



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA MÍSTICA ESPAÑOLA EN LA POESÍA DE ENRIQUETA OCHOA:  
PARALELISMOS E INNOVACIONES**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

**MARCOS VARGAS ALVAREZ**

DIRECTORA DE TESIS:

**DRA. JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE**

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2024



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.

## Agradecimientos

Para los que están acostumbrados a los desvelos de la investigación académica, quizá un trabajo de titulación de licenciatura sea, tanto menos, una nimiedad: más formalidad burocrática, papeleo, que una seria y contundente muestra de rigurosidad y conocimiento. Sin embargo, para el escritor de estas páginas se trata, más bien, del reflejo de cinco años de existencia sobre la tierra: son el resumen escueto de una multitud de pensamientos, vivencias, fantasías, tragedias y ensoñaciones de las más variadas. Por eso mismo, se torna como una necesidad agradecer a las personas que, de una forma u otra, en presencia o ausencia, formaron parte del proyecto: aquéllas que, con sus voces y atenciones, circundaron la gestación de estas cuartillas.

Agradezco a mi asesora, Jocelyn, por ayudarme a hacer esto realidad; a Meztli, por acompañarme en mi delirio divino; a Katia, por mostrarme los milagros de la música y del baile; a Pilar, por su tanta compañía; a Joana, por fingir conmigo un futuro “académico”. Pero, sobre todo, agradezco a Jennifer, que me hizo comprender que la vida y el amor no tienen límites, y que la poesía se encuentra más allá de los libros.

También agradezco a mi familia: a Teodoro, por ser mi Coronel Aureliano; a Carmen, por tener ángeles en los ojos; a Diego, por ser la paz de mi corazón.

Sin embargo, antes que a ninguna otra persona, quedo en deuda para siempre con mis padres, Estela y Narcizo, los cuales nunca dudaron al momento de apoyar mis empresas más alucinantes y desafortunadas. Todo lo bueno que pueda encontrarse en estas páginas es gracias a ellos; el resto (todo lo malo o equivocado) es de mi autoría.

## Índice

Introducción .....	4
Capítulo 1. Enriqueta Ochoa frente a la crítica .....	8
1. 1. Hemerografía.....	8
1. 2. Bibliografía y estudios especializados .....	14
Capítulo 2. Fundamentación del concepto de mística española .....	20
2. 1. Problemática de una mística cristiana .....	23
2. 2. Planteamiento de una mística española: el platonismo como fuente básica.....	27
2. 3. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: la muerte como sentido primordial .....	30
2. 4. Viviendo la muerte: el erotismo y la mística.....	37
2. 5. Diciendo lo indecible: lenguaje místico .....	44
2. 5. 1. Alegoría.....	47
2. 5. 2. Paradoja.....	52
Capítulo 3. La mística española en Enriqueta Ochoa: semejanzas e innovaciones.....	56
3. 1. Lo religioso en Enriqueta Ochoa.....	56
3. 2. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: un eje compartido .....	60
3. 3. Erotismo: tópicos e innovaciones.....	70
3. 4. Lenguaje místico en la poesía de Enriqueta Ochoa.....	80
3. 4. 1. Alegoría.....	83
3. 4. 2. Paradoja.....	90
Conclusiones .....	93
Referencias.....	98

## Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar que la poesía de Enriqueta Ochoa (1928-2008) puede interpretarse desde la mística carmelita, ejemplificada en Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Esto con el fin de construir un marco teórico-conceptual que consiga dar cuentas de la totalidad de la obra de Ochoa —o, al menos, esos poemas donde la escritora recupera el rubro divino de la realidad. Con ello se espera que el lector, al momento de acercarse a su lírica, tenga una mayor oportunidad de comprender algunos pasajes oscuros, paradójicos y complicados en los que se retoma lo sagrado como eje primordial.

Para ello, el estudio se dividió en tres apartados. En el primero, “Enriqueta Ochoa frente a la crítica”, se construye un breve estado de la cuestión donde se exponen los temas primordiales tratados a lo largo de la hemerografía divulgativa y de la bibliografía especializada. Con ello, se demuestra que, hasta el momento, todavía no existía un trabajo que comparara la poesía de Ochoa bajo elementos de la tradición mística carmelita. Además, en el mismo apartado se muestran algunas interpretaciones poco rigurosas que, al momento de segmentar la totalidad de la obra en elementos independientes, sólo daban cuenta de una parte, provocando que la autora se leyera desde un enfoque pesimista, religioso o erótico. Posteriormente, estas mismas hipótesis se retoman en los capítulos subsecuentes y, matizándolas, se explica ampliamente el por qué es pernicioso dividir de tal manera los temas aparecidos en la producción de Ochoa.

Ante esta segmentación que impide interpretar adecuadamente la totalidad de la obra de la poeta, dando como resultado conclusiones dispares, se propone la mística carmelita como el marco teórico más adecuado para la lectura de estos versos. Por esa razón, en el segundo capítulo, denominado “Fundamentación del concepto de mística española”, se hace

una rápida introducción a lo que se entenderá por mística a lo largo del trabajo. Posteriormente, se traza una historia descriptiva de la mística cristiana, desde Platón hasta los carmelitas, donde se rescatan tres elementos esenciales: la añoranza de la muerte, el erotismo y la forma en la que un lenguaje sacro se hace patente. Para una demostración efectiva, se hace alusión a estrofas o versos de los españoles, del *Cantar de los cantares de Salomón* y, en menor medida, sólo para reforzar las conclusiones a las que se llegan, de algunos diálogos de Platón y de otros filósofos similares. Esta triada de lugares frecuentes y representativos, ampliamente desglosados y explicados, serán los que se compararán con la lírica de Ochoa.

En el caso de la muerte como sentido último de la mística cristiana, se citan algunos pasajes del “Evangelio según Mateo” y de la obra *Vida de Santa María Egipciaca*, tomándolos como prototipos de la erradicación del cuerpo y de su consecuente liberación del alma. Con el erotismo, se hace uso de las ideas de George Bataille y Octavio Paz para sustentar que la sexualidad humana, más allá de ser meramente biológica, tiene relaciones con lo sagrado. Finalmente, cuando se analiza el modo en el que los místicos retoman el lenguaje y, por medio de la poesía, lo amoldan a sus exigencias, las definiciones que se dan de “alegoría” y “paradoja” se apoyan esencialmente en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin.

El último apartado, “La mística española en Enriqueta Ochoa: semejanzas e innovaciones”, es el análisis comparativo e interpretativo propiamente hablando. En él se hace un recuento de la manera en la que lo místico, Dios y lo sagrado se manifiesta en la poesía de Enriqueta Ochoa, subrayando los primeros atisbos que permiten establecer que, en efecto, la poeta tiene una notoria influencia de la tradición carmelita. Luego, se compara cada uno de los tres elementos de la serie —la muerte, el amor y el lenguaje—, comprobando las

cercanías y las lejanías que posibilitan establecer un puente entre la mística española y Ochoa. Igualmente, en este capítulo se emprende la matización de las hipótesis a las que la crítica hemerográfica y especializada habían arribado, demostrando cómo este enfoque permite una mejor aproximación a la totalidad de la obra de la autora.

Para cubrir una muestra representativa de la totalidad de la producción poética de Ochoa, se tomaron versos de tres colecciones: *Las urgencias de un Dios* (1950), *Los himnos del ciego* (1968) y *Retorno de Electra* (1978). En los primeros apartados, donde se analiza la muerte y el amor sagrados, tienen una focalización importante dos poemas en específico: “Mentido paraíso” de *Las urgencias de un Dios* y “Los himnos del ciego”, contenido en el poemario del mismo título. Esto se debe a que, en ambos, aparece de forma más explícita la idea de la muerte como retorno y la del amor como potencia divina.

Cabe agregar unas palabras aclaratorias sobre la manera en la que está estructurado este trabajo. En lugar de una división de los capítulos donde la explicación de un concepto —por ejemplo, el del erotismo sagrado— siguiera a su inmediata comparación con la obra de Ochoa, se decantó por una división en la que, en primer lugar, se presentara todo el marco teórico y, posteriormente, dicho todo lo que hubiera que decir al respecto de la tradición carmelita, se empleara en la interpretación de los versos y en los ejes temáticos de la autora. La explicación de esto es sencilla: la mística es un tema complejo que implica una serie de ideas, términos, concepciones con los que la mayoría de la gente no está relacionada. La simple manifestación de la divinidad por medio de la sexualidad humana es algo que, para muchos, es difícil de asimilar, y todavía más si se ha sido educado en una iglesia ortodoxa, donde todo lo relacionado con el cuerpo —con su placer— debe ser condenado inmediatamente.

Con esto en mente, resulta más amigable al lector primerizo en estos temas que, en primera instancia, se le dé todo el contexto a partir del cual se va a analizar la lírica de una poeta que, a pesar de los años que podrían distanciarlos, sigue compartiendo elementos de una tradición anterior. De ese modo, en lugar de pasar de concepto en concepto y dar una idea fragmentaria del fenómeno místico, parece más conveniente una mirada panorámica<sup>1</sup>. Por otro lado, se confía en que esta forma de estructurar el trabajo es lo suficientemente clara: a pesar de que el análisis se inicia unas cuantiosas páginas después, se procuró que en él apareciera un pequeño recuento de los conceptos e ideas que componen el marco teórico.

Finalmente, es importante advertir que, a pesar de que este estudio compara la lírica de una serie de poetas caracterizados por el fenómeno místico, el análisis no pretende en ningún momento hacer un trabajo retórico, estrófico o métrico. Se es consciente que este tipo de empresas podrían desvelar una serie de datos y de características nuevas, a partir de las cuales sería posible aventurar nuevas hipótesis o, en su defecto, sustentar las pasadas. Sin embargo, en esta investigación sólo se recurrió al contenido de los poemas: más que a la forma, se prestó mayor atención a los temas. Así, en lugar de comparar el cómo se dijo, se trató constantemente de hallar las semejanzas en el qué se dijo. Pues, en realidad, lo que se buscó fue el parecido entre la manera religiosa de concebir la vida de los carmelitas y de Enriqueta Ochoa.

---

<sup>1</sup> Por otro lado, teniendo en mente que esta tesis no será leída en su totalidad, se busca que futuros estudiantes, interesados en la manera en la que el fenómeno místico se da en el cristianismo y, sobre todo, en los carmelitas, pueda acudir al capítulo dedicado a ello, pudiendo prescindir de todo lo demás.



## Capítulo 1. Enriqueta Ochoa frente a la crítica

### 1. 1. Hemerografía

Una revisión de la biografía de Enriqueta Ochoa permite entrever la poca relación que mantuvo con los escritores de su época. En lugar de enfrascarse en problemas públicos, en amistades peculiares o en polémicas que, de algún modo, le hubieran dado más importancia a su figura, Ochoa pasó la mayor parte de su vida en los ajetreos de una existencia común, parcialmente atribulada por los galardones o por las disputas y los descontentos que la publicación de sus poemarios solía causar en la comunidad religiosa<sup>2</sup>. Quizá debido a ello, a esa inesperada enajenación por la que optó, en la actualidad casi no se lee su obra: es muy difícil que incluso en un rubro universitario se le reconozca<sup>3</sup>. No es de extrañar que, en realidad, su existencia en los límites del canon mexicano haya desembocado en un injusto olvido que se percibe especialmente en la ausencia de crítica, de análisis o de interpretaciones rigurosas en lo que respecta a la academia.

A pesar de ello, un rápido vistazo a la cantidad de información hemerográfica, recogida en el *Diccionario de escritores mexicanos*, permite comprobar que, en su momento, Enriqueta Ochoa fue una poeta a la que se le dio la adecuada importancia. Además de los textos claramente divulgativos —aparecidos en periódicos como *El Universal*, *Excélsior* o, más contemporáneos, revistas del tipo *Círculo de poesía*—, abundan las entrevistas, los

---

<sup>2</sup> Juan Domingo Argüelles señala: “Su no observancia de ciertas normas no escritas pero innegables en el medio literario nacional (la adhesión a grupos, la identificación con determinadas doctrinas o ideologías, la defensa de ciertas estéticas, etcétera) le ha valido esto es indudable con alguna frecuencia algún soslayo que ha evitado en gran medida que su obra sea más y mejor conocida, y más y mejor estudiada y valorada” (5).

<sup>3</sup> Esta aseveración que, en un principio parece carente de fundamentación, se le puede argumentar por la falta de bibliografía académica que existe sobre la autora. Por otro lado, aunque se apele a un ámbito vivencial y, acaso, objetivo, la misma redacción y discusión de mi tesis con colegas y profesores me ha deparado la certidumbre de que ya casi no se leen los poemas de Ochoa: es una figura que hoy en día pasa desapercibida.

comentarios a sus poemas y, de vez en cuando, algunos apartados donde personalidades célebres se daban el tiempo de comentar y felicitar los versos de la autora. En este aspecto, resulta ilustrativa la selección de opiniones antologadas en el *Periódico de poesía*: los comentarios de Elena Poniatowska se confunden con los de Emmanuel Carballo, Elsa Cross o Huberto Batis. En esta selección breve, Batis dice sobre el contenido temático de la poesía de Ochoa: “Aquí se aprende que nacimos para morir en el cuerpo porque la saciedad del amor es imposible, para tener nostalgia de una patria lejana y sed mortal de Dios” (60); por otro lado, al hablar de su relevancia, Luis G. Basurto apunta: “A la poetisa coahuilense [*sic*] Enriqueta Ochoa, yo he tenido la oportunidad de calificarla como una de las dos mejores de América hispana [...]. Como mujer y como poetisa, una de las más importantes, pienso, de Iberoamérica, en la hora presente” (61)<sup>4</sup>.

De hecho, la focalización que tuvo Enriqueta Ochoa a lo largo de su existencia fue característica, ya que en más de una ocasión se le preguntó por sus posturas políticas y lo que opinaba en lo referente al presidente en turno. *El Universal*, por ejemplo, tomó sus comentarios a la forma de gobierno de Zedillo para encabezar todo un artículo sobre el tema, donde, entre otras cosas, Ochoa mencionó: “No me gustó en las elecciones que se hiciera ese derroche de violencia [...], después de haber estado en el poder Carlos Salinas quedamos destruidos y con cuanta serenidad y cuanta sabiduría en realidad, fue manejando Zedillo” (3). Todo ello lo único que señala es que, a pesar de su contemporáneo olvido, en su época Ochoa fue considerada como una figura de las letras mexicanas relevante, de modo que incluso se la tomó en cuenta para asuntos de educación y de difusión cultural.

---

<sup>4</sup> El posible sentido peyorativo del término “poetisa” ha sido ampliamente comentado y estudiado por Diana del Ángel Ramírez en su tesis de doctorado *Cuerpos centelleantes: la corporalidad en la obra poética de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa*. Véase para una lectura crítica de la cita.

Sin embargo, la mayoría de estos artículos no colaboran en nada a un estado de la cuestión riguroso, ya que la mayoría de ellos se centra únicamente en detalles de la biografía de la autora o son escritos de carácter expositivo, los cuales, más allá de dar una visión crítica de su obra, sólo abogan por presentar ejes temáticos. No obstante, esta puesta de manifiesto de los temas centrales —Dios, la angustia existencial, el erotismo— se quedan en la mera evidencia o aclaración, sin proponer una lectura interpretativa o enriquecedora que ayude a una hipótesis tentativa. Desde luego, se objetaría que esta clase de lecturas divulgativas, un poco carentes de un estudio enfocado y dirigido, podría traer consigo una reflexión intempestiva o un hilo a partir del cual conducir la lectura crítica. El problema surge cuando la gran parte de estos documentos se torna repetitiva, demostrando su puro carácter noticioso y, en todo caso, sus intenciones periodísticas.

Así, por ejemplo, Juan Cervera hace una serie de comentarios laudatorios que se preocupan por demostrar el sentido de protesta ante el dolor existencial en la poeta: “Su poesía desgarrada y atormentada resulta estremecedora y reveladora. Ella sabe y lo dice: ‘que hay que saber crecer calladamente’, pero mientras crece por dentro y en silencio, su voz se alza en clamores incidentes” (2). Por otro lado, adelantándose a trabajos más especializados como los de Diana Amador o Gloria Prado<sup>5</sup>, Cervera comienza a despuntar e indicar el papel fundamental que juega la luz como posible metáfora de Dios: “Advierte a Dios, luz total, arrojando por su boca ‘rebaños de luz’ y la armonía de la luz reina ante sus ojos” (2).

Los artículos de Cervera son ejemplos bastante claros que permiten distinguir dos de los primordiales temas de los que se versa en la mayoría de las publicaciones periódicas: el dolor de la existencia y la aparición de lo divino. Estos dos aspectos son los primeros en

---

<sup>5</sup> Véanse los trabajos “Asistida por la luz, a pesar de las temibles tinieblas del alma: Enriqueta Ochoa” de Prado o “Metáforas de la luz: estar en el mundo de Enriqueta Ochoa” de Amador.

retomarse en la mayoría de las fuentes y en ser tratados simultáneamente. En un artículo de Armando Paredes aparecido en *Sincronía* se resume el discurrir que los críticos siguen para llegar a aunar el rubro de la agonía humana y el de lo sacro. Paredes argumenta que la ausencia de Dios, alegorizada con la pérdida y la búsqueda del padre, arriba inexorablemente en una angustia vital, atormentadora, recurrente en la poesía de Ochoa. Después, fundamenta que la aparición de referencias bíblicas tiene el único fin de significar la ausencia del padre. De ese modo, los ensayos que, semejantes al de Paredes, se conducen por los ejes de lo religioso y del dolor, ponen de manifiesto una idea muy nietzscheana como base de la obra de la poeta<sup>6</sup>.

Por otro lado, la presencia del cuerpo, de los elementos y del erotismo representan el otro conglomerado importante en la crítica hemerográfica, pero del que suele versarse escasamente y, además, como desemparentado del tema religioso. En un texto aparecido en 1988 en *El Universal*, Dolores Corrales narra lo sucedido en la segunda mesa en torno a los sesenta años de Ochoa, donde participaron Beatriz Espejo, Miriam Moscona y Margarita Sanz. En un punto de la conversación, Moscona arguye: “fue Enriqueta Ochoa, quien abrió las puertas a una nueva poesía, la poesía erótica, pero llevada a lo religioso” (3), visión que, si bien es relativamente verdadera, omite la relación que desde antaño mantuvo el erotismo con la mística.

