosa y la cruz, conforman en su conjunto una representación de Venus –o el amor– una imagen que emerge del paganismo. En un primer análisis, se diría que el sol es un símbolo pagano, sin embargo, un segundo análisis que comprende su relación con los otros símbolos nos da un resultado distinto. Si el significado del conjunto es “el triunfo de lo espiritual sobre la materia”, pues el círculo que representa al sol está en la cúspide y la cruz, debajo de éste, entonces el círculo figura otra cosa, un ámbito del

⁹³ “La Rosa y la Cruz: “La Rosa da miel a las abejas” (DAT ROSA MEL APIBUS). Este símbolo explícitamente rosacruz fue utilizado por primera vez en el encabezado de la *Summum Bonum* de Joachim Frizius, adoptado luego para *Clavis*, de Robert Fludd. Una rosa con siete pétalos alude, con toda probabilidad a las doctrinas secretas de la emanación septenaria, como posteriormente se dio a conocer en las obras teosóficas de H.P. Blavatsky. La Rosa está sobrepuesta a la cruz espinosa, el conjunto asemeja el signo de Venus en el que el círculo solar triunfa sobre la cruz de la materia”. Consultado en: <http://estudiamossimbologias.blogspot.mx/2011/09/notas-para-una-simbologia-de-la-rosa.html>

⁹⁴ Consultado en: <http://lema.rae.es/drae/?val=pagano>

espíritu que podría traducirse como la luz de la iluminación espiritual. Por el contrario, la cruz que se supondría un símbolo religioso, se transforma en uno material. Paganismo y cristianismo se funden e intercambian a través de esta composición, creando un nuevo espacio simbólico que implica una inversión de significados. Esta es la imagen del Glifo de Venus de los Rosacruces:



Enriqueta Ochoa utiliza el símbolo de la rosa en sus poemas, pero también destaca el que use este mismo método rosacruz de estructura simbólica para la construcción de significados poéticos alternativos. Probablemente este sistema lo haya cultivado a través de esas lecturas esotéricas y de los conocimientos allí adquiridos, pues los símbolos paganos y los religiosos, cristianos en particular, se combinan en la mayoría de los poemas donde plantea asuntos relacionados con temas religiosos como el de la existencia de Dios o la Creación del mundo. Hay una creencia de carácter filosófico, en que la “verdad” o lo que llamamos el ámbito de lo divino es incontenible en un solo símbolo o una sola doctrina religiosa; y que los fragmentos que componen varias religiones, los símbolos y mitologías diversificados, es precisamente lo que nos impide llegar a tener una concepción un poco más cercana a lo que en realidad expresa el término “divinidad”.

En el poema “Mentido paraíso” aparece el símbolo de la rosa en el siguiente fragmento:

VI

Solitaria,
vagando entre el vapor húmedo
levantado por un rayo de sol
que hiere un legendario templo...
Solitaria,
reclinada sobre un macizo
de párpados húmedos y sombríos
a la orilla de un río...
Aquí mi paso es diminuto y tímido.

Este absorto recinto se resiste
al respirar violento y convulsivo.
¡Es tan frágil y etérea su estructura...
huidiza su lágrima de luz,
el cristal del silencio,
y la rosa en su guiño inaprensible!

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 49].

En este fragmento resalta el sentido místico. La soledad de la que habla es la misma que busca quien anda en pos de la iluminación divina, tal como afirma Pániker, los momentos de éxtasis místico por lo general surgen en medio de la soledad del individuo; la voz poética no sólo habla de la búsqueda de Dios sino que muestra esa búsqueda a través de la narración de la vivencia. El río es un símbolo alusivo a la vida, así como al paso del tiempo. Dentro de un escenario terrestre hay alguien a quien inquietan destellos de naturaleza espiritual: “una lágrima de luz”, “el cristal del silencio” y “el guiño de la rosa”, símbolos de una visión de tipo espiritual. La mitología de Enriqueta Ochoa se compone pues de elementos paganos y católicos, dando origen a un teísmo personal, que busca establecer una visión universalista y unitaria del concepto de Dios, uniendo las piezas que forman el rompecabezas de una mitología que le fue heredada.

Esta religiosidad poética individual, que en algunos momentos se convierte en plegaria y, en otros, en cuestionamiento filosófico, es una cualidad que no se ve en ninguna otra de sus coetáneas poetas con tal profundidad e intención estética.