La precipitación de la crítica y del público ante esta cualidad poética<sup>7</sup> —la de mezclar algo tan profano como el sexo con la idea de Dios y del concepto de religión— provocó que

---

<sup>6</sup> Figurada en *La gaya ciencia*, Nietzsche concluye que la muerte de Dios acarrea consigo una pérdida de valores, del sentido de la vida y, en consecuencia, un malestar generalizado y una nostalgia perpetua por aquella divinidad perdida. En el aforismo 125 aparece: “«¿Adónde ha ido Dios?», exclamó, «¡yo os lo diré! ¡Nosotros lo hemos matado, vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos!» (169).

<sup>7</sup> Resulta característica la anécdota de la primera recepción de *Las urgencias de un Dios*. Vicente Alfonso nos cuenta: “Fue en Torreón donde su primer poemario, *Las Urgencias de un Dios*, fue condenado por la Iglesia desde su salida en 1950: para muchos era difícil entender que una muchacha de 19 años se atreviera a hacer

la mayoría de los lectores que se introdujeron en su lectura omitiera la constante dialéctica e íntima unidad que siempre mantuvo lo sagrado con el erotismo. Por eso, resulta peculiar que los artículos de estos años —es decir: cuando Ochoa seguía con vida— formularan sus análisis a partir de una separación por bloques temáticos, donde el cuerpo, la tierra, lo sensible quedaban alejados de su contraparte: Dios y su relación con el “yo lírico”<sup>8</sup>.

Ahora bien, otro rubro que se ha rescatado asiduamente en la crítica hemerográfica es el sentido confesional que se puede columbrar en la composición de la poesía de Enriqueta Ochoa. Este aspecto se torna característico porque, además de la mística, parece el que mejor conjunta todo el compendio de ejes: el erotismo, el dolor, la angustia, lo divino y lo vivencial aparecen como motivos de una necesidad íntima, instigada por el deseo de confesarse. De ese modo, Samuel Gordon emparenta la obra de Ochoa con textos de San Agustín de Hipona<sup>9</sup>, Jean-Jacques Rousseau o Thomas de Quincey, tomando como concepto conector el de “confesional”: categoría que “agrupa aquel tipo de obras literarias de carácter muy personal y subjetivo, que bien pudiéramos denominar autobiográficas, y que se refieren a experiencias, creencias, así como a vivencias de profunda interioridad” (52). Luego, Gordon concluye que, además de las hondas raíces autobiográficas, los versos de la autora se pueden explicar como un sacrificio que, simultáneamente, permite crear y acercarse a lo divino. La intimidad que

---

poesía a partir de misterios religiosos. Hubo incluso quienes llegaron a exigir que la edición completa de aquel libro se quemara públicamente, mismos que intentaron sobornarla para que se alejara de esos temas en la literatura” (Vicente Alfonso).

<sup>8</sup> Sin embargo, como se verá más adelante, esta dificultad quedó zanjada con la aparición de estudios más rigurosos: en las tesis de Martha Botello y Esther Palacios, por ejemplo, se retoma la tradición mística y religiosa, la cual permite explicar adecuadamente la compaginación del erotismo con lo sagrado.

<sup>9</sup> En realidad, una lectura de las *Confesiones* de San Agustín permite comprobar los vasos comunicantes que mantiene con la poesía de Ochoa: no ya sólo subyace de fondo el carácter religioso y confesional, sino que el tono melancólico, dolido y culposo de ambos textos es muy similar. A pesar de esas semejanzas afortunadas, cabe recalcar que es improbable la influencia directa de San Agustín en los versos de Ochoa.

desprenden las estrofas de Ochoa funciona como un puente entre ella, el mundo y, sobre todo, Dios.

Finalmente, casi todas las fuentes llevan consigo un breve párrafo donde se compara a Ochoa con una diversidad de poetas. Resulta significativo que la mayoría de autores a los que se le suele comparar son de tradición extranjera; por ejemplo, en “Me adentro en sus memorias”, Tania Hernández ve en Rimbaud y en Ochoa a un par de viajeros videntes que, a partir de esas experiencias, formulan sus poemas. Aunque no se extiende en razones, Hugo Gutiérrez Vega propone ciertas afinidades con Josefa Murillo, Margarita Paz Paredes, Rosario Castellanos y, especialmente, Concha Urquiza. En “Enriqueta Ochoa o el retorno del mito”, a pesar de que no ahonda en su análisis, Esther Hernández ve semejanzas con los místicos carmelitas, los clásicos griegos, con Othón y Unamuno, además de sostener que su “dolida humanidad la acerca a la novelística rusa: Tolstoi, Chéjov, Dostoievski. Dios, a Rilke” (42). No obstante, la cuestión a rescatar de este tipo de opiniones radica en la poca o nula explicación y fundamentación que se hace de los paralelismos entre Ochoa y estos autores de la tradición: de forma expositiva y poco rigurosa —como la gran parte de artículos hemerográficos—, los comentaristas sólo construyen listas de nombres en donde creen hallar la simiente de lo que serían los temas, los ejes y la estructura de la obra de la poeta.

En este rubro, se deben enfocar las ideas que Enriqueta Ochoa tenía de su propia poesía. En una entrevista realizada por Juan Domingo, argumenta que su obra es deudora de “Rilke y de Miłosz. Desde muy joven me ligué muchísimo a sus obras” (5); sin embargo, es indispensable notar que, aunque la misma Ochoa pretendía emparentarse con poetas de otras literaturas, la suya es una obra que tiene una mejor comprensión y cabida en un misticismo hispánico, carmelita, ejemplificado por San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y, en menor medida, Fray Luis de León. Desde este marco teórico, como se verá en los apartados

consecuentes, puede anudarse no sólo la imagen dolida de la existencia, la pérdida de Dios y el erotismo terrenal, sino también encontrar la explicación de por qué, en los comentarios de Esther Hernández, Gutiérrez Vega, Tania Hernández, entre otros, se la quiere asemejar a autores tan diversos. Escritores todos ellos que, al final, estudiándolos con la herramienta correcta, comparten una incipiente o germinada preocupación por el dolor, el amor y, diciéndolo con una palabra más adecuada, Dios.

## 1. 2. Bibliografía y estudios especializados

De forma similar que con la hemerografía, los estudios críticos acerca de la obra de Enriqueta Ochoa se pueden dividir en dos ámbitos diferenciados: por un lado, aquéllos que trabajan la configuración de un dios y su interacción con el contenido y con el significado de los poemas; por el otro, los que retoman el sentido erótico y su representación. A diferencia de lo revisado con los artículos divulgativos, en la bibliografía especializada se demuestra que ambos aspectos comparten múltiples concordancias que, de un modo u otro, terminan por emparentarlos. Así lo señalan los textos de Gloria Vergara y Elsa Cross, los cuales parten del supuesto de una interpretación netamente erótica, pero sin evitar mencionar la dimensión mística que permea la mayor parte de las estrofas de Ochoa.

Por ello, parece más pertinente admitir que el aspecto místico es el eje alrededor del cual se construye una cuantiosa parte de la crítica académica de la poeta, pues, tarde o temprano, toda aproximación a los versos de la autora arriba en la interacción religiosa y el diálogo que el yo lírico establece reiteradamente con Dios. Por ejemplo, en *Enriqueta Ochoa. En cada latido, un monte de zozobra*, compendio de análisis y entrevistas, aparecen siete estudios, de los cuales al menos seis se decantan por retomar la poesía de la autora desde un

enfoque mitológico; el séptimo, “Las estancias tibias de la memoria”, escrito por Blanca Ansoleaga, supone una excepción a la regla, pues se centra en el poemario *Asaltos a la memoria* (2004) y la posibilidad de leerlo como una autobiografía.

Los artículos “Alcanzar la luz” y “Metáforas de la luz”, redactados por Gloria Vergara y Diana Amador, respectivamente, parten de la tesis de que se pueden catalogar ciertas construcciones metafóricas comunes en la obra de Ochoa: aquéllas que emparentan las características del fuego<sup>10</sup> y la luz con el cuerpo del yo lírico o como una representación de la divinidad. Por su lado, el aporte más significativo del análisis de Vergara no radica en la focalización de ciertas estructuras retóricas, sino en la exposición de la añoranza de trascendencia que aparece explicitada a lo largo de diversos poemas: la voz poética, dice ella, peca de un deseo ardiente, insatisfecho y perpetuo, el cual no le permite el sosiego existencial (53). Este afán inagotable, además de verse ejemplificado con el tono erótico de algunas de las invenciones de la autora, permea en el concepto de Dios: “Más allá del deseo del cuerpo busca otra salida en Dios” (54). No obstante, Vergara pronto llega a la conclusión de que la interacción mística que podría tranquilizar el fuego interno del yo lírico es, tanto menos, imposible: “La esperanza de ser oída se anula [...] porque, al no ser nombrada, la mujer apenas existe como sombra, es estéril ante la imagen de Dios” (55). Esta enajenación entre la deidad y el sujeto, demostrada con las representaciones mitológicas de Ícaro y Sísifo, desembocará en un pesimismo poético, el cual se aleja de toda posibilidad de vivir plenamente, decantándose por la muerte como única vía de permanencia en lo divino: “la virgen terrestre no alcanza la imagen de Dios, sino en el madero de la muerte” (56).

---

<sup>10</sup> A su vez, la aparición reiterada de los cuatro elementos —agua, tierra, fuego y aire— a lo largo de la poesía de Ochoa ha tenido una considerable repercusión en los estudios críticos; véase, por ejemplo, “Asistida por la luz” de Gloria Prado, donde se hace hincapié en la importancia de estas alusiones. No obstante, esa cara elemental queda lejos de los intereses de la presente tesis; de ahí su omisión en lo posterior.



Al trabajar con las metáforas luminosas, Diana Amador llega a respuestas muy similares: como en el artículo de Vergara, ella ve en la luz el deseo de la voz poética por alcanzar una comunión o un estado de plenitud y de conocimiento inquebrantable, fundamentado en la idea del fuego y de lo divino; por ejemplo, dice que “en la poesía de Enriqueta Ochoa existe una sed de luz en la que se metaforizan los más variados anhelos: el conocimiento, lo sagrado, la esperanza, el tiempo, la libertad” (Amador 73). Sin embargo, como en el caso anterior, Dios se encuentra tan alejado de lo mortal que parece casi imposible la unión; supuesto que sólo remarca el sentimiento de nostalgia y de crisis existencial muy presente en las estrofas de la poeta.

El rasgo del dolor, de la angustia y del sinsentido de la vida es otro punto fundamental a raíz del cual se han retomado los versos de Ochoa. En realidad, podría sostenerse que, junto con el ámbito místico-erótico, la crítica ha estudiado especialmente la relación que cierto existencialismo tiene con el significado último de la obra de la autora. En “Enriqueta Ochoa, la nueva Electra”, verbigracia, Nora Pasternac argumenta que “la entrada a la vida se produce con candor e inocencia y la herida es inesperada [...]. Constantemente se repite la misma historia de infortunio y patetismo hasta la percepción de la muerte como fin ineluctable y una biografía trágica se va construyendo” (25). Igualmente, de las pocas tesis que abordan a la coahuilense, dos parten o engloban este sentido existencialista y trágico: *No hay palabra que alcance: aproximación a la concepción de lo sagrado en la obra poética de Enriqueta Ochoa: estudio mitocrítico* de Martha Botello y *Enriqueta Ochoa: la poesía como resignificación de la vida: sentido y trascendencia* de Alfredo Espinosa. La investigación de Espinosa es ampliamente significativa en este rubro, ya que inicia su texto con la certeza de que en la poesía de Ochoa existe un vacío existencial inherente y manifiesto, el cual pretende ser llenado: “a lo largo de la obra de Ochoa, se suceden los sentimientos confrontados con el

sufrimiento y la angustia, lo que conduce a la voz poética a perseguir un significado de vida distinto” (11), y más adelante: “frente a la imposibilidad de lograrlo, por el momento, el yo poético invoca la muerte como el acto liberador que la conduciría a la plena realización” (13). Como se puede comprobar, estas citas sólo confirman que los críticos llegan reiteradamente a la misma conclusión: el sufrimiento místico-religioso que emana de la obra de la poeta.

Por otro lado, la tesis de Botello, además de proseguir con este dolor existencial por la pérdida del sentido de la vida, hace un análisis profundo sobre la relación que establece la voz poética con Dios. Para empezar, propone que la divinidad de Ochoa no es un reflejo del cristianismo, sino que se configura a partir de diversos referentes mitológicos (esencialmente grecolatinos), y fundamenta la hipótesis de que las estrofas de la coahuilense pueden leerse desde un orfismo clásico. Su estudio, además, toma como base el contenido de “Las urgencias de un Dios”, donde el yo poético habla sobre su imposibilidad de creer en cualquier religión predeterminada, prefiriendo la creación de un sagrado y de una deidad íntimas (14).

La idea de un Dios propio, creado a partir de sus acercamientos a distintas religiones, puede considerarse como otro de los caracteres destacables e innovadores. En “Las urgencias de un Dios”, retomado como fundamento en la tesis de Botello, Ochoa manifiesta su necesidad de una divinidad desentendida con las doctrinas precedentes y su incapacidad de dejarse convencer por ellas: “¡Cuánto girón de cielo prometido/ que no puedo creer/ que no logra sitiarme/ ni adormecer mi sien/ ni incitarme el afán!” (Ochoa 23). Búsqueda que la llevará a sostener que ella procreará a su Dios desde su vientre, dando a luz a algo completamente alejado de toda mitología preestablecida, único y profundamente privado: “— Mi tierra es la región del embarazo/ y yo soy la semilla donde Dios/ es el embrión en vísperas” (24).

Como bien lo señalan los trabajos de Pasternac y Botello<sup>11</sup>, la idea de que Enriqueta Ochoa retoma aspectos de diversas religiones ha provocado que se vea en su obra cierta reminiscencia de los autores de la mística cristiana clásica. Así lo sostiene Esther Hernández en su “Introducción” a la *Poesía reunida* de la autora: “Sus principales fuentes están en los místicos españoles, particularmente San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila” (Ochoa 9)<sup>12</sup>; del mismo modo, en un artículo publicado en la revista *Aguijón*, Elvia Montes asegura: “La poesía de Enriqueta posee hondas raíces cristianas y amorosas” (6). No obstante, es tanto menos problemático que, hasta ahora, ningún análisis se haya encargado de la demostración detallada de estas deudas y paralelismos posibles entre la lírica de los carmelitas y los versos de Ochoa. Esta omisión en la crítica ha provocado que se busque la divinidad de la poeta —como el orfismo en la tesis de Botello— o no se tome en cuenta al momento de operar el significado de los versos —como en el caso de Espinosa y su interpretación de ver en el diálogo Dios-yo lírico una protesta representada en la figura madre-hija.

En los capítulos posteriores se va a demostrar que la poesía de Enriqueta Ochoa puede ser entendida y analizada desde parámetros, esquemas y motivos aparecidos en los versos de la mística española de los Siglos de Oro. No se pretende sostener la existencia de una interpolación directa de los carmelitas en la producción de la poeta; en realidad, el fin es desmontar las partes que conforman la mística de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús y, con ello, demostrar que a partir de esos ejes temáticos se puede leer la totalidad de la obra

---

<sup>11</sup> Esta certidumbre se sustenta esencialmente en una entrevista suscitada en la famosa tesis doctoral de Esther Hernández: *La condición femenina como configuración místico erótica en la poesía de Enriqueta Ochoa*. A pesar de que no he podido acercarme a dicho texto, sé que, en dicha conversación, Ochoa mantiene que se considera dentro de un esoterismo contrario a toda religión establecida.

<sup>12</sup> Una aseveración similar aparece en “Enriqueta Ochoa o el retorno del mito”, donde Hernández sostiene que su poesía, además de mantener semejanzas con el *Cantar de los cantares*, “abreva sobre todo en los grandes poetas místicos y de los siglos de oro —en particular Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Lope de Vega” (42).

de Ochoa. Con esto, al contrario de lo que se venía haciendo en la crítica hemerográfica y académica, se busca que la mística española sea el núcleo que permita explicar y conjuntar los múltiples sentidos: desde lo erótico-sensible, hasta lo divino-sagrado.

Por ello, resulta fundamental que, antes de empezar un análisis comparativo entre la poesía de Ochoa y la de los carmelitas, se explique cuáles son los elementos que conforman la mística española. Con ese marco teórico establecido y con la claridad que permite comprender desde qué tradición se está hablando, se posibilita el análisis de la obra de la autora con un enfoque especializado. Se espera que así sea más comprensible las ventajas que permiten el estudiar e interpretar a Enriqueta Ochoa desde el misticismo español.

## Capítulo 2. Fundamentación del concepto de mística española

Para dar un bosquejo aproximado de la complejidad de la mística es útil partir de lo que no es, hasta arribar así a una primera exposición de las características más generales y esenciales del término. Para empezar, debe decirse que la mística no se trata de una disciplina o ciencia que pretende estudiar a Dios. Por ello, no se le puede confundir con la teología, la metafísica o la historia de las religiones, las cuales, aunque retoman ligeramente algunas ideas afines —sobre todo el concepto de Dios, muy presente en las tres—, pertenecen más bien a rubros de distintas materias, como lo son la filosofía o la antropología. La mística no pretende el estudio de nada, sino, más bien, la descripción o la señalización de un tipo muy específico de experiencias humanas enmarcadas en un contexto religioso-espiritual que, por lo tanto —y aquí es donde se separa de las otras tres ramas—, parte del supuesto y de la necesidad de la existencia de lo sagrado. En consecuencia, se concluye que: se puede hablar de un libro sobre mística, en el cual algún experto en el tema trate de explicar en qué consiste y de qué manera se ha desarrollado a lo largo de la historia y de la cultura; pero sería un error imaginar una obra que dijera que la mística se encarga de estudiar algo o de proponer conclusiones sobre asuntos diversos.

En esencia, la mística se trata de una experiencia espiritual que supone la unión o la aproximación del alma con Dios<sup>13</sup>. Dentro de esta definición se destaca una división fundamental de la realidad: por un lado, la existencia de un alma, un Dios y un plano celestial; por el otro, la presencia de un cuerpo y de un plano terrestre-mortal. A pesar de que ambas

---

<sup>13</sup> Es importante destacar que no todas las corrientes místicas involucran una necesaria comunión con la divinidad. A propósito de la mística judía, J. H. Laenen dice: “la mística judía no se encuentra familiarizada en modo alguno con esa forma de unificación con Dios [...]: siempre queda una distancia entre el místico [...] y Dios en sí” (31).

partes son esenciales y complementarias, para la mística tiene mayor importancia y apreciación la cara inteligible y religiosa, ya que allí es donde acontece la unificación con Dios. Al respecto, Melquiades Andrés arguye una imagen propicia para destacar el valor que el contacto divino tiene para el místico: “El místico es un deseoso, un caminante, un peregrino que no tiene aquí ciudad permanente y busca la del futuro [...]. Nuestros místicos titulan sus obras camino, guía, sendero, ejercicio... por el que el hombre camina y se libera de todo lo que es medio, busca lo que es fin y experimenta lo único que permanece” (11).

Del mismo modo, Evelyn Underhill sostiene que la mística involucra, más allá del contacto del alma con Dios, un estilo de vida en el individuo que la profesa: al igual que un religioso, el místico ve su entorno a partir de las emanaciones divinas que presiente en el universo (87). Además, la autora expone otra de las características más importantes del místico, a saber, la idea de que aquella parte invisible y celestial del mundo es la realidad más certera y menos engañosa en la que se puede confiar. Entonces, de aquí se desprende que uno de los rasgos más esenciales de la mentalidad mística, aunado a aquél que pondera que el cosmos se divide en un plano divino y uno terrenal, es la idea de que el cuerpo y lo material son impedimentos que, a pesar de ser connaturales al humano y a la vida misma, impiden contemplar la verdad indubitable: Dios. En el libro de Underhill aparece: “Se hace no obstante patente de inmediato que este mundo de los sentidos, este universo exterior aparentemente real [...] no puede ser *el* mundo exterior, sino la imagen que de él se proyecta *el Yo*” (18)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> En el mismo apartado, Underhill hace una interesante relación entre las cuestiones metafísico-ontológicas de la filosofía y el concepto de la mística: arguye que uno de los trabajos de la filosofía consiste en dudar de la realidad, proponiendo (al igual que un místico) que lo inmediatamente percibido no puede ser más que una falsa proyección del Yo o un engaño de los sentidos del cuerpo. Por el momento, nótese esa afinidad entre filosofía y mística que, más adelante, será el foco de análisis.

Siguiendo con la idea de que el plano inteligible y espiritual se trata de la verdad inmutable a la que se aspira llegar, una parte de la crítica tiende a argumentar que toda experiencia mística aparece en la irracionalidad o, por mejor decir, lejos del pensamiento científico y lógico. Esto se debe a que, en la tradición mística y religiosa, suele entenderse lo divino y lo sacro como términos que abarcan una realidad que, al ser tan portentosa y manifiestamente inaprensible, no puede capturarse por medio de la racionalidad<sup>15</sup>. Al respecto, hablando de la complejidad del concepto de Dios y de la incapacidad humana de entenderlo en su totalidad, Martin Buber sostiene que “cuanto más alejado del antropomorfismo parece un concepto, tanto más debe ser orgánicamente completado mediante una expresión de esa contigüidad y —por así decirlo— de *esa cercanía corporal que abrumba al hombre en sus encuentros con lo divino*” (37)<sup>16</sup>. Del mismo modo, Underhill anota que los místicos, al dar cuentas de sus experiencias con el Absoluto, hablan de un “raro momento de conciencia en el que los sentidos se funden en uno solo e inefable acto de percepción, y el color y el sonido son conocidos como aspectos de una única cosa” (19), exponiendo no sólo la inefabilidad de toda unión con Dios, sino la importancia de lo sensorial como medio para explicar o para aproximarse a la sinrazón que está en continua relación con la mística<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> En sus *Meditaciones metafísicas*, Descartes había llegado a una conclusión similar. Al analizar la manera en la que la mente puede representarse figuras geométricas, llega a la conclusión de que habrá un momento en que no podrá visualizar todos los lados de, por ejemplo, un quiliógono: “bien concibo en verdad que se trata de una figura compuesta de mil lados [...], pero no puedo imaginar los mil lados de un quiliógono” (123). Mismo argumento que resuena en la definición que hace de Dios como un ser infinito e incomprensible (49).

<sup>16</sup> Las cursivas son mías. En esta cita se trata de demostrar la complejidad que es propia de Dios: al ser un concepto y una entidad que rebasa los límites de la comprensión humana, Buber sentencia que la única manera de acercarse o de rozar mínimamente el sentido y la complejidad de la divinidad es por medio de los sentidos corporales. A pesar de que este argumento pareciera contradecir el supuesto de que la mística se aleja de todo lo concerniente al cuerpo y al plano terrenal, un futuro análisis permitirá columbrar que no es así: siguiendo las máximas de Buber, en la experiencia mística se parte de lo netamente sensorial para dar cuentas de lo inefable de la unión mística.

<sup>17</sup> Como se verá en capítulos posteriores, esta corporalidad mística tiene su correlato con el concepto de lo “erótico” utilizado en el presente estudio.

A partir de estos puntos fundamentales, se torna un tanto difusa la caracterización y correcta generalización de los tipos o de los modelos místicos inherentes a cada cultura. Si, como supone J. H. Laenen en *La mística judía*, es de por sí complicado dar una definición satisfactoria de lo que se puede entender con el concepto de mística, tanto más complicado resulta cuando dicho término se utiliza en determinado contexto o en una u otra religión:

Parece que no existe una definición de mística que pueda aplicarse a todos los movimientos místicos del mundo. Las diferencias entre las diversas aproximaciones y punto de partida resultan tan grandes que es imposible incluirlos a todos bajo un mismo denominador común, de manera que no se puede hablar de la «mística» como si fuera una entidad única (31).

Por ese mismo motivo, es conveniente que, después de haber aportado lo que se considera la base más primaria, se aclare el tipo de corriente o de religión dentro de la que se inserta la idea de mística que se quiere abordar como concepto teórico para el correcto análisis y comparación de los poemas de Enriqueta Ochoa y los de la tradición cristiana española. De ese modo, partiendo de lo general a lo particular, se pretende arribar al estudio de las peculiaridades y de los tópicos que aparecen explicitados a lo largo de los versos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

## 2. 1. Problemática de una mística cristiana

Puesto que uno de los objetivos de este trabajo es comparar y demostrar los paralelismos y las innovaciones que existen entre la obra de Enriqueta Ochoa y la de los carmelitas descalzos, se torna indispensable tomar como punto de inicio la religión en la que se coloca y surge esta producción poética: el cristianismo. No obstante, dicha empresa trae consigo una serie de problemáticas y de incertidumbres al momento de querer hacer algo tan sencillo como aglomerar y exponer los elementos más indispensables de una mística cristiana, pues,



cuando se echa un ligero vistazo a la poesía y a la obra que se supone que se inserta en susodicha fe, harto pronto se hace notable la existencia de ciertas discrepancias entre los versos de autores como Santa Teresa de Jesús y los dogmas impuestos por la iglesia y por el pueblo cristiano.

Básicamente, además de un monoteísmo primario, el cristianismo se diferencia de las demás religiones por la presencia y la importancia de Cristo Jesús. Hans Küng —además de confesar que incluso dentro del “Nuevo testamento” existen contradicciones debidas a la pluralidad de los creyentes<sup>18</sup>— mantiene esta idea, diciendo que “si por un momento dejamos de lado lo que se ha estratificado y amontonado en la historia del cristianismo (en Iglesias, teologías, ordenamientos jurídicos, espiritualidades, religiosidades, religiosidad popular) [...] entonces en el origen del cristianismo no hay otra cosa que una persona” (36). Del mismo modo, Charles Guignebert concuerda al dar su definición: “el nacimiento y el progreso del cristianismo se presentan como un hecho histórico de tipo colectivo [...]: bajo el reinado del emperador Tiberio aparece en Galilea cierto Jesús Nazareno” (27).

A pesar de esta complejidad al momento de determinarlo, se pueden sustraer algunas características primarias de su ética y de los supuestos más fundamentales de su ideología o, mejor dicho, de su forma de concebir la realidad. Obviando aquellas reglas imprescindibles que, según el mito, fueron entregadas en sendas tablillas a Moisés en el monte Sinaí —las cuales, queda señalarlo, son el esqueleto de toda ley y moralidad cristiana—, interesa apuntar aquí el desprecio al cuerpo y a todo placer terrenal que los predicadores de esta fe pregonan, llevándolo hasta los límites de abjurar contra toda tentación que involucre la satisfacción

---

<sup>18</sup> No sólo eso: en el análisis que hacen de los mitos hebreos, Robert Graves y Raphael Patai exponen que el “Génesis” bíblico se inspiró en diversas fuentes babilónicas, sumerias y griegas (13), demostrando nuevamente la complejidad de determinar la esencialidad del cristianismo que viera Küng.

plena de lo corpóreo. Esto no sólo se ejemplifica con un análisis detallado de los siete pecados capitales, sino, además, con algunos pasajes del “Libro de Job” y de la literatura inscrita en este dogma. En el texto medieval *Vida de Santa María Egipcíaca*, verbigracia, se narra la santificación de una mujer libertina (María de Egipto) que, un día, al asistir a la iglesia, dos altas figuras blancas le niegan la entrada. Al ver esto, María se sienta a las afueras del templo y, reflexionando, llega a la conclusión de que, si quiere volver a estar al amparo de Dios, debe olvidarse de aquella existencia de despilfarro y promiscuidad que ha llevado hasta ese momento. Guiada por esta idea, huye al desierto a penar una vida de hambres, torturas y tormentos: más allá de la poca comida que puede encontrar en las inmediaciones de la cueva donde por cuenta propia decide habitar, una de las cosas más representativas que nos describe el poema es que María andaba descalza y casi desnuda, padeciendo por las zarzas en las que se arañaba su piel. Todo ello con el fin último de reparar el error que había cometido al dejarse influenciar por el exceso terrenal.

Entonces, el problema de plantear una mística cristiana surge cuando se comparan su ética, de claros matices trascendentales y desdeñadores del cuerpo, y el contenido erótico de algunos poemas de la tradición. Es tanto menos contradictorio que, por un lado —como en el texto medieval que se mencionó con anterioridad—, se pretenda demostrar que todo contacto sexual provoca la paulatina separación del individuo con Dios, mientras que, por otra parte, poetas como San Juan de la Cruz en “Noche oscura” hagan un manifiesto e innegable paralelismo de la experiencia mística con un orgasmo o, más descriptivamente, con la unión de una amada con su amante: “¡O noche, que guiaste!/ ¡O noche amable más que la alborada!/ ¡O noche que juntaste/ amado con amada,/ amada en el amado transformada!” (262). Al igual, una lectura directa del contenido temático del *Cantar de los cantares de Salomón*, deponiendo de momento toda alegoresis que atenúe el significado

literal, sólo arriba en su matiz profundamente sexual. En el primer canto aparece en voz de la esposa: “Bésememe de besos desu boca, porque [buenos son] tus amores más que el vino” (103), y en el tercero: “Enel [sic] mi lecho en las noches busqué al que ama mi alma; busquéle y no le hallé” (146).

Esta contradicción la explicita Küng en el análisis minucioso que hace de los componentes primordiales del cristianismo. En el apartado “La mística bajo sospecha”, el autor sostiene que la mística, a pesar de estar íntimamente ligada con la religión y la iglesia, se separa de éstas por el origen de sus fuentes, de sus temas y de su distante aparición en cuanto al nacimiento y la pasión de Jesús: “la mística lleva hasta hoy una existencia marginal en el ámbito de la teología y de la Iglesia. Ella jamás podía formar de ese modo un paradigma, una constelación global para la teología y la Iglesia” (459). Al igual, Küng menciona que el repudio del cristianismo más ortodoxo hacia la mística fue una de las razones por las que Maestro Eckhart, Fray Luis de León<sup>19</sup>, Santa Teresa de Jesús<sup>20</sup> y San Juan de la Cruz sufrieran de constantes persecuciones por la Inquisición.

En efecto, es indispensable hacer notar que la mística y la religión cristianas tienen, estrictamente hablando, vías, métodos y leyes que no necesariamente se complementan, sino que cada una presume fuentes y concepciones diversas acerca de un mismo tema: Dios y su relación con Jesús. Ésa es la explicación por la que en el presente trabajo no se pretende comparar la producción poética de Enriqueta Ochoa con fundamentos y máximas extraídas de la *Biblia* o de un cristianismo bastante ortodoxo y apegado a una ética estricta que, vale confesarlo, no se atisba ni siquiera mínimamente en los versos de Ochoa. Antes bien, no

---

<sup>19</sup> Es tanto menos interesante que la traducción del *Cantar de los cantares de Salomón* al castellano fuera una de las razones del encarcelamiento de Fray Luis de León en 1572.

<sup>20</sup> Otro caso notable de las divergencias entre ética y mística cristianas se puede observar en la censura de contenido que tuvo el *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús.

resulta para nada ocioso aclarar una vez más que lo que se busca es hacer un bosquejo de la mística española —ejemplificada con los poetas carmelitas del siglo XVI—, buscando y extrayendo los esquemas, metáforas, tópicos, ideas más representativas desde los mismos poemas de la tradición carmelita.

Por eso, para fundamentar una mística española sin contaminaciones y prejuicios de una ética cristiana, vale demostrar las raíces platónicas y helenísticas en las que se basaron teólogos y religiosos de esa época. De igual modo, con la demostración del por qué se deben rastrear los materiales primarios de una mística española en textos tan antiguos como los diálogos de Platón, se pretende hacer más honda y congruente la relación de Enriqueta Ochoa con estos poetas de la tradición.

## 2. 2. Planteamiento de una mística española: el platonismo como fuente básica

La explicación del platonismo<sup>21</sup> como matriz de la mística española no sólo se valida con la influencia de ideas y tópicos muy presentes en la producción lírica y teológica de los religiosos: el dualismo alma-cuerpo, el idealismo como fundamento epistemológico, la reminiscencia de los cultos mistéricos. Además, históricamente se puede rastrear la huella de las características más prototípicas de la mística en la Grecia órfica<sup>22</sup>. No obstante, a

---

<sup>21</sup> En esencia, lo que hace distintiva a la filosofía platónica es su teoría de las formas, la cual pregonaba que a cada objeto material le corresponde una idea eterna, inmutable y perfecta. La realidad, por lo tanto, sería el compendio de esas ideas. La concepción dual del cosmos de esta filosofía ha dado base para el desarrollo de teologías, místicas y religiones posteriores.

<sup>22</sup> Se denomina “orfismo” a una serie de comportamientos y de concepciones religiosas basadas en poemas antiguos, casi perdidos en la actualidad, que se supone fueron compuestos por Orfeo. Además de ser una de las corrientes sagradas más antiguas de Grecia, se caracterizaba por el dualismo alma/cuerpo, el vegetarianismo, por su creencia en la reencarnación, en Dioniso, en la purificación del alma y en que la realidad sensorial era aparente. Su influencia en la filosofía griega clásica no sólo se puede vislumbrar en algunas ideas pitagóricas (la transmigración de almas, su alimentación basada en verduras, la posibilidad de contaminar o purificar el alma), sino también en la misma teoría de las formas de Platón. Para una mirada más profunda, véase *Los griegos y lo irracional* de E. R. Dodds o *Filosofía y mística* de Salvador Pániker.

diferencia de lo que supuso Martha Botello<sup>23</sup>, la influencia directa de este tipo de ritos y de misterios en el cristianismo posterior y, sobre todo, en la poesía de nuestros carmelitas descalzos, resulta difusa y cuestionable. En *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Miguel Herrero arguye que la aseveración de un influjo de los ritos órficos en la mística y en el pensamiento cristiano no es del todo acertada: si bien es cierto que comparten nociones que han asombrado y disuadido a más de un historiador, la realidad es muy otra. En su introducción dice: “Hoy la investigación más seria y libre de intenciones apologéticas de uno u otro signo atribuye la mayoría de paralelos [...], más que a una dependencia directa y única a partir de éstos, a su origen común en la *koine* espiritual” (19). No obstante, la duda acerca de la interpolación de ciertos esquemas e ideas no se da con el platonismo: aunque también está inspirado en estos ritos, su deuda para con la mística española está documentada.

Lo cierto es que la presencia de las obras de Platón como cimiento para la estructuración de la filosofía medieval y renacentista posterior es un hecho comprobado y, por ello, se puede considerar como la raíz directa de la mística en cuestión. Como bien lo expresa Herrero, en un principio los preceptos del cristianismo surgieron con particularidades que los emparentaban indudablemente con los diálogos platónicos; poco a poco, empero, esa semejanza se fue considerando como una posible herejía dentro de la fe más pura. A pesar de esta censura tardía, un neoplatonismo religioso ya estaba acoplado a los modelos e ideales más esenciales del cristianismo, de modo que incluso hubo personalidades —San Agustín de Hipona, Porfirio, Jámblico, Proclo, entre otros— que defendieron su interés por estos escritos griegos. A propósito, José Fernández comenta que el gusto por el idealismo de Platón llegó

---

<sup>23</sup> Véase el apartado “Bibliografía y estudios especializados”, donde se expone brevemente el contenido de la tesis de Martha Botello: *No hay palabra que alcance: aproximación a la concepción de lo sagrado en la obra poética de Enriqueta Ochoa: estudio mitocrítico*.

a tal grado que empezó a formularse la sentencia de que “los filósofos más insignes —Heráclito, Sócrates, Platón— descubrieron y enseñaron sin saberlo algunas doctrinas cristianas y ellos mismos fueron cristianos *avant la lettre*, aunque muy imperfectamente, pues les faltaba la luz de Cristo” (234).