Francois Houtart, en su ensayo “Enfoque sociológico”, sobre el problema de Dios, afirma:

“Evidentemente, el discurso sobre Dios se sitúa en el campo simbólico, o sea, en el universo de esta segunda realidad que el hombre individual y social construye, manifestándose a sí mismo su propia existencia, contarse su historia y expresarse sus esperanzas y sus utopías. Este universo simbólico está estrechamente ligado con la experiencia concreta de los grupos

humanos. Veremos que está incluso inseparablemente vinculado a esta última. [...] Se trata de saber cómo los actores sociales hablan de Dios”.⁹⁵

Desde su perspectiva sociológica, el mismo autor subraya que las estrategias usadas por los grupos sociales para construir significados alrededor de la figura de Dios, se inscriben en las oposiciones y/o contradicciones y desemboca sobre la construcción de estructuras sociales o simbólicas, constantemente producidas y/o reproducidas. Este también es el procedimiento de Enriqueta Ochoa, quien emprende este camino de producción y reproducción sólo que de una manera literaria, es decir, interactuando no con otros actores y sus acciones –o corrientes religiosas y sus comunidades–, sino reescribiendo mitos ancestrales.

Dentro de su reconstrucción simbólica también encontramos la figura central del catolicismo: el personaje del llamado Hijo de Dios. En su poema “Los himnos del ciego” la voz poética habla de “la gran mirada que el Señor dejó oculta, / grávida como el embrón”, y bajo esta perspectiva, el apartado V expresa:

Otra vez somos lo que fuimos.
Sobre la misma lengua seca de Cristo
cae el mismo vinagre
y sobre el mismo Sinaí envuelto en niebla
y relámpagos
ha de subir Moisés
a recibir la palabra.

Porque otra vez somos lo que fuimos
en espera del día
que llegue a recobramos.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 57].

Los mitos de Cristo y de Moisés condicionan este discurso poético y articulan un nuevo sentido. El proceso de enunciación se inscribe en un marco que ha dejado de ser idealista, para convertirse en la expresión de un condicionamiento existencial. El mito ya

⁹⁵ PIÑÓN Gaytán, Francisco et.al. (coord.). *Concepto y problema de Dios, una reflexión filosófica*, ed. UAM-Iztapalapa, Plaza y Valdés y Centro de Estudios Sociales Antonio Gramsci, México, 2001, p. 16.

no es suficiente porque la realidad del mundo material lo sobrepasa. Ni la Ley de Moisés ni la figura redentora de Cristo son más signos de la identidad del hombre y de su integración con una dimensión espiritual. “Somos lo que fuimos” parece recordarnos el eterno olvido al que el hombre ha sido condenado, así como su naturaleza extraviada. Volverán a repetirse las circunstancias, aunque con sus variaciones, porque el hombre no vive la misma realidad de pensamiento ni de expresión simbólica a lo largo de su Historia. El discurso de Dios se mezcla con el pesimismo órfico, al hablar de una oposición entre el desarrollo material de la humanidad y su intangible vivencia espiritual.

Aparentemente, el pesimismo tiene su origen en la conciencia de la poeta sobre el predominio de la materia sobre el espíritu. Houtart también comenta que incluso, son las relaciones sociales de producción de una sociedad determinada las que producen ideologías diversas y conceptos de Dios que varían entre un grupo y otro. Esta desunión o separación entre individuos es lo que vuelve imposible que la experiencia espiritual y simbólica sea única y universal. Ante este panorama, la lógica dialéctica de la voz poética, alude a ese condicionamiento material que imposibilita el desarrollo espiritual evolutivo. Lo que domina al hombre es la realidad, el peso dominante de sus sentidos –según podemos deducir en el poema–, el materialismo, que si bien también “lo alza de la tierra”, como dice el poema “Todos andamos solos, suplicantes”, sobre todo lo ata a formularse una concepción racional del asunto espiritual, que lo sume en el error y la confusión *ad infinitum*:

Todos andamos solos, suplicantes,
y sin embargo,
nadie está solo con su herida.
Está el viento, la nube, la paloma,
todo lo que nos alza de la tierra
y también lo que nos ata a ella. [...]

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 67].