Como se mencionó anteriormente, puede decirse que la vida de la iglesia y de religión tuvo un desarrollo ajeno a la mística que, sin embargo, en ocasiones solía confluír en sus conceptos e ideas más afines. A pesar del desdén constante por parte del cristianismo más estricto —el cual, por cierto, se hace notar en las esporádicas y breves partes que se le dedica en libros sobre su historia<sup>24</sup>—, la mística siempre estuvo presente, tomando la mayoría de sus principios de cultos místéricos populares y, sobre todo, de un platonismo generalizado e ineludible por el mero contexto de su aparición geográfica. Küng dice sobre este tema:

hay que tener en cuenta que la mística no es un fenómeno específico del cristianismo. La mística no sólo es anterior al cristianismo, sino que viene de muy lejos [...]. Tal vez (sobre esto hay sólo suposiciones) tiene sus cimientos en la India también la amplia corriente mística asiático-menor y griego-helenística que finalmente conduce al cristianismo: comenzando por los metafísicos presocráticos jonios, los orfitas y los pitagóricos, *pasando por Platón y los cultos místéricos del helenismo tardío, hasta los neoplatónicos restantes* (456)<sup>25</sup>.

No obstante, como la idea de una mística cristiana proveniente de la India es hipotética y como, además, excede los límites del presente trabajo, está más que fundamentada la interpolación de los diálogos platónicos en los carmelitas descalzos. Semejanzas que hacen indispensable no sólo estudiar y destacar los rasgos más representativos de esta mística en Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, sino también en los escritos de Platón. De ese modo, combinando dos ramas —la literatura y la filosofía— que, en un principio, parecieran tan lejanas como irreconciliables, se pretende hacer más enriquecedora e iluminadora la

---

<sup>24</sup> Por otro lado, no sólo fue el desprecio confesado que muchos ortodoxos y protestantes mantuvieron contra la mística, sino que el progreso mismo del cristianismo hizo imposible su recuperación y su estudio: en su lugar, la conformación de la iglesia y de la religión ocupó la atención de los creyentes.

<sup>25</sup> Las cursivas son mías.

herramienta con la que se quiere demostrar las deudas que Enriqueta Ochoa tiene para con la tradición.

Así pues, luego de haber descubierto los problemas que presentaba una mística netamente cristiana y la posible respuesta ante estas contradicciones, los apartados subsecuentes son un desglose de las características más importantes y notables que se pueden destacar como pertenecientes de la poesía de los carmelitas descalzos: el sufrimiento de la vida, el erotismo y los rasgos de un lenguaje místico. Siempre tomando en cuenta la poca relación que la mística de éstos mantuvo con la iglesia más estricta y, a su vez, la presencia central que el platonismo jugó en su producción lírica.

### 2. 3. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: la muerte como sentido primordial

La división del cosmos en dos planos definidos por sus características sagradas y profanas es, acaso, el único aspecto que puede evidenciar la relación existente entre la iglesia y la mística del cristianismo. Esto se debe a que, indudablemente, todo modelo religioso y mitológico comparte la misma percepción y los mismos tópicos que viera Eliade en *El mito del eterno retorno*, donde, a la realidad terrestre, sensible y mortal, le corresponde un espacio mítico, celestial e ideal (19-20). Sin embargo, lo que vale señalar dentro del cristianismo es la importancia central y manifiesta que involucra la muerte: al tratarse ésta del momento clave en que el alma retorna a Dios, supone el anhelo asiduo de los creyentes y, finalmente, su salvación.

Quizá el ejemplo más ilustrativo en cuanto a la muerte como culminación, añoranza y reconciliación con Dios se le puede encontrar en dos textos prototípicos: la *Vida de Santa*

*María Egipciaca*, mencionado con anterioridad, y algunas partes de los evangelios bíblicos. En cuanto a la obra medieval, es representativo notar que los tormentos padecidos —hambre, sed, dolor, frío— equivalen a una purificación del alma y a un deterioro del cuerpo mundano: cuanto más cerca se encuentra María de la muerte, su enajenación de todo placer concupiscente será mayor. Podría trazarse una regla que dictaminara que, mientras más repudio y desdén se le tenga al cuerpo, aumentará la pureza del alma y, por lo tanto, la posibilidad de estar con Dios. Al respecto, no deja de parecer fundamental que la santificación de María Egipciaca finaliza con su muerte: abandonando todo resquicio corpóreo, el alma está lista para reunirse nuevamente al amparo de la divinidad.

De igual modo, en el “Evangelio según Mateo” podemos hallar diversas enseñanzas y proverbios que replican y fundamentan este desdén hacia el cuerpo y la glorificación de la muerte como retorno a aquel plano celestial. En el episodio que narra la ida de Jesús al desierto como una de las pruebas que tiene que pasar para cumplir las profecías de su llegada, resulta ilustrativa la primera prueba que el diablo le presenta:

después de ayunar cuarenta días y cuarenta noches, luego tuvo hambre. Conque acercándose el Tentador le dijo: «Si eres hijo de Dios, habla para que estas piedras se conviertan en panes». Mas él le contestó y dijo: «Escrito está: *‘No solo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que salga por la boca de Dios’*» (Mt 4, 2-4).

Este olvido y repudio declarado a lo corpóreo y a sus placeres no es una doctrina accidental ni, mucho menos, inesperada. Dentro del cristianismo, la vida supone una vía de dolores y de angustias que tienen el único fin de servir como una prueba y, a su vez, como castigo de pecados pretéritos, antes de retornar una vez más a Dios<sup>26</sup>. Esto es bastante claro con el destierro de Adán y Eva del Edén. Especialmente, en las palabras que replica Dios al

---

<sup>26</sup> Esa idea se puede rastrear asimismo en el platonismo, específicamente en el *Fedón*, diálogo donde, además de defenderse la existencia del alma, aparece una teoría escatológica del mundo. Concepción que comparte muchas características con el imaginario cristiano.



ver que sus creaciones han desobedecido sus órdenes se puede captar el carácter atormentador inherente a la existencia: “maldijo a Eva: «Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará»” (Gn 3, 16), y al hombre: “maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. *Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado*” (Gn 3, 17-18)<sup>27</sup>. De ese modo, la muerte significa, además de la liberación de esa prisión física impuesta en una era remota y mítica, la posibilidad de volver a ese paraíso atemporal, despojado de toda mácula que pudiera enturbiar la realidad primigenia.

Ahora bien, para la mística el cuerpo no sólo equivale al castigo mitológico descrito en el “Génesis”. Tanto Andrés, Underhill y Martín Velasco concuerdan en que, por lo menos en la mística de occidente, ésta parte necesariamente de la certidumbre de que, por un lado, el mundo percibido por el cuerpo es engañoso y, por el otro, de la existencia de una realidad absoluta e indubitable que, al apartarse del conocimiento lógico y físico, posee una naturaleza irracional y contemplativa: “una forma especial de conocimiento de Dios que se caracteriza por su condición experiencial y por llegar a Dios más allá de lo que permite alcanzar el conocimiento” (Velasco 17) y “negación de todo apetito hacia las criaturas del mundo, porque toda su hermosura, bondad y riqueza resulta fealdad, malicia e ignorancia comparada con la infinita hermosura, bondad y sabiduría divinas” (Andrés 12). Así pues, para el místico, además de que la existencia es dolorosa de suyo por la lejanía de Dios y por los malestares propios del cuerpo —esa jaula que le tocó como castigo—, la vida mortal se corresponde con

---

<sup>27</sup> Las cursivas son mías. Para la traducción de los pasajes he seguido la que se encuentra en la edición de Graves y Patai de *Los mitos hebreos*. Por otro lado, un ejemplo más podría tratarse del *Salve Regina* presente en la tradición católica, el cual dice: “A ti llamamos los desterrados hijos de Eva,/ a ti suspiramos, gimiendo y llorando/ en este valle de lágrimas”.

un estadio temporal, falso y confuso, que, a pesar de ello, permite acceder al eterno Absoluto por efímeros instantes.

Los diálogos platónicos en los que se puede apoyar y fundamentar la historia de la concepción cristiana de la muerte como sentido primordial de la vida son diversos. Sin embargo, el *Teeteto*, la *Apología*, el *Fedón* y el libro “VII” de la *República* aparecen como obras representativas en cuanto a la exposición de una teoría escatológica. Específicamente, en el *Fedón* hallamos argumentos que clarifican esta importancia: al tratarse de la obra que detalla los últimos instantes de la vida de Sócrates, el foco de la narración lo compone una serie de postulados en los que, además de discutirse la existencia del alma, se dan razones por las que la muerte no debe concebirse como un castigo inmerecido o como un cruel designio de la fortuna. Así pues, Sócrates parte de la sentencia de que la vida humana entraña la imposibilidad del conocimiento verdadero y, por lo tanto, de toda aproximación al mundo de las Ideas donde, por lo demás, se encuentra el Bien Supremo. El fallecimiento y la consecuente pérdida del cuerpo, entonces, supone la liberación del alma y la latente probabilidad de que ésta se reúna con Dios y con el conocimiento real: “hay que observar los objetos reales en sí con el alma por sí misma. Y entonces, según parece, obtendremos lo que deseamos y de lo que decimos que somos amantes, la sabiduría, una vez que hayamos muerto, según indica nuestro razonamiento, pero no mientras vivimos” (66d-e)<sup>28</sup>.

Siguiendo con esta idea, en la misma *Apología* hallamos vestigios de esta añoranza de la erradicación de la cárcel física: exterminio que funge más como un lenitivo y como la posibilidad de la reunificación con el Absoluto, antes que un martirio o un castigo. Cuando

---

<sup>28</sup> Es interesante señalar el carácter de amante que Sócrates ve en los filósofos y el que parece que predicán la mayoría de místicos. A propósito, hablando sobre el estilo de vida de los carmelitas descalzos, Andrés apunta: “Quien de veras ama, ausente del amor por quien muere, ¿qué más puede desear que verse junto al amado?” (9), donde se nota este vaso comunicante para nada accidental.

Sócrates se entera de que la decisión del jurado es inapelable y, por lo tanto, la muerte le sobreviene, pregona que o bien ésta se trata de un dormir sin sueños, eterno e imperturbable, o bien acarrea consigo la certeza de que el alma volverá a reunirse con sus seres más amados, con personalidades de las más insignes y, sobre todo, con los dioses. Luego, ninguna de las dos posibilidades supone algo malo, pues “si es una ausencia de sensación y un sueño, como cuando se duerme sin soñar, la muerte sería una ganancia maravillosa” (40d) y “si, por otra parte, la muerte es como emigrar de aquí a otro lugar y es verdad, como se dice, que allí están todos los que han muerto, ¿qué bien habría mayor que éste, jueces?” (40e); ejemplos en los que se fundamenta la idea de la muerte como un alivio, como una posible meta a alcanzar que libra al individuo del sufrimiento propio a la existencia. Antes de finalizar su discurso, Sócrates sentencia una última vez: “Yo estoy dispuesto a morir muchas veces, si esto es verdad” (41a).

En los místicos españoles, este deseo de desprenderse del cuerpo se deja ver en el tono nostálgico de algunos versos. Con San Juan de la Cruz leemos: “Adónde te escondiste,/ Amado, y me dexaste con gemido?/ Como el ciervo huyste/ aviéndome herido;/ salí tras ti clamando y eras ydo” (249), evidenciando la lejanía y la imposibilidad constante que tiene el alma de comunicarse con su bien máspreciado: Dios. Del mismo modo, “Coplas de el alma que pena por ver a Dios” figura como el poema que mejor representa la muerte como disolución del cuerpo y, por tanto, como oportunidad de que el alma, pura y sin impedimento físico alguno, se reúna con el Absoluto: “Esta vida que yo vivo/ es privación de vivir/ y assi es contino morir/ hasta que viva contigo./ Oye mi Dios lo que digo/ que esta vida no la quiero/ que muero porque no muero” (267). Otro ejemplo decisivo que reúne la concepción del cuerpo como una prisión y de la vida como un cruel tormento se encuentra en algunos versos de Santa Teresa de Jesús: “¡Ay, qué larga es esta vida,/ qué duros estos destierros,/ esta cárcel

y estos hierros/ en que el alma está metida!/ Sólo esperar la salida/ me causa dolor tan fiero,/ que muero porque no muero” (30-31) y “Lúgubre es la vida,/ amarga en extremo;/ que no vive el alma/ que está de ti lejos./ ¡Oh dulce bien mío,/ que soy infeliz!/ *Ansiosa de verte,/ deseo morir*” (40), en donde se vislumbran no sólo las ideas epistemológicas de Platón —aquéllas que pregonan que el mundo físico es un engaño colorido—, sino además el significado de la muerte como reintegración del individuo a lo real y, por tanto, a la divinidad. De ahí, de la certidumbre de que la existencia es un lugar de espera anterior al retorno al Bien Supremo, proviene el sentido de añoranza que aparece continuamente retratado en la imagen de una amada clamando por su amado, el cual la ha dejado abandonada en una tierra de lágrimas.

Ahora bien, a pesar de que la pérdida del cuerpo equivale a la añoranza más ferviente a alcanzar, la mística va más allá de una mera experiencia con la muerte; es decir: aunque así lo parezca en un principio, el místico no es un suicida que busque su erradicación física por cualquier medio<sup>29</sup>. Al contrario, toda experiencia mística involucra un carácter de vitalidad: es un momento donde la vida consciente conquista y se hace presente por encima de la muerte. No entraña el olvido del yo, sino que, en su reafirmación, en su “yo estuve con mi bien amado”, se posibilita la transmisión de todo acercamiento al Absoluto. De ahí que la mística sea un acontecimiento efímero, momentáneo y práctico: como no es la meta final donde el alma retorna y se disuelve en Dios, se trata más bien de pequeños vistazos, de diminutos instantes en los que el místico siente en carne propia su reunificación con la

---

<sup>29</sup> El mismo *Fedón* comienza con una diatriba entre Sócrates y sus discípulos acerca del suicidio: como Sócrates sostiene que el fin máximo del filósofo es la muerte, Cebes cree que se le puede comparar con el suicida, ya que ambos son propensos a quitarse la vida. No obstante, haciendo eco a una de las doctrinas morales más importantes del cristianismo, Sócrates arguye que, mientras que el suicida comete una impiedad al matarse, el filósofo es virtuoso y agraciado al perdurar su existencia en la recta vía de los dioses.

divinidad<sup>30</sup>. Sobre este aspecto, Underhill añade: “El movimiento de la conciencia mística hacia esta consumación no es meramente la súbita admisión de una abrumadora visión de la Verdad [...]. Es, antes bien, un ordenado movimiento hacia niveles de realidad cada vez más elevados, *una identificación cada vez más cercana a lo Infinito*” (99)<sup>31</sup>. Más adelante, al describir los niveles por los que pasa todo místico, escribe un pasaje esclarecedor: “La doctrina del aniquilamiento como fin de la ascensión del alma [...], la rechazan decididamente los místicos europeos [...]. Pues su finalidad no es la supresión de la vida, sino su intensificación, un cambio en su forma” (197).

En una de las incontables contradicciones que se pueden encontrar en su pensamiento, los místicos proponen que la unión del alma con Dios involucra la desintegración momentánea del cuerpo y, simultáneamente, una plétora sensible que rebaza todo concepto lógico: lo físico ya no sólo supone un impedimento a la plena unificación con lo divino, sino que al mismo tiempo es la herramienta por medio de la cual el místico puede *sentir* y *comunicar* sus experiencias con Dios. Ése es uno de los motivos por los que la poesía de los carmelitas descalzos está llena de oxímoros: la comunión con el Absoluto posee una naturaleza tan inefable, irracional y absurda que la única forma de transmitirlo es no diciendo lo que se podría decir o, por el contrario, usando paradojas que mínimamente retratan la reunión del sujeto con la divinidad. Cuando Santa Teresa de Jesús intenta describir una de sus experiencias con el Infinito, lo hace del siguiente modo: “¡Oh, hermosura que excedéis/ a todas las hermosuras!/ Sin herir dolor hacéis,/ y sin dolor deshacéis,/ el amor de las criaturas” (33) y “Tus golpes son dulces,/ que el alma libertan” (41). Por otro lado, San Juan

---

<sup>30</sup> En este párrafo quizá se empiecen a notar los paralelismos que la mística mantiene con el erotismo: como toda experiencia de este tipo parte de la presencia de vida, se vuelve indispensable para su cabal comunicación partir de los sentidos del cuerpo.

<sup>31</sup> Las cursivas no son parte de la cita.

de la Cruz redacta una de las estrofas que mejor ilustran este rasgo: “¡O cauterio suave! / ¡O regalada llaga! / ¡O mano blanda! ¡O toque delicado, / que a vida eterna save / y toda deuda paga! / matando muerte en vida la as trocado” (263).

No obstante, el sentido paradójico que caracteriza el lenguaje místico será analizado a detalle en el último apartado del presente capítulo. Por ahora, después de evidenciar el papel fundamental que tiene el cuerpo como vehículo de confirmación de la unión sagrada, se torna indispensable discutir el sentido erótico y amoroso que se trasluce en la poesía de los carmelitas descalzos y, por mejor decir, en toda aproximación a la mística. De ese modo, se pretende resolver la contradicción que existe en los postulados de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, los cuales, mientras desprecian el cuerpo por ser un impedimento manifiesto a la unificación total del alma con Dios, hablan de sus interacciones con el Absoluto por medio de lo sensible.

#### 2. 4. Viviendo la muerte: el erotismo y la mística

El sentido erótico de la poesía mística ha sido malentendido reiteradamente, viéndolo como un carácter sacrílego que, por lo tanto, debiera ser censurado y separado de toda religión apegada a los estándares dictados por las iglesias. Normalmente, esa clase de acercamientos a la mística son sesgados y carentes de la complejidad que amerita su estudio: al despojarle su aspecto ambivalente, esta clase de interpretaciones únicamente rescatan su rubro sexual. Lo cierto es que el erotismo es un aspecto inherente a toda mística y, además, a toda concepción sagrada del cosmos, pues, en el deseo que experimenta el creyente de reunirse en cuerpo y alma con Dios, se puede encontrar el mismo sentimiento que una amante le profesa a su amado: aquella urgencia de volver a mirar el rostro del marido, aunque sea fugazmente.

Ejemplificado con algunos versos, el *Cantar de los cantares* pregona: “Qual el mançano entre los árboles siluestres, assí mi amado entre los hijos” (128), y San Juan de la Cruz: “¿Adónde te escondiste,/ Amado, y me dexaste con gemido?” (249).

El erotismo no debe ser entendido como cualquier manifestación sexual, sino como un tipo muy específico de experiencias situadas en un ámbito antropológico que, por esa misma razón, son connaturales al humano. Según Octavio Paz en su ensayo *La llama doble*, la mayoría de los animales mantienen relaciones sexuales con fines meramente reproductivos: el objetivo primordial es la procreación de nuevos especímenes que perduren la vida de la especie. No obstante, la sexualidad del humano rebasa esta meta biológica: el término de la unión ya no está en la ambición de futuros hijos, sino en la sensación pura del placer, en el derroche y, especialmente, en el amor. Paz sostiene: “El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la función sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción” (10).

En la mística cristiana, la recuperación del concepto erótico tiene dos vertientes delimitadas: por un lado, significa el amor de Dios a su creación y el de ésta a su hacedor; por el otro, representa el espacio donde se dan este tipo de experiencias y, además, la única manera de comunicarlas. En lo que respecta a la idea de Dios como amor, los discursos de Pausanias y Erixímaco, insertos en el *Banquete* de Platón, fungen como la raíz de donde se puede extraer mayor información. Cuando le toca elaborar su elogio a Eros, Pausanias parte de la idea de que existen dos tipos de amor: el Vulgar, de claros matices negativos, y el Celeste, de características virtuosas y divinas. Sin embargo, en lugar de representar una contrariedad irreconciliable, esta dualidad le permite a Erixímaco formular la tesis de que el mundo es la perfecta armonización entre enfermedad y salud, muerte y vida, cópula y

castidad: “La armonía es consonancia y consonancia es una cierta razón común, la cual es imposible mientras los opuestos permanecen tales [...]. En la constitución de la armonía y del ritmo no es difícil reconocer los principios del Amor, porque no se presenta en ese momento la duplicidad de éste” (103-104). Luego, la divinidad —en este caso representada por Eros<sup>32</sup>— es el motor que, por medio del amor, hace efectiva la mera existencia del universo; dicho de otro modo: Dios, al representar el amor desinteresado, crea y recrea el todo.

Lo anterior sólo fundamenta uno de los supuestos indispensables de la mística: la idea de que Dios es amor puro y que ese amor no sólo se irradia y se presiente emanar del cosmos, sino que además es un sentimiento declarado hacia el humano y del humano a lo sagrado; es decir: el deseo de reunirse con el Absoluto no proviene únicamente del místico, sino que la misma divinidad exige, llama y arrebatada al individuo porque lo quiere al lado suyo. Por ejemplo, en unas coplas donde se describe un éxtasis de contemplación, San Juan de la Cruz refiere: “Entréme donde no supe/ y quedéme no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo./ Yo no supe dónde entraba/ pero cuando allí me vi/ sin saver dónde me estaba/ grandes cosas entendí” (264), donde se puede comprobar que el asalto es repentino y, por lo tanto, independiente del sujeto, pues no sólo hace falta que la persona quiera disolverse en Dios, sino que éste se lo permita. Por otro lado, en la dinámica de diálogo que aparece en el *Cantar de los cantares de Salomón*, donde esposa y esposo se buscan y se demuestran constantemente el deseo de yacer juntos, se puede captar indiscutiblemente este amor que

---

<sup>32</sup> Vale anotar aquí que el *Banquete* inicia con la certidumbre, puesta en boca de Fedro, de que Eros es la divinidad más antigua de todas y, por eso mismo, la que hace posible la aparición de Urano y Gea, los padres de la posterior estirpe de los dioses del panteón griego. Por otro lado, en su ensayo *Las experiencias del deseo*, Jesús Ferrero concuerda al sostener que el origen del todo se debe a la conjugación constante de Eros-amor y Misos-odio (16) en una armonía parecida a la que sostuvieron Erixímaco o, antes que él, Heráclito.



juega un papel importante; la esposa habla: “Llévame en pos deti. Correremos [...]. Enséñame, o amado demi alma, dónde apasçientas, dónde çesteas al mediodía” (103). Al igual, el poema “Mi amado para mí” de Santa Teresa de Jesús también expresa la importancia central que tiene el amor como base que permite la disolución del alma en Dios: “Hirióme con una flecha/ enherbolada de amor,/ y mi alma quedó hecha/ una con su Criador;/ ya yo no quiero otro amor,/ pues a mi Dios me he entregado” (29).

Ahora bien, una vez que el amor Dios-humano se manifiesta, volviendo patente la posibilidad de que el alma, por breves momentos, se sobrecoja y se haga una con su bien más querido, surge el segundo sentido del erotismo sagrado: la experiencia mística literalmente hablando, donde, como se había dicho con anterioridad, el individuo tiene la oportunidad de vivir en carne propia la reunificación con la Eternidad y donde, por mejor decir, habita efímeramente esa gran liberación y consuelo que es la muerte. Por ello, para exponer claramente los paralelismos que existen entre la mística y el erotismo de tonos más sexuales, hay que salir un poco del foco trascendental e inteligible, para traer a colación una teoría que, en lugar de tomar como punto de partida al alma en sí, se erige encima de una apreciación minuciosa del cuerpo.

Como bien lo arguye Wendy Phillips en el estudio comparativo que hace de la mística de Occidente y de la India, los estudios de Georges Bataille en torno al erotismo son clave al momento de querer aunar algo aparentemente profano, como lo es el placer y el deseo, con lo sagrado: en sus aproximaciones ateas, despojadas de toda presunción o de contaminaciones referentes a una ética religiosa, Bataille consigue demostrar la unidad que existe entre las pasiones de los santos y la de los humanos comunes (Phillips 40).

En su libro *El erotismo*, Bataille comienza su estudio con la idea de la presencia de dos momentos en la existencia de todo ser humano: la continuidad y la discontinuidad del

ser. Esta última es representada con la vida individual de cada persona; la otra supone un plano en el que el sujeto se encuentra reincorporado al universo: al carecer de cuerpo, su ser está disuelto en la totalidad indiferenciada. La continuidad es anterior al nacimiento: desaparece con la aparición de la persona en el mundo y vuelve a surgir con su muerte. Agrega Georges Bataille: la vida “es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres” (59). Así, muy a semejanza con los místicos carmelitas, la vida representa un estado temporal y cíclico que funciona como una espera, antes del retorno a la continuidad sin barreras físicas.

Del mismo modo, fundamenta la idea de que todo sujeto tiene una constante e inevitable propensión nostálgica a su continuidad perdida y, por ello, a la muerte<sup>33</sup>. En esa formulación antropológica de la continuidad como la realidad a la que tiende el ser humano, Bataille propone que el sexo y, por mejor decir, el erotismo son las prácticas que permiten sentir por breves instantes la regresión del ser al todo: en el coito y especialmente en la plétora del orgasmo, el individuo se vuelve uno con el otro; los dos cuerpos, llegado el momento, devienen en uno, rememorando así la continuidad extraviada. Por eso mismo, como el sexo representa una confirmación de la vida en la muerte y, a su vez, cuestiona el ser discontinuo e individualista, Bataille sostiene que el erotismo es una actividad violenta y sagrada: “El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación [...]. Lo más

---

<sup>33</sup> En el *Banquete* platónico, específicamente en el discurso que hace Aristófanes sobre Eros, se fundamenta una idea parecida a la continuidad y discontinuidad del ser. Aristófanes sostiene que la naturaleza primera del humano consistía en ser doble: hombre y hombre, mujer y mujer u hombre y mujer. De ese modo, en una era prehistórica el humano poseía cuatro brazos, cuatro piernas, dos rostros, dos genitales, etcétera. No obstante, Zeus, enojado por la pretensión de éstos hacia con los dioses, decidió separarlos y hacerlos *individuales*. El mito acaba con la certeza de que cada persona se pasa la vida buscando su otra mitad: tratando de recuperar su continuidad primigenia.

violento para nosotros es la muerte: la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos” (21).

Retomando lo que se propuso en el apartado anterior, el creyente añora ininterrumpidamente la erradicación de su cuerpo, ya que es en ese momento clave cuando el alma pura consigue desasirse de todo peso mundano y ascender hasta la divinidad imperecedera: allá le será permitido el conocimiento verdadero y la unificación con el Absoluto. No obstante, la mística es un acontecimiento en el que el individuo, estando aún con vida, puede tener una breve experiencia de acercamiento con Dios: sufre una muerte pasajera en la que reafirma su existencia como ser humano independiente. Con lo dicho, son innegables los paralelismos, las afinidades y las concordancias entre la mística y el erotismo: cuando Dios, en su amor eterno hacia nosotros, permite que un sujeto se acerque hacia él, acontece un arrebató, una suspensión en la que el cuerpo y el alma, sin separación alguna, *sienten* a Dios. Aquí es donde se aclaran los oxímoros de los poetas carmelitas en los que confluyen simultáneamente palabras como dolor-gozo, dulzor-ardor: cuando Dios toca al místico, éste no puede más que sentir en su cuerpo y en su alma la erradicación violenta de su vida; un fallecimiento que, al ser tan vasto y al sucederse precisamente en los límites de la existencia y la muerte, se hace parecido a un orgasmo. Retomando *El erotismo*, Bataille no sólo sostiene que “Dios es un ser compuesto que tiene, en el plano de la afectividad, incluso de manera fundamental, la continuidad del ser de la que hablo” (27) y al que cada individuo pretende retornar, sino que el erotismo —al igual que como lo supondría Evelyn Underhill al analizar los elementos fundamentales de la mística— “es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (15).

El mayor ejemplo de un erotismo intercalado en la poesía mística lo podemos leer en la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz, específicamente en la parte en la que el alma,

representada con la figura de la amada, se reúne en carne viva con Dios: “¡O noche, que guiaste!/ ¡O noche amable más que la alborada!/ ¡O noche que juntaste/ amado con amada,/ amada en el amado transformada!” (262), y en su “Cántico”: “Allí me dio su pecho,/ allí me enseñó sciencia muy sabrosa,/ y yo le di de hecho/ a mí, sin dexar cosa;/ allí le prometí de ser su esposa” (255). Por otro lado, aunque no sea contemporáneo a la producción literaria de los carmelitas que se pretenden analizar<sup>34</sup>, el *Cantar de los cantares de Salomón* es quizá la obra que más paralelismos demuestra entre el coito y el amor del alma hacia Dios: “¡Cuán lindos son tus pasos en el tu calçado, hija del Príncipe! Los çercos de tus muslos como axorcas, obra de mano de offiçial. Tu ombligo como taça de luna que no está vaçía; tu vientre un montón de trigo çercado de violetas” (208).

La última semejanza que se puede rescatar del erotismo y la mística es su carácter de experiencia: alejados de toda teoría o ciencia, las cuales trabajan en su totalidad con conceptos y lógica, ambos acontecen y son posibles gracias a la práctica y, por tanto, al cuerpo. Los dos son hechos que se dan en la irracionalidad de lo sensible y de lo físico: como se alejan de todo proceso mental —pues el sobrecogimiento implica la muerte momentánea y sólo es el alma y el cuerpo *sintiendo* su reunificación con Dios—, se vuelve inefable, ya que es un suceso que escapa de toda posible descripción. El místico reconoce las barreras del lenguaje humano, percatándose de que no existe palabra que pueda acoplarse lo suficientemente bien con la realidad a comunicar. Al hacer su estudio de los límites del lenguaje, Ludwig Wittgenstein harto pronto vislumbró la existencia de ciertos eventos inexpresables, llegando a dos conclusiones que resumen la complejidad paradójica de

---

<sup>34</sup> Queda aclarar que, a pesar de no ser parte de la tradición lírica española, el *Cantar de los cantares* pertenece al cristianismo, por lo cual incluso podría hablarse de ciertas influencias de este poema en las posteriores estrofas de Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. Por el momento, nótese la existencia de paralelismo entre el “Cántico” de San Juan y el *Cantar de los cantares*.

algunos poemas de la tradición carmelita: “Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico” (144) y “De lo que no se puede hablar hay que callar” (145).

## 2. 5. Diciendo lo indecible: lenguaje místico

Al momento de transmitir sus experiencias con el Absoluto, el místico se encuentra con una serie de problemas que hacen, si no imposible, compleja la tarea de verter en el lenguaje ordinario esa clase de acercamientos con lo sagrado. No sólo sucede que la unión con la divinidad es demasiado íntima y sensorial como para poder siquiera comunicarla a otros que no han compartido la misma suerte, sino que la propia naturaleza de Dios entraña una complejidad que rebasa todo entendimiento. Cuando Martin Buber habla de las relaciones entre filosofía y religión, una de las conclusiones a las que llega es que el concepto de Dios entra en un plano de contradicciones que son difícilmente asumidas por la mente humana: además de que Dios posee una perfección tal que llega a ser incognoscible —pues rebasa el entendimiento del hombre<sup>35</sup>—, en él necesariamente confluye la totalidad de la realidad. Esto quiere decir que, al hablar de una deidad superior, no se le puede encasillar en términos dualistas —entiéndase: bueno-malo, grande-pequeño, finito-infinito—, pues como ésta implica el cosmos, cualquier intento de nombrarla o describirla caería en el reduccionismo. En sus *Pensamientos*, Pascal llega a una clara certidumbre: “Si hay un Dios, es infinitamente

---

<sup>35</sup> Al respecto, Buber cita a Baruch Spinoza para ejemplificar la inmensidad de Dios. En su *Ética*, una de las sentencias a las que arriba Spinoza es que Dios es “un ser absolutamente infinito, esto es, una substancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita” (57). Sin embargo, el individuo sólo puede captar dos de estos inagotables atributos: la extensión (que es el espacio y la materia) y el pensamiento (que es el espíritu); los demás, a pesar de que existen, son inaccesibles al corto entendimiento humano.

incomprensible, puesto que no teniendo ni partes ni límites, no tiene proporción ninguna con nosotros; somos, pues, incapaces de conocer ni lo que es ni si es” (76-77)<sup>36</sup>.

Dentro de la tradición literaria cristiana, la inefabilidad de la divinidad se encuentra ejemplificada especialmente con el “Éxodo” bíblico. Cuando Moisés apacentaba las ovejas de Jetro, Dios se le presentó en forma de una llama que salía de en medio de una zarza<sup>37</sup> y le mandó que se dirigiera al faraón de Egipto para librar al pueblo de Israel. En el momento en que Moisés le pregunta qué nombre debe utilizar al dirigirse a los israelitas, Dios le responde: “Yo soy el que soy. He aquí, añadió, lo que dirás a los hijos de Israel: El que es me ha enviado a vosotros” (Ex 3, 14), pasaje que sólo reitera que ni siquiera Dios mismo puede emprender la tarea de nombrarse<sup>38</sup> o de describirse, ya que toda palabra, todo concepto en lo único en lo que arribaría sería en la reducción de la potencia y de la perfección divina.

Ahora bien, el místico carmelita, al querer comunicar sus acercamientos con la divinidad, se encuentra inevitablemente con estos problemas que hacen, tanto menos, complicado y aun imposible el hecho de verter en palabras esta clase de experiencias. Al respecto, Andrés comenta: “Al llegar a la aspiración a la gloria, se detiene San Juan de la Cruz, porque es una experiencia inefable. «En aquel aspirar de Dios yo no querría hablar, ni aun quiero, porque veo claro que no tengo de saber decir, y parecería menos si lo dijese»” (11). Lo más fácil, entonces, resultaría callar, ya que el no decir es el ámbito donde mejor se

---

<sup>36</sup> De igual modo, Pascal explica la naturaleza portentosa de Dios al describirlo como “una esfera cuyo centro se halla por doquier y cuya circunferencia no se encuentra en ninguna parte” (32).

<sup>37</sup> El hecho de que Dios se haya mostrado de esta forma a Moisés se puede considerar, al igual, como una forma de expresar su inefabilidad y su carácter incognoscible para el entendimiento humano. Un mito parecido se puede encontrar en la historia de Sémele y Zeus, el cual expone que Zeus se le presentaba a ésta, su amante, de una forma humana que su razón podía aprender. No obstante, un día Sémele le exige a Zeus que se muestre en toda su potencia; cuando lo hace, presentándosele en forma de rayo, Sémele muere calcinada.

<sup>38</sup> En realidad, la mística de la Cábala hispanohebraica trabaja constantemente con el supuesto de la inefabilidad de Dios. En su trabajo *Las raíces y las ramas*, Angelina Muñiz-Huberman dice que una de las preocupaciones fundamentales de los cabalistas es “la búsqueda del nombre de Dios, que aun en el caso de ser hallado sería impronunciable” (14).

hace patente las características de Dios y de la unión. Sin embargo, como bien lo arguye Underhill, una de las tareas del místico es la de continuar en la vía de la santificación y de la purificación, sirviendo como puente entre los no iniciados y los despertados: una vez acontecida la comunión “se veían impulsados a abandonar su soledad y reanudaban, de algún modo, su contacto con el mundo, con el fin de convertirse en medio a través del cual fluyera hasta los demás seres humanos la Vida” (200). De ese modo, el silencio no puede suponer el fin máximo del contacto místico, sino que, en el amor desbordante de Dios hacia su creación, en esa plétora de matices eróticos, se hace patente la necesidad de derramar ese vitalismo en el universo: de transferir a los demás el portento.