Por eso Enriqueta Ochoa nos muestra en otro de sus poemas cuánto pesan los sentidos en la concepción del hombre sobre lo trascendente. Frente a la iconografía, la reacción humana se refleja en los sentimientos; frente a la conmoción humana, una imagen

es capaz de hablar; el arrebató místico tiene lugar y la visión se convierte en significado trascendente. Y aunque de origen, la situación es absolutamente irracional, lo que perdura es este significado racionalizado. Así, en “Al hacedor de templos, en el llanto”, podemos ver a la o el protagonista en contemplación y llanto de una gran imagen de Cristo crucificado. La poeta logra hacernos mirar una escena íntima entre un fiel y su dios, una deidad tan de carne y hueso que es capaz de hablarle y revelarse en la metáfora: “Soy la nostalgia de un sueño”. Es decir, un recuerdo y algo inmaterial que perdura en el sentido religioso de personas que profesan el cristianismo. Se trata de una metáfora que encierra dos conceptos claves: fe y sentido religioso. Estos términos han sido analizados por Bruno Gelati en su ensayo “Premisa, una nota sobre la relación entre sentido religioso y fe”:

“La experiencia de la fe acompaña constantemente el itinerario del hombre quien, con clara percepción, reconoce el auxilio que ésta conlleva a su naturaleza; no se está afirmando a su razón sino a su naturaleza, para indicar una pretensión totalizadora que, más todavía de la razón, el sentido religioso expresaría”.⁹⁶

Esta metáfora expresa la dicotomía entre fe y sentido religioso. Parece que al utilizar la palabra “sueño”, la voz poética quisiera expresar la naturaleza de la fe en su carácter de inasible y pasajera; y que al reunirla con “nostalgia”, nos habla del sentido religioso de generaciones a través del tiempo, que es lo único racionalmente asequible y material de que se dispone al analizar las diversas reformulaciones alrededor de la creencia en lo divino. Si relacionamos el título del poema con esta metáfora central, tenemos la remitologización de Cristo como un símbolo más que como un acontecimiento. Esta interpretación personal se apoya en otro pasaje del poema “La Creación”:

XIX

[...]

No proliferó en su medida la sangre de los dioses,
sólo quedó, inscrito en la leyenda,
como un juguete salido del canal de los sueños,
el gigante,
venido, hijo de Dios, desde otras galaxias.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 240].

⁹⁶ PIÑÓN et.al. (coord.), opus.cit., p. 38.

La idea de Cristo como un símbolo, como un sueño, se reafirma, y más que eso, se reevalúa, quedando este personaje como parte de una leyenda, que por su similitud con los relatos de la antigüedad, parecería encajar también dentro de la mitología griega, por mencionar alguna, donde los dioses eran gigantes y venidos desde algún otro lugar del universo –generalmente de las estrellas–. Su naturaleza es equiparable a la de dioses antiguos, salvo que su función u oficio es otro, es el hijo de Dios, y lo que de ello derive para los cristianos. Es decir, los dioses se esfumaron con la llegada del último gigante, el dios humano del cristianismo, que se deificó a sí mismo. Esta reelaboración de la concepción cristiana, refleja el pensamiento de Enriqueta Ochoa que marca un abismo entre la fe y el sentido religioso. La poeta nunca confunde ambos términos sino que trata cada uno en su propia medida y ámbito. El sentido religioso no se pierde, pues define la lucha del hombre por buscar una explicación para su presencia en este mundo, y es lo que lo liga a su naturaleza espiritual; sin embargo, la fe es la parte de “ensoñación”, de fragilidad y constante fluctuación, es el lugar de los significados y remitologizaciones. Porque en el caso de esta autora, la fe se debilita cuando la experiencia personal es dolorosa, cuando esa realidad última que es Dios se siente tan lejana y se presenta difusa, entonces su sentido religioso se fortalece sólo frente a la reflexión lingüística y poética. Francisco Piñón lo define como un efecto de la modernidad que tiene sus orígenes desde el mundo antiguo, en su ensayo “Modernidad, secularización y silencio de Dios”:

“La idea de Dios como problema filosófico, dentro de una razón que asume una función crítico-normativa, es ciertamente, un problema de la modernidad. Sobre todo de esa modernidad que empieza a “enterrar a sus dioses” y a convertir al hombre en la fuente y medida de todos los valores. Pero es un “problema filosófico que comporta, también, una crisis de la mentalidad moderna, cuyas raíces ideológicas se remontan a la crisis de la racionalidad griega: a la de los poetas griegos arcaicos (Teognis, Arquiloco) que expresaban, en su literatura, un profundo sentido de *decadencia*. El “eclipse” de los dioses, o su ambigüedad fenomenológica, convertida en crisis de la condición humana, es mucho más antigua que lo heredado por el simple fenómeno de la secularización renacentista”.⁹⁷

⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

4.2. “¿Somos maya?”