Frente a esta necesidad ineludible, el místico buscó la manera más adecuada de comunicar sus aproximaciones con el Absoluto, urdiendo así mecanismos y estrategias que le permitieran sortear el gran impedimento que supone el rudimentario lenguaje común. Esencialmente, los místicos retomaron la poesía como el vehículo ideal para amoldar y compartir sus experiencias: en los versos encontraron la libertad creadora adecuada; en sus figuras retóricas, la manera de hacerlas visibles y latentes. A propósito, Paz comprende la poesía como la facultad de desvelar y describir otra cara de la realidad que, las más de las veces, pasa desapercibida: “El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo *otro* que es este mundo. Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible” (9). Del mismo modo, Helmut Hatzfeld llega a una conclusión paralela: “el místico y el poeta tienen experiencias categóricamente similares. En primer lugar, uno y otro buscan a tientas en la oscuridad lo que no pueden producir por sí mismos; después, en un instante, reciben una «iluminación» que les hace aprehender intuitivamente, no analíticamente, una realidad oculta para el hombre corriente” (14-15).

La poesía parece ser el arte que posibilita la construcción de mundos y de realidades que, al apelar a lo meramente sensorial, íntimo y anímico, atrapa lo indecible por medio de una serie de peculiares construcciones y recursos: la sinécdoque, la anáfora, el oxímoron, la prosopopeya, la hipérbole o el hipérbaton. Herramientas que, en sus excesos y en sus contradicciones, visibilizan aquellas experiencias fuera de la razón y esos acercamientos a lo indecible. Por su parte, para hacer efectiva la comunicación de la unión del alma con Dios, los místicos, a lo largo de su producción, han utilizado específicamente dos tipos de figuras retóricas: la alegoría y la paradoja; la función con la que las han retomado a lo largo de sus obras compete a los siguientes apartados.

#### 2. 5. 1. Alegoría

El lenguaje es un sistema de símbolos que, para su cabal utilización, requiere de un proceso de racionalización en el que, a cada objeto, experiencia o acontecimiento del mundo real, le corresponde una representación (o un signo) que puede darse en forma mental, oral, escrita o física (Beuchot 11-14). No obstante, como se ha mencionado en apartados anteriores, la mística supone la supresión momentánea de la razón: en sus acercamientos con Dios, el místico abandona todo proceso lógico y, volviéndose carne y espíritu puro, se extravía y se desconcierta en el arrebató. Por ello, como es un instante en que la mente desaparece momentáneamente, diluidos en la visión del Absoluto, al místico se le acaban las palabras para poder describir aquellos acercamientos. Al respecto, podrían plantearse las siguientes cuestiones: al recobrar la consciencia de la realidad aparente, ¿con qué término podría el místico encasillar aquella verdad divina, tan aparentemente inefable, que por sí sola manifiesta la erradicación de todo lenguaje y de toda razón? Si el lenguaje necesita de cierto



proceso en el que se junta una realidad inmediata a un significante lingüístico, ¿cómo se puede transmitir un hecho que, además de no tener referentes visibles en el mundo físico, se aparta de todo mecanismo cerebral?

La alegoría aparece en la literatura carmelita como esa figura retórica que permite verter en el lenguaje poético —aunque no a la perfección— la experiencia mística. Helena Beristáin dice que en ella existe “un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico” (25), lo cual propicia que el significado lineal de los enunciados desaparezca, dando paso a un sentido que, al no encontrarse totalmente plasmado en palabras, debe apelar a la interpretación. Del mismo modo, la alegoría no sólo se utiliza como un tropo que permite encriptar un mensaje, el cual sólo puede ser decodificado o entendido por el sujeto que comparte el mismo sistema de símbolos y de correspondencias. En su libro sobre el tema, Angus Fletcher propone que otra de las funciones de este recurso es el de plasmar lo mejor posible una serie de acontecimientos y, sobre todo, de experiencias que no podrían comunicarse de otro modo: “podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o *conceptualizaciones que no sean en sí mismas objetos de los sentidos*” (27)<sup>39</sup>.

Por otro lado, el uso de la alegoría como vehículo para transmitir realidades meramente conceptuales o, por mejor decir, de una naturaleza tal que escapa a la lógica común y al mundo de lo real, no sólo es recuperado en la poesía de la mayoría de los

---

<sup>39</sup> Las cursivas no son parte de la cita.

místicos<sup>40</sup>; además, ésta ha sido la figura pertinente para la creación de mitos. Entonces, históricamente la alegoría aparece como el tropo más idóneo para compartir todo proceso e interacción con lo sagrado: como en una de las diversas paradojas de los místicos, la alegoría adquiere su importancia cuando calla diciendo y dice lo que no dice. De ese modo, el sentido primordial del *Cantar de los cantares* o “Noche oscura” de San Juan de la Cruz —poemas que, en una lectura literal, son innegablemente eróticos— debe buscarse en el fondo de las palabras, más allá de lo que refieren conceptualmente. De otro modo, sin la decodificación pertinente, el contenido de los versos de los carmelitas cae en lo vacío y en lo profano<sup>41</sup>.

Al momento de analizar y exponer las posibles influencias de la poesía mística española, Hatzfeld propone la existencia de, por lo menos, cuatro símbolos recurrentes. Para la correcta comparación de estas figuras retóricas con las que aparecen en la obra de Enriqueta Ochoa, es indispensable recuperar sólo tres de ellas: el del Amado y la amada, el del cazador y el de la noche oscura.

Como se mencionó en apartados anteriores, una de las exigencias primordiales que propicia la consumación mística es el amor del alma a Dios y de éste hacia la humanidad: sin ese deseo de hacerse uno con su bien más amado, toda aproximación a la divinidad sería imposible. Estudiando el *Soneto a Cristo Crucificado*, Hatzfeld propone que lo que caracteriza este sentimiento enardecido de los místicos es “su delicada declaración de amor desinteresado y puro, con exclusión aparente de toda preocupación por la propia salvación” (47). Ahora bien, esta añoranza precipitada —que incluso ha llevado al odio de la vida— se

---

<sup>40</sup> Al respecto, véase los sermones de Maestro Eckhart, en los cuales hace constantes lecturas alegóricas de la *Biblia*, o la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*, donde Berceo construye una alegoría que, en el fondo, representa la buenandanza y la felicidad de una vida en Dios.

<sup>41</sup> La falta de perspectiva y la omisión de la visión alegórica podría considerarse la razón por la que, en su momento, varios místicos fueron perseguidos por la inquisición: sin profundizar en el otro significado que surge al borrar lo aparente y lo directo, la mayoría de los acusadores se quedaban con el sentido de matices sexuales y herético.

torna inefable por la inmensidad e integridad de ese amor a Dios: es tan grande que toda palabra pareciera reducirlo o acortarlo<sup>42</sup>. Por lo tanto, como bien argumenta Andrés, la forma más idónea para plasmar este sentimiento es por medio de la figura del desposorio y matrimonio, ya que, siguiendo los estándares morales del cristianismo, “es la junta más estrecha y dulce existente en la tierra” (8). Luego, no parece extraño que la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz sea, en sentido literal, la narración de una amada que escapa durante la noche de su casa para reunirse en cuerpo y alma con su amado.

No obstante, el erotismo que se desprende de una primera lectura de esta clase de poemas no sólo es una alegoría del amor desenfrenado del alma hacia Dios: si así fuera, los poetas únicamente procurarían una detallada imagen de un matrimonio dentro de los parámetros cristianos. Sin embargo, la mayoría de estos versos también reflejan una urgencia por describir la unión coital y aparentemente profana del amado y la amada; por ejemplo: el *Cantar de los cantares de Salomón*, a diferencia de algunos romances pastoriles, no se contenta con exponer reiteradas veces el amor y la nostalgia de los amados, sino que el fin de la narración poética es la tensión sexual o, por mejor decir, la comunión de los cuerpos. Es decir: la alegoría de los amantes se torna propicia al poder comunicar con ella los pasos del arrebato místico, desde el llamado —la mujer huyendo de casa—, hasta la comunión —representado en el proceder sexual de los esposos—. Además, el carácter sensorial y erótico de toda experiencia mística tiene su correlato terrenal —y, por tanto, comprensible— en la plétora del orgasmo y en la corporeidad del coito: por un lado, la imagen de los amantes significa el amor ideal entre el hombre y lo divino; por el otro, surge como el vehículo más

---

<sup>42</sup> En realidad, esta característica del amor (su inefabilidad y vastedad) no sólo es tratada por los místicos de aquella época, sino que gran parte de la tradición renacentista y barroca lo retoma como hilo principal de muchos de sus versos.

apto para aprehender en palabras un acontecimiento vivencial que, de otra forma, quedaría en el silencio de lo inefable.

Algo parecido acontece con la alegoría de la presa y el cazador: en la dinámica que mantienen ambos se vislumbra lo inesperado del arrebató místico. Como el alma por sí misma no puede sublimarse hasta aproximarse a Dios, sino que es necesario que éste la llame y haga efectiva la plétora, a la divinidad se la representa como el cazador que corre tras su presa. En su defecto, el espíritu se simboliza comúnmente con un venado o un ciervo que, al tratar de escapar, es alcanzado por una flecha ardiente que lo mismo causa placer y dolor<sup>43</sup>. Santa Teresa de Jesús anota: “Cuando el dulce Cazador/ me tiró y dejó herida,/ en los brazos del amor/ mi alma quedó rendida” (29), donde se puede confirmar que, como en el caso del símbolo de los enamorados, la imagen trata de representar lo mejor posible el arrobamiento espontáneo —cuando el dardo flamígero da con el alma enamorada— y la sensorialidad del acontecimiento —explicado con el sufrimiento placentero que el yo vive al ser penetrado por el arma—. Con esto, se pueden notar los paralelismo y afinidades que ambas alegorías mantienen; sus puntos centrales son más que fijos: la intencionalidad de comunicar no ya el proceso de la experiencia mística, sino además el esfuerzo por retratar en palabras mundanas el sentimiento, la vibración, el éxtasis de la aproximación a lo sagrado.

Ahora bien, las alegorías de la poesía carmelita no sólo son una empresa enfocada en la transmisión de la experiencia carnal y sensible, sino que también recuperan el sentido abstracto (o psicológico) del proceso. Ya que toda preparación mística involucra el olvido parcial o total del cuerpo y de todos sus placeres, el arrebató entraña necesariamente cierta

---

<sup>43</sup> Según Hatzfeld, existen excepciones: poemas donde el alma encarna al cazador, mientras que Dios se simboliza en la figura de la presa; el alma es la activa, la que persigue y, por fin, da alcance a la divinidad (77). Sin embargo, me parece que esta derivación del tema no se encuentra por ninguna parte en la obra de Ochoa: ésta sigue, como en su momento lo hizo Santa Teresa de Jesús, la alegoría de Dios-cazador y alma-ciervo.

abstracción donde el alma se encuentra consigo misma, navegando en su propia oscuridad, sin ojos con que ver y sin manos con que tocar. Esta interiorización, la cual manifiesta la supresión momentánea del mundo externo, acaba cuando el alma (o la consciencia) se encuentra con Dios y, como una gota cayendo en un mar inconmensurable, se hace una con él. Por esa misma razón, la alegoría de la noche se configura como la que mejor puede expresar la proyección del alma fuera del plano corporal.

“Noche oscura” supone el mejor ejemplo que consigue exponer la mayoría de estas alegorías: en ella se presenta la imagen de los amados, de la oscuridad y del coito. Cuando San Juan de la Cruz apunta que la amada “en una noche oscura/ con ansias en amores inflamada/ ¡o dichosa ventura!/ salí sin ser notada/ estando ya mi casa sosegada” (261), la casa de la que se habla puede interpretarse como el cuerpo del sujeto; por otro lado, el “yo lírico” representa el alma que sale de su prisión física y, por último, la noche no significa más que el proceso de interiorización y abstracción que esa clase de experiencias supone. Luego, a pesar de que no lo menciona, el poema insinúa la consumación sexual de los amantes, de la cual sólo vemos la culminación: “Quedéme y olvidéme/ el rostro recliné sobre el amado;/ cessó todo, y dexéme/ dexando mi cuydado/ entre las açucenas olvidado” (262), versos que vuelven a manifestar la irracionalidad, el arrobamiento y el fuerte sentido erótico de la mística.

### 2. 5. 2. Paradoja

Según Beristáin, la paradoja es una “figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomara al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda

y sorprendente coherencia en su sentido figurado” (380), definición que, curiosamente, demuestra la fuerte correspondencia que mantiene con la alegoría: ambas predicán un sentido aparente o absurdo que, con una lectura interpretativa, se borra para dar paso al verdadero significado.

Sin embargo, la peculiaridad de la paradoja no debe ser buscada únicamente en ese significado oculto y sorprendente, sino, más bien, en su intento de aglomerar en un solo enunciado la totalidad. De ese modo, Sabine Lang arguye que la paradoja irrumpe en la lógica aristotélica convencional, donde un juicio debe ser o lo uno o lo otro, para proponer “un punto ciego de la observación, en el que el principio de bivalencia [...], está sin vigencia, llegando a percibirse al mismo tiempo tanto una como otra de las afirmaciones que se excluyen mutuamente” (21). En ese sentido, el tropo permite comunicar un émulo de realidad y de complejidad que, en última instancia, estaría refiriendo la naturaleza totalizadora e incomprensible de lo sagrado.

Cuando Santa Teresa de Jesús se refiere a Dios como una hermosura que “sin herir dolor hacéis,/ y sin dolor deshacéis” (33), o cuando San Juan de la Cruz expresa sus aproximaciones con lo sagrado como “llama de amor viva,/ que tiernamente hyeres” (263), lo que se intenta solventar es el enrevesado acontecimiento erótico que supone toda mística y, simultáneamente, manifestar la perfección y la inefabilidad de la divinidad. Al respecto, ya la tradición había concluido que, de algún modo, Dios debía expresar necesariamente los extremos del universo: desde las catástrofes más desgraciadas, hasta los acontecimientos de carácter benevolente y afortunado. Así, San Agustín de Hipona emprende sus *Confesiones* teorizando acerca del lugar de Dios en el mundo: “¿O por ventura cabes en el cielo y en la tierra que hiciste y en los que me hiciste? ¿O porque ninguna cosa de las que existen pueden existir sin ti, tienen necesariamente que abarcarte?” (32), llegando a la conclusión de que su

naturaleza es tan vasta y avasalladora que, paradójicamente, involucra el mismo infierno: “Aún no he estado en el infierno y, sin embargo, tú también estás allí” (32).

Dentro de la prosa de Santa Teresa de Jesús haría pronto se deja adivinar la función de la paradoja. En *Meditaciones sobre los cantares*, la carmelita parte de la suposición de que las razones de Dios funcionan de manera distinta a la lógica elemental del humano común: no se transmiten de manera racional, sino que en sí llevan la complejidad absurda y totalizadora de lo divino. Al analizar un complejo pasaje del *Cantar de los cantares*, dice: “Esto no entiendo cómo es, y no entenderlo me hace gran regalo; porque verdaderamente, hijas, no ha de mirar el alma tanto, ni la hacen tener respeto a su Dios las cosas que acá parece podemos alcanzar con nuestros entendimientos tan bajos, como las que en ninguna manera se pueden entender” (118), para finalizar con la sentencia: “no es para mujer ni aun para hombres muchas cosas” (118).

En resumidas cuentas, las funciones de la paradoja y la alegoría dentro de la obra carmelita parecen girar en torno al supuesto de la dificultad de la transmisión de la experiencia mística y, al mismo tiempo, de la necesidad de ser compartida. La poesía, en su rasgo diferenciador de atrapar instantes, sirve como el vehículo más apto para verter en palabras la comunión del alma con el Absoluto: además de su capacidad de derribar las barreras del lenguaje ordinario en pro de la descripción y realización de acontecimientos indecibles, sus tropos aparecen como las mejores herramientas para narrar lo inabarcable y señalar lo incognoscible. Al igual, ambas figuras retóricas predicán y arriban en lo mismo: la importancia del mensaje no se encuentra en lo aparente, en las palabras que se leen al pasar los ojos, sino que se debe buscar más allá, detrás de las letras, en los espacios vacíos. Quizá haciendo referencia a su modo de interpretar la realidad, el alma debe olvidarse de los ojos

con que ve, para así trascender a aquel plano divino, donde únicamente le es permitido conocer de verdad.



## Capítulo 3. La mística española en Enriqueta Ochoa: semejanzas e innovaciones

### 3. 1. Lo religioso en Enriqueta Ochoa

Antes de comparar los tres elementos fundamentales expuestos en el capítulo dos —la muerte, el erotismo y el lenguaje—, parece importante hacer un rápido análisis en el que se explicita la forma en la que aparece lo religioso en la obra de Enriqueta Ochoa. Además de que ha sido uno de los temas más destacados por la crítica —tanto por la hemerográfica-divulgativa, como por la crítica-académica—, el papel de lo divino en los versos de la autora se puede vislumbrar de inmediato en una lectura superficial de sus poemarios. Por ejemplo, la primera colección de poemas, aparecida en 1950, lleva el título ilustrativo de *Las urgencias de un Dios*. El poema con el que abre este libro (que tiene el mismo nombre) es una puesta de manifiesto de las preocupaciones que, posteriormente, Ochoa retomará como ejes de toda su obra: la ineludible presencia de Dios, la frustración de acercarse a él y cómo el yo lírico trata constantemente de establecer un diálogo con aquella divinidad indiferente.

Este poema ha servido como fuente para argumentar que la obra de la coahuilense, en lugar de predicar e imitar elementos de la literatura carmelita, recoge características de diversas religiones para construir la imagen de su Dios. Por ejemplo, en su tesis, Botello concibe a Ochoa como una esotérica que, “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” (24). Búsqueda que, según Botello, tiene su culminación en un orfismo muy presente en sus versos (33). Sin embargo, esta interpretación de la mística de Ochoa como ligada a un orfismo es tanto menos cuestionable por dos factores: 1) el contexto histórico y social de la escritora y 2) el desarrollo de la religión cristiana.