El poema “¿Somos maya?” pertenece al último libro publicado por la autora, *Los días delirantes [inédito]*. En este podemos analizar cómo la evolución de su pensamiento religioso toca el frágil lindero entre la locura y la desesperación. Las redundancias sobre el mito del eterno retorno y la circularidad infinita, llevan a la voz poética al extremo existencial donde se da cuenta de que ya no sólo el contenido último de la razón, que es la gran interrogante que es Dios, sino también el sentido de la realidad, se convierten en una ecuación incomprensible, cuya explicación no puede encontrarse en la capacidad de la razón, ni de la fe. Está fuera de los límites humanos. Pero el hombre puede captar su existencia. En este lindero, ni la fe ni el sentido religioso pueden ir más allá. El estado de la voz poética entonces es de duda, una sensación vertiginosa se apodera de todo el ser, pues está apegado a lo desconocido aunque presente. La voz poética no logra reconocerse, ni su mente ni su corazón entienden su destino. Hay un momento en que entre lo humano y su Creador se revela un abismo desmesurado, que orilla a perderse en la impotencia ante el enigma. Así pues, la voz poética aquí intenta conservar el instante de lucidez al enfrentar tal desproporción:

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 sólo la proyección del film
y repetimos nuestro roll:
Llegamos y partimos siempre.
Gira,
los ojos cósmicos se estiran,
afocan aquí y allá,
¿en dónde la equivocación?
¿Aprendemos, avanzamos,

o volvemos a ser lo que fuimos?

Recomenzamos:

vamos de la luz nueva,

al peldaño oscuro,

a la luz nueva.

Inventamos el sueño para escapar.

Rueda la cinta.

Insisto,

nos repetimos.

Alguien escudriña, busca el error;

somos el cansancio de la monotonía que gira.

[*Poesía reunida: Enriqueta Ochoa*, p. 328].

”Nos repetimos”, dice la voz poética, y en un sentido amplio parece referirse al hecho de que generación tras generación, no ha existido hombre que no se haya planteado una respuesta frente a las preguntas ontológicas ¿de dónde venimos?, y ¿a dónde iremos? Estos cuestionamientos lo llevan por fuerza a formular una respuesta. Este verso también evidencia que después de percibido el abismo entre el Principio de todas las cosas y el lugar de lo humano, el vacío permanece y con él, la certeza de que la duda será eternamente un asunto irresoluble, puesto que no hay ciencia ni doctrina ni ritual capaz de dilucidar lo que Jenófanes llamó “la verdad” al referirse al mundo de los dioses:

“Ningún hombre ha conocido, ni conocerá, lo que es la verdad cierta en relación con los dioses, [...] aun suponiendo que consiguiese formularla perfectamente, él mismo con todo no la conocería; se trataría sólo de una opinión sobre todas las cosas.”⁹⁸

“Los ojos cósmicos se estiran”, es decir, la respuesta se busca bajo la dinámica natural de la razón, que fructifica en las diversas expresiones culturales de todos los tiempos. Y surge el sueño que inventamos –referido por la voz poética–, y se convierte en el fundamento de la creencia y el sentido religioso; pero si nuestra creencia es sólo un sueño y la única verdad es la existencia de la divinidad, entonces la nuestra es sólo ilusión, maya, un reflejo más del espejo de la presencia divina. Nos desvanecemos como realidad. La voz poética ha tocado fondo y su conclusión es que “somos el cansancio de la

⁹⁸ Cit. en Bruno Gelati, “El factor religioso y la vida”, en *Concepto y problema de Dios, una reflexión filosófica*, op.cit., pp. 41-42.

monotonía que gira”; ya no realidad, no inteligencia, no materialidad, sino mera energía residual en constante movimiento.

Bruno Gelati habla de cómo surgen y cambian las religiones a lo largo del tiempo debido a que:

“La religión es el conjunto expresivo de este esfuerzo imaginativo, razonable en su impulso verdadero por la riqueza que puede alcanzar, aunque degenerable en la distracción y en la voluntad de posesión del *mysterium tremendum*. Un conjunto expresivo que será conceptual, práctico y ritual, y que dependerá de la tradición, del ambiente, del momento histórico, así como de cada temperamento personal individual. [...] Teóricamente toda persona podría crear su religión (siguiendo el pensamiento idealista).”⁹⁹