Por un lado, en “Las urgencias de un Dios”, a pesar de que todo el poema es la puesta de manifiesto del yo lírico en la búsqueda y construcción de su propio Dios, no hay ninguna mención explícita de que Ochoa retome una tradición religiosa tan antigua y, además, tan poco documentada. Es más creíble que en el entorno mexicano y ampliamente cristiano-católico que le tocó vivir, Ochoa haya crecido con cierto imaginario determinado por su cultura, el cual posteriormente habría de trasladar a su poesía. Por otra parte, una indagación cuidadosa de la historia de las religiones demuestra que, en realidad, los paralelismos que Botello ve entre el orfismo y la mística de la poeta, aparte de no ser directos, pueden explicarse de otro modo. En realidad, el orfismo fue un culto misterioso que tuvo una gran recuperación en la filosofía platónica y, en general, en todo el ambiente de la Grecia clásica. Luego, como vimos en el capítulo dos del presente trabajo, la filosofía de Platón serviría como la base a partir de la cual se asentaría y se desarrollaría toda la mística cristiana. Es decir: parece más correcto rastrear la “redundancia mítica” en algo más cercano al contexto histórico y cultural, como lo es el platonismo y su importancia central en el cristianismo posterior.

El propio poema señala una serie de imágenes prototípicas que, más que trasladarnos a una religión antiquísima, tiene su resonancia en la literatura cristiana. Por ejemplo, presupone un monoteísmo —en lugar del politeísmo ampliamente predicado por la cosmovisión griega— que se ve ilustrado por la metáfora de un hijo nacido del vientre del yo lírico: “Sé mi condición de madre/ y de Dios su condición de hijo” (Ochoa 25), concepción que remite inevitablemente a la idea de Dios padre y Dios hijo de la trinidad cristiana<sup>44</sup>. Por

---

<sup>44</sup> Podría objetarse que esta misma idea de Dios como padre, representada a lo largo de *Biblia* y de otros textos canónicos, es refutada por la poeta en el verso: “ni me humillo el rostro/ cuando otros le nominan ‘Padre’, ‘Artífice’ [...]. Perece el padre, sobrevive el hijo” (Ochoa 28). No obstante, esta lectura parece más acorde únicamente dentro del poema (en esa búsqueda exhaustiva del yo lírico por dar a luz a su propio Dios), pues,

otro lado, existen imágenes prototípicas utilizadas por Ochoa, que recuerdan inmediatamente a las de la mística cristiana. En “La sierva”, aparecido en la colección *Los himnos del ciego*, no sólo se menciona a Cristo y el vino<sup>45</sup>: “Inútil fue en el vino de los ojos de Cristo/ lavarme la garganta” (90), sino que se usa la metáfora del cazador y de la cierva asaetada, muy común en la tradición carmelita: “huir de mis adentros con la agonía jadeante/ de una sierva asaetada” (90).

Por otro lado, la cosmovisión que puede recuperarse a lo largo de los versos de la poeta, remite a una concepción del cosmos muy parecida a la división escatológica de los cristianos. A diferencia de otras religiones, el cristianismo pone mayor énfasis en la persecución y la añoranza de aquel plano mítico. Práctica que se sustenta en la idea de que la vida, la realidad aparente, no es más que una infinidad de dolores y de obstáculos que impiden la plena unión con Dios<sup>46</sup>. De esa manera, leemos en Enriqueta Ochoa una preocupación igual de asidua por el retorno a aquel plano paradisiaco; por ejemplo, en “Mentido paraíso” aparece: “Llegamos de una atmósfera sin tacto,/ de un cronómetro ideal/ de manecillas rotas y números disueltos;/ y es el desprendimiento tan violento,/ que la memoria de la luz se hiere” (44), lo cual recuerda, además de esta separación de la realidad en dos estratos bien diferenciados —donde uno es mejor que el otro—, la teoría de las almas platónica.

Lo religioso en Ochoa no sólo aparece en la mención explícita de Dios a lo largo de su poesía, sino que también se puede columbrar en la necesidad, presente en toda mística, de

---

en una mirada más amplia de la obra de Ochoa, esta interpretación desaparece y gana más fuerza la interpolación de elementos de la mística carmelita.

<sup>45</sup> En la biblia, la relación de Cristo con el vino puede ejemplificarse con dos pasajes: por un lado, las bodas de Caná, donde Jesús hizo su primer milagro al transformar el agua de seis tinajas de agua en vino (Jn 2, 1-10); por el otro, cuando repartió la copa de vino entre los apóstoles en la última cena (Mt 26, 27-30). Del mismo modo, véase el *Cantar de los cantares de Salomón*, específicamente donde aparece: “Bésemi de besos desu boca, porque buenos son tus amores más que el vino” (103).

<sup>46</sup> Para una mejor exposición de este punto, véase el apartado “2. 3. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: la muerte como sentido primordial” de la presente tesis.

reunirse con aquel ser absoluto. Por ejemplo, en “Drama interno” se establece una conversación entre Dios y el yo lírico, donde éste se pregunta cuál es su ser: “Me pregunto qué soy y digo: nada./ No soy dueña del más leve respiro” (Ochoa 38), para luego sentenciar que su esencia íntima, que la explicación de su existencia sólo se encuentra en la reunificación con la divinidad: “Todo, todo -tú ves- se me trastorna/ a tu ámbito y yo, en mis vaguedades,/ me pregunto si en ti se me retorna” (38).

Del mismo modo, en el largo poema titulado “Los himnos del ciego”, Ochoa construye la idea del humano como un eterno vagabundo, un ciego, que está en perpetua persecución de su Dios: “El que canta es un ciego/ que se quemó de ver/ y nunca vio el objeto” (55), “los hombres somos/ la gran mirada que el Señor dejó oculta” (56) y, sobre todo, los versos “No dejes a tu marejada de hombres/ estrellarse contra los acantilados/ de la incompreensión [...]. Y salva a estas palabras de raíz que se inclinan/ para pedirte nos rescates del abismo” (58). Concepción que refiere inmediatamente a la definición dada del individuo místico como “un deseoso, un caminante, un peregrino que no tiene aquí ciudad permanente y busca la del futuro” (Andrés 11)<sup>47</sup>.

Todas estas son afinidades que, en comparación al bosquejo rápido que se hizo en el “Capítulo 2. Fundamentación del concepto de mística española”, son un primer argumento que empieza a posibilitar y hacer notoria la relación de la poesía de Enriqueta Ochoa con la de la mística (en general). Resumiendo, se expuso que la religiosidad de los versos de la poeta es notoria desde su primera colección de poemas publicada, en la cual se menciona con insistencia la búsqueda de un Dios personal y se resumen los temas centrales que, posteriormente, serían abordados a lo largo de la obra de Ochoa. Del mismo modo, se

---

<sup>47</sup> Para un mayor ahondamiento en la idea del místico, véase la introducción del “Capítulo 2. Fundamentación del concepto de mística española” de la presente tesis.

comprobó que, en una lectura superficial de algunos poemas, se puede evidenciar una interpolación de elementos de la literatura cristiana, en lugar de rasgos de la tradición órfica. Por último, se hizo una rápida comparación de cómo Ochoa concibe al místico: idea que la asemeja a algunas suposiciones de la crítica mística.

Ahora, con este panorama establecido, el cual permitió no sólo hacer una introducción del análisis propiamente dicho, sino también recordar algunos elementos vistos en apartados anterior, se torna factible comenzar a establecer los vasos comunicantes entre las características más básicas de la mística carmelita —la muerte, el erotismo y el lenguaje— y las que se presentan en el contenido de algunos poemas de Enriqueta Ochoa.

### 3. 2. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: un eje compartido

Como ya se corroboró anteriormente, toda concepción escatológica tiende a dividir el universo en dos niveles: el mortal y el mitológico. Dentro de casi todas las cosmovisiones, la cara divina del mundo tiene una mayor carga significativa, pues es ahí donde descansa —por lo menos en el cristianismo— la posibilidad de redención y de regresión al paraíso soñado. En la poesía de Enriqueta Ochoa podemos encontrar la misma separación de la realidad. El ejemplo más representativo aparece en el poema “Mentido paraíso”, donde el yo lírico empieza diciendo: “Llegamos a la vida,/ húmeda aún la mínima figura/ recién bañada en la celeste ojera” (Ochoa 44), para luego aseverar: “Llegamos de una atmósfera sin tacto,/ de un cronómetro ideal/ de manecillas rotas y números disueltos” (44), imagen que remite al plano celestial. La llegada a la vida se configura como la caída de un plano sin tiempo<sup>48</sup>, carente de

---

<sup>48</sup> Es interesante la caracterización que hace Ochoa del paraíso como un espacio sin tiempo: “un cronómetro ideal/ de manecillas rotas y números disueltos” (44). Al respecto, Eliade comenta que la atemporalidad del

todo dolor y de toda posible problematización. Luego, cuando el sujeto se abre paso a la existencia, abandonando aquella instancia de luz, arriba a un penar constante: “Sólo el chasquido de un látigo/ en ascenso y descenso” (47), donde únicamente se pueden apresar inexactos retazos de aquel otro plano inmemorial: “De todo lo que fue no queda nada,/ nuestros dedos aprenden sólo el trazo/ de un obstinado límite que asfixia” (44).

En realidad, en la obra de la poeta coahuilense no hay una gran descripción del espacio mitológico del cosmos. Al contrario, hay más ejemplos de la caracterización del plano mortal como un sitio lleno de inmundicia, de dolores y de tormentos constantes. Sin embargo, este suceso no es tan extraño o novedoso cuando se lo compara con la producción de los místicos carmelitas. Al igual que Ochoa, éstos se refieren constantemente a su anhelo por volver a aquel lugar divino —del cual no dan muchos detalles— y se empeñan en representar a la vida corporal como un constante tormento. San Juan de la Cruz, verbigracia, construye una imagen algo parecida a la que se lee en “Mentido paraíso”; en sus *Coplas de el alma que pena por ver a Dios* aparece: “El pez que del agua sale/ aun de alibio no caresce/ que en la muerte que padesce/ al fin la muerte le vale”, donde podemos interpretar al pez saliendo del agua como la caída de la “atmósfera sin tacto”, y la muerte constante, insufrible antes de la llegada de la muerte total, como el “chasquido de un látigo” en palabras de Ochoa.

La carencia que existe alrededor de una descripción detallada del plano divino de la realidad se puede explicar a partir de la infabilidad que representa al sujeto mismo. Como se demostró en apartados anteriores, tanto Dios como todo lo relacionado con lo sacro

---

espacio mitológico es representativa de toda religión (49), la cual trata de ser replicada en la cara mortal de la vida. Por lo cual, la vida terrenal sólo tendría su significación última al momento de poder alcanzar en algún momento la eternidad ideal de aquella realidad divina: el humano toma importancia al momento de poder repetir aquella época mítica, “el resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación: en el «devenir»” (50).

representan cierto grado de incomprensión y de inaccesibilidad. En los poetas carmelitas, este momento de ofuscación y de arrobamiento suele superarse por medio de la creación de un lenguaje alegórico, en donde se puede verter la experiencia mística. No obstante, en la obra de Ochoa resulta característica la carencia de un lenguaje íntimo, el cual permita hablar de aquel otro ámbito del universo. En sus versos, a diferencia de lo que se puede destacar en los de Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, hay una mayor focalización de lo tormentoso y doloroso de la vida mortal<sup>49</sup>.

Así pues, a pesar de la inexistencia de la creación de este espacio mítico, se deja leer en la obra de la poeta un anhelo constante por volver a él. En “Mentira que todos mueren”, aparecido en el poemario *Los himnos del ciego*, dice: “Mentira que todos mueren./ Duermen. Maduran lentamente” (Ochoa 64), lo cual supone la muerte como una maduración que, en lugar de acabar en la nada o en la desaparición absoluta del ser, desemboca en un más allá: “Tampoco estamos clavados,/ enterrados, hundidos/ en la profunda eternidad del tiempo [...]/ Vamos temblando en el rumor caliente de la sangre;/ buscándote en la luz solar” (64). De igual forma, “Visión del mundo” expone una imagen de la vida como un andar camino a nada, como un infierno terrestre: “Miro el hondo vacío del rescoldo/ y el brasero sin lumbre;/ el verano maltrecho de tigres desgastados desgastados.../ Y percibo el infierno de ceniza” (42), donde la única esperanza recaer en la posibilidad de volver a aquel sitio paradisiaco: “Si pudiera.../ Si pudiera volver de regreso” (42).

Ahora bien, el deseo perpetuo por recuperar aquel paraíso perdido cobra su sentido cuando se compara con el modo en que los místicos representan la realidad que los rodea. En la poesía de los carmelitas, la vida se adjetiva como una amargura de dolores incesantes,

---

<sup>49</sup> Véase el capítulo “3.3. Erotismo: tópico e innovaciones” para un mayor desglose de este asunto.

donde la ausencia de Dios supone un penar y una angustia interminables: “¡Ay, qué vida tan amarga/ do no se goza el Señor!/ Porque si es dulce el amor,/ no lo es la esperanza larga” (Jesús 31) y “Esta vida que yo vivo/ es privación de vivir/ y assi es contino morir/ hasta que viva contigo” (Cruz 267). En Ochoa aparece exactamente la misma presuposición de la existencia mundana. En “El hombre” se lee: “¿Qué ha visto el hombre?/ Nada./ Ciego y desnudo llegó,/ desnudo y ciego se irá/ del polvo al polvo” (Ochoa 60). Del mismo modo, en “Todos andamos solos, suplicantes...” el yo lírico plantea la existencia como una soledad que, a pesar de ello, tiene su redención en la compañía de la naturaleza: “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” (67). Sin embargo, como estos objetos siguen perteneciendo al plano mortal de la realidad, el yo lírico agrega: “Y no obstante,/ si tú no estás conmigo, camino muerta en vida/ y esto sí es soledad/ del solo, solo...” (67), versos que remiten inmediatamente a los de San Juan de la Cruz en *Coplas de el alma que pena por ver a Dios*: “Estando absente de ti/ qué vida puedo tener/ sino muerte padecer/ la mayor que nunca vi?” (267).

Con todo lo anterior, se empiezan a notar las primeras semejanzas entre la producción lírica de Ochoa y la de los carmelitas. Al igual que ellos, la escritora coahuilense recobra la perspectiva de la vida mortal como un castigo impuesto en una era remota, donde sólo se viene a experimentar un penar constante. Del mismo modo, se ha verificado que, tanto para los místicos cristianos como para Ochoa, la ausencia de Dios representa la causa primigenia del tomento de la existencia. Además, la división del cosmos supone la posibilidad de que el alma retorne al lugar de donde salió: se presupone a la vida como una instancia temporal, como una espera larga, que desencadenará en la muerte y, por lo tanto, en esa regresión al punto de partida.



En este aspecto, es fundamental destacar el sentido engañoso del plano profano que aparece en la poesía de la autora. Como se ejemplificó con anterioridad, mencionando a Platón como fuente filosófica de esta idea, la realidad terrenal no sólo se entiende como esta espera tortuosa donde al alma no le está permitido estar en eterna comunión con su divinidad, sino que también se la construye como un plano falaz, donde sólo se experimentan mentiras y, por lo tanto, no se puede acceder a la verdad última e indubitable. Así, en “Los himnos del ciego”, Ochoa representa al humano como un perpetuo ciego que, por eso mismo, se pierde en su búsqueda de Dios: “El que canta es un ciego/ con los ojos de faro/ y los labios de raíz oscura./ El que canta es un ciego/ que se quemó de ver/ y nunca vio el objeto” (55) y, también:

porque los hombres somos  
aherrojado flautín,  
mirada ciega,  
potencia de una luz encanecida  
que podría cantar, contar,  
hilar la trama de los siglos.  
Porque los hombres somos  
La gran mirada que el Señor dejó oculta (55-56).

En esta búsqueda a oscuras, en una realidad engañosa donde Dios no aparece por ningún lado, el yo lírico comprende a cada paso que todo esfuerzo es inútil:

En vano con la hoz de tu nombre  
por entre las multitudes  
me voy abriendo paso.  
Soy sólo la ingenuidad del hilo  
que juega al acertijo de enhebrarte.  
Sólo la fragilidad de un hilo de sangre  
que no tiene más ojos para verte  
que el llanto que lo nubla  
ni más patria de luz que esta nuez hecha gruta  
donde tú me ovillaste junto al tiempo (57)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Nótese cómo, al igual que vimos en “Mentido paraíso”, la llegada al mundo supone el abandono de una realidad atemporal y la caída a un lugar tortuoso, engañoso (“ni más patria de luz que esta nuez hecha gruta”), donde el tiempo se establece como otra de las injusticias y tomentos (“donde tú me ovillaste junto al tiempo”).

El sentimiento de abandono y de frustración que siente el yo lírico al encontrarse en un mundo donde todo lo que lo rodea es un engaño, recuerda a las exclamaciones y súplicas de algunos de los poemas de San Juan de la Cruz. En el “Cántico” aparece: “¿Adónde te escondiste,/ Amado, y me dexaste con gemido?/ Como el ciervo huyste/ aviéndome herido;/ salí tras ti clamando y eras ydo” (249), versos que los podemos emparentar con el intento vano de la voz poética por llamar a Dios entre las multitudes en “Los himnos del ciego”. Específicamente, en algunas glosas, que en la edición de Cátedra aparecen con el título de “Glosa de el mismo”, se observa con mayor afinidad la relación entre “Los himnos del ciego” y las estrofas de San Juan de la Cruz. Dice:

Y aunque tinieblas padezco  
en esta vida mortal  
no es tan crecido mi mal  
porque si de luz carezco  
tengo vida celestial  
porque el amor da tal vida  
quando más ciego va siendo  
que tiene el alma rendida  
sin luz y ascuras viviendo (272).

En la anterior cita no sólo se vislumbra la misma metáfora del humano como un ciego —el cual puede consolarse con el amor mutuo de Dios hacia su creación y viceversa—, sino que además se describe la vida como una instancia de tinieblas, donde el ojo no puede percibir bien lo que lo rodea, y, además, se la representa sin luz, a oscuras. Imágenes todas ellas que encuentran su paralelismo en la carencia de luminosidad de la patria de “nuez hecha gruta” que se desarrolla a lo largo de “Los himnos del ciego”.