Y es lo que Enriqueta Ochoa hace. Ante las dudas y la insatisfacción que se le despiertan alrededor de las religiones y corrientes esotéricas que explora, opta por crear su propia religión a partir de la palabra poética. Sus percepciones acerca del misterio desembocan en estos poemas donde advertimos una clara mezcla e identificación de mitos provenientes de diversas religiones y concepciones de lo divino. Logra edificar el lugar de su relación con el misterio a través de una religiosidad poética con trasfondo órfico, pues ésta desemboca la mayor parte en los diversos tonos del orfismo que atraviesa por estados de impotencia, dolor, desesperación, resignación, angustia o desencanto. Un elemento sobresaliente es el revés que da a la religión católica pues si bien se ocupa de sus símbolos y arquetipos, los cuales son una referencia también para su obra, la concepción general alrededor del tiempo sufre un giro de ciento ochenta grados; mientras que el cristianismo rompe con la concepción circular griega del tiempo, convirtiéndolo en lineal, con un principio (la Creación) y un fin (el fin de los tiempos), Enriqueta Ochoa regresa al estado helénico sobre el concepto del tiempo, basando su cosmogonía en la afirmación de que todo “Gira”, así como que “Llegamos y partimos siempre”.

⁹⁹ GELATI, Bruno. “La creatividad religiosa del hombre”, en *Concepto y problema de Dios, una reflexión filosófica*, op.cit., p. 43.

CONCLUSIONES

Teísmo personal y universalismo

La obra de Enriqueta Ochoa se sitúa dentro de la literatura mexicana perteneciente a la segunda mitad del siglo XX. Tiempos en que la polémica central alrededor de las obras literarias se dividía entre los autores cuyas obras acentuaban un carácter nacionalista, y aquellos que eran llamados “escapistas”, quienes se interesaban más por incluir aspectos universales, por aceptar las influencias extranjeras y prescindir de todo propagandismo político e ideológico en su literatura.

Esta discusión literaria alcanzó niveles extremos, al grado de que los escritores de corte nacionalista llegaron a estar continuamente en discordia con los otros. La contienda se refleja principalmente en dos revistas literarias aparecidas antes y después de la segunda mitad del siglo: En la década del 40, se comienza a editar la *Revista de Literatura Mexicana*, bajo la dirección de Antonio Castro Leal; y más tarde, en 1955 surge la *Revista Mexicana de Literatura*, auspiciada por Octavio Paz, bajo la dirección de Carlos Fuentes y de Emmanuel Carballo. Armando Pereira comenta las diferencias entre ambas:

“Si la revista de Castro Leal buscaba publicar ante todo literatura mexicana que hablara de los acuciantes problemas de México, la *Revista Mexicana de Literatura* intentaba situar a la literatura mexicana en un ámbito universal y hacerla dialogar con otras literaturas”.¹⁰⁰

En el segundo número de la *Revista Mexicana de Literatura*, Antonio Alatorre pone el dedo en la llaga para hablar de la crítica literaria mexicana, a la cual ve sumida en la imprecisión, el vacío de lectura, la falta de rigor y concreción, así como en un acendrado ideologismo; este último, responsable de desvirtuar el valor estético de la obra sujeta a la crítica, pues los textos eran juzgados por un gran número de críticos según su grado de

¹⁰⁰ PEREIRA, Armando. “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, en *Literatura Mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, p. 199. Consultado en: <http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-11-1/8.%20Armando%20Pereira.pdf>

“compromiso” con las letras mexicanas, es decir, la obra era considerada como buena si hablaba de cuestiones nacionales y buscaba mantener un estilo “mexicano”, sin permearse de otros estilos pertenecientes a literaturas extranjeras. El nacionalismo fue la corriente estético-ideológica varias décadas antes de la Revolución Mexicana, con fines educativos y de reconstrucción nacional, hasta la primera mitad del siglo, el arte mexicano se difundió en el extranjero y fue el tiempo de los grandes muralistas; en las letras, entre varios más, destacaban los escritores de la segunda mitad del siglo XIX, y en el XX, José Vasconcelos, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Juan Rulfo, Elena Garro eran figuras principales de las letras mexicanas; sin embargo, hacia principios de la segunda mitad, surgen escritores como Agustín Yáñez y varios más que incorporan técnicas literarias provenientes de las literaturas extranjeras; estos escritores se topan con el extremismo nacionalista imperante en los espacios editoriales y no encuentran sitios donde su obra sea difundida. Y no es que ellos estuvieran en contra de una literatura que hablara de los asuntos nacionales, sino que se oponían a que esa fuera la única forma de hacer literatura en México.

Bajo este contexto, Enriqueta Ochoa opta por una literatura personal, que habla de sí misma, de carácter confesional –como lo ha advertido Samuel Gordon¹⁰¹–. ¿Qué hay menos nacionalista que esto? Sus preocupaciones son las de un individuo en comunión con su naturaleza, es decir, no son localistas o ambientales o políticas; sus obsesiones poéticas giran en torno a los grandes temas abordados por las literaturas de todas las culturas y de todos los tiempos: Dios, el destino del hombre, la naturaleza del Amor, la soledad, etc. Están relacionados con reflexiones filosóficas, espirituales y contemplativas. Evidentemente, esto la sitúa entre los escritores que rompen con la corriente nacionalista en las letras mexicanas, que buscan dar un carácter universalista a su obra. Sin embargo, no prescinde del paisaje mexicano, ni tampoco omite su identidad mexicana, que se refleja en las anécdotas poéticas que comparte con sus lectores, así como en el trazo de su pensamiento, circunscrito a su circunstancia personal. Pero estamos ante una autora que desde joven viajó a Europa, a París, así como a Medio Oriente; que conoció otras formas de ser, pensar, leer; que se interesó por las literaturas de autores extranjeros; así que todo esto también está reflejado en sus poemas, que muestran un alto grado de profundidad lectora y

¹⁰¹ GORDON, Samuel. “La poesía confesional de Enriqueta Ochoa”, en revista *Planos en Escritura*, núm. 9, año IV, México, mayo de 1998.

de cosmopolitismo literario. Si no, entonces, cómo habría obtenido los conocimientos esotéricos y mitológicos que surgen en su temática, así como los recursos literarios que posee, tales como la supremacía del ritmo en vez de la rima, su dominio del verso blanco, de las rimas asonantes y consonantes, de la prosa poética, etc.

Por una parte, lo que la distingue de estos escritores es su apego a la tradición literaria universal. A diferencia de los escritores posmodernos, Enriqueta sigue profundizando en los conceptos de trascendencia, sublimidad, autenticidad e individualidad creadora, que comenzaron a desgastarse a partir de los años 60 ante las estéticas y poéticas posmodernas, en su mayoría inmersas dentro del ámbito de la ligereza o la experimentación, el hedonismo, el ornamento que no crea nada estético, el marketing, los discursos blandos y el inmediatez, de los que habla Carlos Fajardo en su artículo “El abismo presentido. Cartografías de las sensibilidades de fin de siglo”.¹⁰² Es una poeta que resistió los embates de una nueva época tendiente a la indiferencia y el inmediatez.

Por otro lado, su disciplina la lleva a dominar las formas y los temas clásicos, y es lo que la hace tomar grandes riesgos. Así, elige escribir la mayor parte de su obra en verso blanco, y también utiliza la prosa poética. Pero lo más importante, es que decide romper el paradigma con el que se abordaba en la literatura mexicana el tema de Dios. No sólo construye su propia idea de Dios, sino que va delineando su liturgia personal, reelaborando mitos, el de la Creación, por ejemplo, donde las figuras, personajes y situaciones de la mitología griega adquieren el mismo nivel de significación que los de la Biblia –cosa que en el México de entonces resultaba una blasfemia–.

Fue valiente desde el principio, al plantear la duda sobre la existencia de Dios, la imposibilidad de su entendimiento para los hombres, e incluso, al afirmar que todos los dioses han sido demasiado humanos desde la antigüedad, por lo que no hablan de la naturaleza divina sino de la limitación humana; y sobre todo, habla del vacío espiritual que subyace en la idea de que no hay más destino para el hombre que la repetición. El hablar de la ausencia de una redención final, y en su lugar, de la repetición o el eterno retorno, hace que la misma muerte no sea un asidero para el hombre. La conciencia de este desamparo es

¹⁰² *Revista Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/cfajardo.html>

lo que da a la obra de Enriqueta Ochoa un carácter singular e innovador, único dentro de los escritores de su generación, que optan por disfrazar el nihilismo en un materialismo fugaz. Ella asume el desamparo y con esto, anticipa la inestabilidad, la dispersión, lo contingente, lo discontinuo, que habrán de manifestarse en el arte y la poesía posmoderna durante las dos décadas finales de la segunda mitad del siglo XX.

El mito órfico

Desde sus primeros poemas está lo que yo llamo el sentimiento órfico de la vida. “Orfeo será Orfeo incluso si Eurídice se convierte en bicicleta –como en la novela *El ladrón de bicicletas*”¹⁰³. La bicicleta o la Eurídice de Enriqueta Ochoa es Dios. Va tras aquello que es inalcanzable. Porque así lo dicta la naturaleza humana. La búsqueda de lo inasequible ha sido persistente a lo largo de la historia del hombre. Quizá porque, como afirma Alejandro Tomasini Basols, es un concepto que aparece en la Historia desde tiempos inmemoriales.¹⁰⁴ Y que ha sido moldeado por todas las generaciones y culturas alrededor del orbe. Dentro de la cultura occidental, ha sido algo tomado muy en serio, hasta nuestros días. Pero es un concepto que va cambiando según las condiciones sociales, económicas, ideológicas, etc., porque es producto de la imaginación creadora. Esta conciencia de la idea de Dios como algo inalcanzable la desarrolla Enriqueta Ochoa basada en sus vastas lecturas, entre las que encontramos teorías filosóficas, esotéricas, poemas... pero sobre todo, en su propia y acuciosa lectura –muchas veces demasiado cruda– de su propia realidad. Y su realidad era que se formaba al margen de un sistema de creencias limitado. Al ser el siglo XX, un siglo de crisis religiosa, en el que surgían diversas sectas, distintas corrientes dentro de las religiones establecidas, así como una gran cantidad de personas que optaban por el ateísmo; la poeta opta por buscar un concepto personal de Dios. Así lo establece cuando dice:

“Cada religión inventa a su Dios y cada religión explota a su Dios. [...] mi dios no coincide con los miedos ni las promesas. Debe de haber un respeto a Dios, pero lo inventan a su manera. A mí me da miedo, porque no sé si estoy equivocada. [...] necesitamos saber de

¹⁰³ DURAND, op.cit., p. 115.

¹⁰⁴ TOMASINI Basols, Alejandro. “Presencia y ausencia de Dios”, en *Concepto y problema de Dios. Una reflexión filosófica*, op.cit., p. 111.

dimensiones físicas, espirituales y psicológicamente, todo lo relativo a Dios. No sabemos a dónde vamos. Yo sí tengo miedo. ¿Después de esto? ¿Dónde despertaré?”¹⁰⁵

Y esta propuesta de búsqueda personal, así como de un encuentro con una metafísica propia, es lo que inaugura Enriqueta Ochoa en la poesía mexicana, a diferencia de sus contemporáneas. Así como la convicción de que eso es una empresa inalcanzable al hombre, que sólo cuenta con su imaginación y la realidad que lo circunda. Por eso le es congruente el mezclar mitos sin distinción de si proceden de una tradición pagana o cristiana u otra, pues lo relevante es subrayar que estos dioses creados por los hombres no alcanzarán nunca a tocar la esencia de la verdad. Las religiones son un paliativo, una forma de negar la imposibilidad de saber más allá de lo que perciben nuestros sentidos. La reflexión es otro modo de perderse en el abismo de lo inescrutable. Y es esta revelación, la que conduce a la reconciliación de todos los mitos y religiones, que hacen de la búsqueda de Enriqueta Ochoa una vía personal con carácter universal e incluyente.

¹⁰⁵ Entrevista de Octavio Avendaño Trujillo con Enriqueta Ochoa. *La Jornada*. 28 de enero de 2007. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/28/sem-octavio.html>

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA:

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

OCHOA, Enriqueta, *Bajo el oro pequeño de los trigos, Antología poética (1947-1996)*, ed. El Aduanero, colecc. Las Cuatrocientas Voces, México, 1997.

II. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA:

ARELLANO, Jesús. *Poetas jóvenes de México (Antología)*, ed. Libro-Mex. Editores, S. de R.L., colecc. Biblioteca Mínima Mexicana, vol. 23, México, 1955.

BOTELLO Moreno, Martha Lorena. “Entrevista con Enriqueta Ochoa” en *El sentimiento de cercanía con la muerte en cinco poemas de Enriqueta Ochoa*, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, 2012.

CAMPOS, Marco Antonio, *El poeta en un poema*, ed. Coyoacán, México, 2001.

HERNÁNDEZ Palacios, Esther. *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*, inédito.

HERNÁNDEZ Palacios, Esther. “Aprehender las esencias”. Entrevista con Enriqueta Ochoa, *Confluencias*, núm. 10, vol. II, Xalapa: Secretariado Ejecutivo del Consejo Estatal de la Consulta Pública para la Reforma Democrática del Estado de Veracruz, junio de 1997.

VERGARA, Gloria. *Identidad y memoria en las poetas mexicanas*, ed. Universidad

Iberoamericana, México, 2007.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

BERNABÉ, Alberto y Francesc Casadesús (Coordinadores), *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*, tomo II, ed. AKAL, S.A., Madrid, 2008, p. 1520.

CAMPBELL, Joseph. *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*, ed. Alianza, Madrid, 1992.

CASTEL, Francois. *Historia de Israel y de Judá, desde los orígenes hasta el siglo II d.C.*, 5ta.ed., ed. Verbo Divino, Navarra, 1998.

DODD, C.H., *La Biblia y el hombre de hoy*, ed. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1973.

DURAND, Gilbert. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, ed. Biblos, colecc. Daimon, Argentina, 2003.

DURAND, Gilbert, “La mitocrítica paso a paso”. En *Acta Sociológica* ISSN (Versión impresa) 0186-6028 Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM, enero-abril 2012, p. 107.

ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, ed. Era, México, 1974.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2001.

ELIADE, Mircea. *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*, ed. Kairós, Barcelona, España, 1999.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, ed. Guadarrama/Punto Omega, 4ta.ed., Madrid,

1981.

FOUCAULT, Michel. “Ideología y crítica” en *Las palabras y las cosas*, ed. Siglo XXI, México, 1985.

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

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos I*, ed. Alianza, Madrid, 1985.

GRAVES, Robert y Patai Raphael. *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*, ed. Lozada, Buenos Aires, 1969.

GULLÓN, Ricardo. “Introducción” en *Trescientos poemas de Juan Ramón Jiménez*, ed. Porrúa, México, 1967.

LIZAOLA, Julieta. *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, coedición ed. Coyoacán y FFyL UNAM, México, 2008.

OLSON, Charles. *Projective Verse*, Totem Press, 1959.

PÁNIKER, Salvador. *Filosofía y mística: Una lectura de los griegos*, ed. Kairós, Barcelona, 2000.

PIÑÓN, Francisco, Jesús Óscar Perea, Verónica Correa y Elisa Mora (coords.), *Concepto y problema de Dios. Una reflexión filosófica*, ed. Plaza y Valdés Editores, Centro de Estudios Sociales Antonio Gramsci y UAM-Iztapalapa, México, 2001.

PRIETO, Guillermo. “Viaje a los Estados Unidos”, en *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York. (1830-1895)*, ed. UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 2009.

SCHOLEM, Gershom. *Conceptos básicos del judaísmo*, ed. Trotta, colecc. Paradigmas, núm. 21, 2da.ed., Valladolid, España, 2000.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, ed. Fondo de Cultura Económica, 4ta.ed., 4ta. reimpr., México, 2006.

IV. FUENTES ELECTRÓNICAS:

Consultas en:

http://www.wikilearning.com/monografia/los_cuerpos_sutiles_i-el_cuerpo_mental/19763-6
el 1° de junio de 2013.

<http://www.espiritas.es/modules.php?name=News&file=article&sid=284> el 1° de junio de 2013.

<http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Presocraticos/ReligionOrfica.htm>

El Basilisco, número 9, enero-abril 1980. Consultado en: www.fgbueno.es

ORTUÑO Casanova, Rocío. *Mitos cristianos en la poesía del 27*, publicado por Modern Humanities Research Association, London, 2014. Consultado en:

http://books.google.com.mx/books?id=24GTawAAQBAJ&pg=PA47&lpg=PA47&dq=poe+tas+usan+mitos&source=bl&ots=mK3_27yqhn&sig=rPkX8B04S6l_sXgsTap7wTcQL3o&hl=es&sa=X&ei=whUaVLKIIcKNNrHGgrAI&ved=0CEUQ6AEwBQ#v=onepage&q=poe+tas%20usan%20mitos&f=false.

Entrevista de Octavio Avendaño Trujillo con Enriqueta Ochoa. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/28/sem-octavio.html>

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071809341998000100003&script=sci_arttext

<http://koltuvsefarad.com/bioespanol.html>

TOLÁ, Fernando y Carmen Dragonetti. *El Vedismo. Los Vedas. Lo uno como origen de todo. El Orden Cósmico*. Consultado en: <file:///C:/Users/Usuario1/Downloads/el-vedismo-los-vedas-lo-uno-como-origen-de-todo-el-orden-csmico-0.pdf>

<http://estudiamossimbologias.blogspot.mx/2011/09/notas-para-una-simbologia-de-la-rosa.html>

<http://lema.rae.es/drae/?val=pagano>

Revista Espéculo. Universidad Complutense de Madrid. Consultado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/cfajardo.html>