Por otro lado, la postura que toma Enriqueta Ochoa ante la presencia de esta realidad falsa tiene su correspondencia con los preceptos de la filosofía platónica y, posteriormente,

con los de la tradición carmelita. Recordando algunas partes del *Fedón*<sup>51</sup>, Platón dibuja a la vida como un impedimento al pleno conocimiento de lo real y, para utilizar una terminología más acorde al trabajo, una traba para acercarse o conocer al Absoluto. En el mismo diálogo, se arguye que la tarea más alta de todo ser humano es la persecución de esa ideal paradisiaco: de esa verdad divina que, a pesar de no ser visible, sí puede ser presentida. Por eso mismo, la presencia del cuerpo humano suele ser explicada como una cárcel en la que yace el alma, ansiosa por salir y volver al nivel mítico de donde salió.

En Enriqueta Ochoa podemos rastrear este tópico del cuerpo como una prisión y un castigo en poemas como “La muerte”; el yo lírico, increpándole la vida a una personificación de la Muerte, arguye: “En esta cárcel se apresó su forma/ limitada y por siempre sin fronteras” (33). De igual forma, haciendo una metáfora con un sastre, aparece en “Los himnos del ciego” el cuerpo, la piel, como un traje desajustado: “No bien rasgó la luz mi primer pupila/ cuando escuché el rumor del sastre y las medidas./ Sin embargo,/ nunca vi caminar a nadie/ con sus ropas justas” (59). Por último, en “El hombre” se puede leer explícitamente el sentido del cuerpo como una cárcel que impide que el alma pueda ver la realidad divina: “No conoce más muros/ que los que cercan su ciudad en sombras/ y hasta allí ha bajado a envejecer,/ a morir en sí mismo” (60)<sup>52</sup>. Estos fragmentos de la obra de la autora tienen su resonancia y su antecedente no sólo en Platón: “El dicho que sobre esto se declara en los misterios, de que los humanos estamos en una especie de prisión y que no debe uno librarse a sí mismo ni escapar

---

<sup>51</sup> Revítese el planteamiento de una historia de la mística española en torno al platonismo que aparece en “2. 3. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: la muerte como sentido primordial”, del presente estudio. Mismamente, léase la *Apología*, obra de Platón donde se complementa la tesis de la muerte como una liberación y la vía para acercarse al Absoluto.

<sup>52</sup> Por otro lado, nótese cuando el yo lírico proclama: “hasta allí ha bajado a envejecer”, lo cual vuelve a suponer una división de la realidad en dos estratos. Podría interpretarse como que el alma “ha bajado” del plano sacro “a envejecer” en el ámbito terrenal.

de ésta, me parece un aserto solemne y difícil de comprender” (62b)<sup>53</sup>, sino también en los siguientes versos de Santa Teresa de Jesús, los cuales resumen a la perfección este lugar común: “¡Ay, qué larga es esta vida,/ qué duros estos destierros,/ está cárcel y estos hierros/ en que el alma está metida!” (30).

Ahora bien, la naturaleza engañosa de la realidad, la suposición del cuerpo como una cárcel y la de la vida como una larga espera desembocan en el rubro más importante de la mística española: el anhelo de la muerte como la posibilidad de redención del alma. Como era de esperarse, en Enriqueta Ochoa también surge esta necesidad de la erradicación de la vida y, en consecuencia, del advenimiento de un tiempo mejor. En realidad, esta postura ayuda a matizar algunas interpretaciones que se habían dado en el campo de la crítica especializada. En su tesis de licenciatura, por ejemplo, Alfredo Espinosa analiza el poema “Desarráigame”, sustentando que es un diálogo entre una hija y una madre: la hija le amonesta a su madre el hecho de haberla traído al mundo. Espinosa defiende su postura citando las siguientes partes: “Yo luché a tempestades de gritos en tu vientre,/ y te dije que no, que no y que no” (Ochoa 30)<sup>54</sup>. No obstante, esta lectura es un poco extraña al momento de revisar todas las estrofas, pues en una parte el yo lírico dice: “Desarráigame ahora que un viento de sepulcros/ me golpea en las arterias./ Desarráigame ahora” (30). De esa manera, si se toma por válida la aseveración de Espinosa, esto llevaría a argumentar que la hija no sólo

---

<sup>53</sup> Los misterios a los que se refiere Platón en esta cita son los órficos, los cuales, como se vio, fueron fuente de inspiración para la teoría de las Ideas. De esto podría deslindarse que, en cierta forma, la tesis de Botello de ver en Enriqueta Ochoa cierto orfismo es acertada; no obstante, se sigue sosteniendo que, en ese caso, parece más argumentada la influencia de un platonismo (con sus rasgos órficos, pitagóricos y heraclitianos) que, a su vez, tuvo repercusiones en la mística carmelita.

<sup>54</sup> Esta interpretación podría encontrar sus bases en la creencia de que Dios, por convención cultural, tiene género masculino. Por lo tanto, al momento de decir “vientre”, la lectura más rápida sería suponer que se está hablando de una madre y no de una divinidad masculina, patriarcal (como lo es la del cristianismo más ortodoxo). No obstante, también podría argüirse la hipótesis de que, en Enriqueta Ochoa, Dios es femenino; es decir: que la representación de Dios en la obra de la autora se erige desde cierta feminidad. Esa investigación tentativa, empero, queda lejos del presente examen.

le está replicando su nacimiento a su madre, sino que también le está pidiendo que la mate. Por otro lado, si se interpreta el mismo poema con una mirada mística, haría pronto se llega a la conclusión de que, en realidad, la voz poética se está dirigiendo a Dios: a esa divinidad le reclama su nacimiento e, igualmente, le está pidiendo que la desarraigue.

A pesar de que “Desarráigame” es de los mejores ejemplos que se pueden encontrar en la poesía de Enriqueta Ochoa a propósito de la muerte como una salvación y como el retorno al nivel inteligible de la realidad, no es el único con este claro sentido místico. Por ejemplo, en “Drama interno”, cuando el yo lírico habla del papel que tiene su existencia en la tierra, dice primero: “Me pregunto qué soy y digo: nada./ No soy dueña del más leve respiro” (Ochoa 38), para luego llegar a la conclusión de que su vida tiene su razón de ser en el retorno a la muerte —o, por mejor decir, al plano mítico—: “No lo soy de mis largas soledades/ porque todo hacia ti vuela [...]./ Todo, todo -tú ves- se me trastorna/ a tu ámbito y yo, en mis vaguedades,/ me pregunto si en ti se me retorna” (38). Asimismo, el significado último de “El sueño roto” parece coincidir con la visión del cosmos como un eterno retorno: la vida es una instancia momentánea que arriba en la regresión a Dios. Leemos: “Fue una ramita tierna, menuda,/ no alcanzó a desprenderse/ de los dedos de Dios./ Traía de antemano/ una muerte prestada” (71), lo cual formula la imagen de un recién fallecido. No obstante, la muerte de este sujeto, en lugar de acabar en la absoluta nada, en un fin irremediable, supone la posibilidad de ascender a aquella instancia de luz: “Su minúsculo viaje/ trazó órbita breve/ y volverá a la entraña/ como fragancia inaprensible,/ como llama temblando,/ azorada, en el centro del latido” (71).

De igual forma, en los místicos carmelitas la vida se describe como una muerte constante y tortuosa, la cual no se detiene sino hasta la erradicación total de la existencia terrestre. San Juan de la Cruz tiene la copla más representativa al respecto: “Esta vida que yo

vivo/ es privación de vivir/ y assi es contino morir/ hasta que viva contigo./ Oye mi Dios lo que digo/ que esta vida no la quiero/ que muero porque no muero” (267). En la poeta coahuilense se puede encontrar exactamente el mismo tópico de la vida como una muerte asidua y dolorosa; verbigracia, aparece en “Los himnos del ciego”: “salva a estas palabras de raíz que se inclinan/ para pedirte nos rescates del abismo/ donde *vivimos muerte antes de muerte*” (Ochoa 58). El mismo paralelismo lo podemos hallar en “Todos andamos solos, suplicantes...”: “si tú no estás conmigo, camino muerta en vida” (67), y en “Carta a Jesús Arellano” la voz poética sentencia: “no me muero, Chucho, y no se muere una,/ hace sólo el ridículo con su pequeña muerte” (101).

Hasta aquí, queda más que comprobada la relación de la añoranza de muerte en Enriqueta Ochoa y en la tradición mística de los carmelitas. Como con ellos, la poeta construye una visión de la vida como un castigo intermitente que tiene su reivindicación en la erradicación del cuerpo y de la existencia. Sin embargo, hay una gran diferencia entre la mística de los españoles y la que aparece en los versos de la autora: éstos conciben la posibilidad de que en la vida se puede llegar a la reunificación momentánea con el Absoluto por medio del amor y de la suspensión de la razón lógica. Por su parte, Ochoa también sostiene que el amor es lo que permite la comunicación individuo-Dios, pero, al mismo tiempo, pregona que todo amor mundano —es decir, todo ese amor que se experimenta en vida— es insuficiente e, incluso, vano al momento de pretender la comunión con la divinidad. Esta diferencia radical, que provoca una mirada más fatalista de la vida, será analizada en el siguiente apartado.

### 3. 3. Erotismo: tópicos e innovaciones

En apartados anteriores se revisó la manera en la que el erotismo aparece a lo largo de la tradición mística española. Específicamente, se dividió la representación del amor en dos rubros<sup>55</sup>: el amor mutuo Dios-creación —que permite todo contacto místico y, además, la existencia del cosmos— y el que se podría denominar como vivencial —cuando el alma experimenta la reunificación con el Absoluto y encuentra las palabras para describir esta unión en el ámbito sexual. A partir de esta clasificación de las características esenciales del fenómeno erótico en la poesía carmelita, se puede aventurar la conclusión de que, en la obra de Enriqueta Ochoa, a pesar de que se sigue la visión de Dios como amor puro —no sólo se le dibuja como amante del ser humano y de todas sus creaciones, sino también como motor que permite que el mundo siga su camino habitual—, carece del elemento vivencial de la mística. Es decir: aunque el amor se configura como la base de lo sacro, también hay cierto pesimismo cuando el yo lírico de algunos poemas habla de sus intentos frustrados por acercarse a Dios. Esto, en última instancia, provoca un sentimiento de escepticismo frente al amor mundano.

Como se mencionó a propósito del *Banquete* platónico, en la mística el amor se fundamenta como el elemento clave que posibilita el surgimiento del universo. Según los argumentos que aparecen en dicho diálogo, al ser Eros la divinidad más antigua —según la teogonía de Hesíodo—, se trata al mismo tiempo del factor decisivo que inició la vida en el cosmos: del amor surgió Gea, representación de la tierra, y Urano, personificación del cielo. Posteriormente, estos titanes engendraron la primera estirpe de los dioses. La raza humana,

---

<sup>55</sup> Revítese el apartado “2. 4. Viviendo la muerte: el erotismo y la mística”, donde se fundamentan ampliamente estos puntos.

por último, aparece en la cosmovisión griega como la invención de estos dioses. En esta cronología de nacimientos y de creaciones, la vida en general se configura como el resultado del amor: de Eros. De igual forma, en los carmelitas aparece la misma idea de que Dios, para poder hacerlo todo, debió tener un amor inconmensurable: tuvo que hacerse amor puro.

El largo romance de San Juan de la Cruz titulado “Romances sobre el evangelio «In principio erat Verbum»” ejemplifica a la perfección la tesis de Dios como amor creador. En él, la voz poética retoma la concepción de Dios como la Trinidad cristiana y arguye que, para que estos elementos —el Hijo, el Padre y el Espíritu Santo— no estén dispersos entre sí, necesitan del amor para ser el uno primordial: “Como amado en el amante/ uno en otro residía/ y aquese amor que los unes/ en lo mismo convenía./ Con el uno y con el otro/ en igualdad y valía/ tres personas y un Amado/ entre todos tres avía” (Cruz 282). Posteriormente, el amor del Hijo y del Padre provoca la creación de la mujer, del hombre y, por último, de la tierra: “-Hágase pues -dixo el Padre-./ que tu amor lo merecía./ Y en este dicho que dixo/ el mundo criado avía” (285).

Esta concepción de la divinidad como amante creador se puede leer en algunos poemas de Ochoa. El yo lírico de “Mentido paraíso” presiente el amor como un fuego que crea y recrea el universo: “Hay cascadas febriles en los labios/ y gritamos: AMOR, ríos fecundos/ que se vuelcan del ser y que adelgazan./ Y gritamos: AMOR, lumbre impetuosa/ que consume el forraje, lo deshace;/ y construye rescoldos de ceniza” (Ochoa 45). De igual manera, en “Los himnos del ciego” se puede atisbar la misma formulación mística del erotismo como un carácter sagrado que, en caso de ser puro y sincero, permite al individuo la aproximación a Dios, a lo único verdadero: “Sólo el que ama entero/ desde su centro diáfano se consume;/ muere y vuelve a nacer en sí mismo,/ en su propia blancura incandescente./



Sólo el que ama/ palpa el centro radiante de las cosas” (58)<sup>56</sup>. Por otro lado, en el poema “El amor”, contenido en la colección *Retorno de Electra*, el yo lírico se configura como una madre que, al estar hablando del nacimiento de su hija, asevera que toda vida viene del amor de Dios:

Alguien forró mi vientre  
con un mantillo de hierba tierna:  
allí gestó sus nueve relámpagos de lucidez  
la gracia del amor que se hizo aliento en mi cuerpo [...].  
En red de jazmines bajó junto al agua deslumbrante del tiempo.  
Esparcía el viento su aroma de eternidad  
-todo hálito nuevo de vida trae un gesto de Dios- (124)<sup>57</sup>.

Ahora bien, frente a esta perspectiva que coloca al amor en un lugar tan central, en relación siempre con el sentido mítico de la realidad, Enriqueta Ochoa prosigue con su concepción escatológica de la vida y toma una vía diferente a la de la tradición carmelita. Su innovación consiste en retomar este mismo amor y verlo desde un hondo pesimismo, en el cual es imposible todo contacto místico.

Ya la crítica hemerográfica y especializada había destacado esta fuerte desilusión ante la vida<sup>58</sup>, atribuyéndola principalmente a una pérdida del sentido y a la desaparición de Dios. Sin embargo, desde el análisis que se ha ido realizando a lo largo de estos capítulos, se puede asegurar que tales lecturas carecen de rigurosidad al no tomar en cuenta todos los factores que yacen alrededor de la obra de la escritora coahuilense. Por un lado, este pesimismo no nace de la muerte de Dios, pues toda la poesía de Ochoa se caracteriza por su presencia

---

<sup>56</sup> Nótese, además, que esta cita tiene paralelismos con la idea de que el contacto místico, amoroso, implica un arrobamiento, donde el sujeto se desintegra en el Absoluto: “Sólo el que ama entero/ desde su centro diáfano se consume”.

<sup>57</sup> Cuando la voz poética profiere: “En red de jazmines bajó junto al agua deslumbrante del tiempo”, se puede corroborar nuevamente la división de la realidad en dos estratos. Podría interpretarse como que el alma, al momento de nacer la hija a la que se refiere en el poema, *bajó* del plano celeste a la tierra *deslumbrante del tiempo*.

<sup>58</sup> Léase todo el “Capítulo 1. Enriqueta Ochoa frente a la crítica” para una mejor comprensión de lo que aquí se dice.

punzante e indubitable. Por el otro, la pérdida del sentido de la vida no es esporádica, sino que se sustenta en la imposibilidad de reunirse con Dios por medio del erotismo: en los versos de la poeta, el amor aparece como una probabilidad frustrada que nunca llega. El amor mundano surge como una ficción, como un grito que no alcanza los oídos de aquella divinidad indiferente. Por esa misma razón, a pesar de que Enriqueta Ochoa concuerda con los carmelitas en la idea de que Dios es amor puro y la fuerza creadora del cosmos, diverge de ellos al momento de referirse al rubro vivencial del erotismo.

A pesar de que San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús tienen a la muerte como el camino para la reivindicación del alma, en detrimento de lo mundano, su mística sigue siendo terrenal y vital: sólo en la sexualidad de la vida pueden experimentar sus acercamientos con Dios; sólo en el mundo pueden sentir ese amor tan hondo, el cual es correspondido ocasionalmente. Sin embargo, en Enriqueta Ochoa no hay siquiera instantes en que ella sienta el amor de Dios —en que ella pueda traspasar su silencio y su marcada indiferencia—, lo cual la lleva a sentirse en esa desilusión y abandono ininterrumpidos. Como no aparece por ningún lado el arrobamiento místico, el instante erótico donde alma y divinidad yacen juntos, el único consuelo existente es la muerte: ya la vida ni siquiera tiene la tregua de poder acercarse en carne viva a Dios.

En verdad, la poesía mística de Enriqueta Ochoa tiende a colocar un mayor énfasis en lo doloroso y engañoso de la realidad mortal, de modo que el amor mundano —es decir: el amor que se experimenta en vida— también cae en este rubro de lo aparente: como el cuerpo y sus sentidos, el erotismo es igual de falaz. En lugar de ser algo que comparte su naturaleza con lo divino y que emana del universo como la demostración de la presencia de Dios, Ochoa lo caracteriza más bien como un elemento igual de terrenal, pútrido y vacío que cualquier otro objeto material. Por eso, la poeta constantemente urde imágenes donde, en primer lugar,

se refiere al amor como el camino por medio del cual llegar al contacto místico, para luego fundamentar que ese amor experimentado no es suficiente para Dios. A partir de esta frustración y desencanto, que no es otra cosa que sentir el silencio de un Dios que es constantemente buscado como sentido de la existencia, se manifiesta el pesimismo y la inexorable presencia de la muerte.

Anteriormente se citó un fragmento de “Mentido paraíso” como prueba de que, con respecto a la importancia del erotismo, Ochoa sigue a la tradición española muy de cerca. No obstante, este mismo poema demuestra la mirada pesimista del amor: “Pero amor es narciso hecho una hoguera:/ tan sólo un proyectarse sin medida,/ un arrojar su imagen centro afuera/ y recibirla en sí reproducida” (Ochoa 45)<sup>59</sup>, donde se puede ver que el amor es, como todo lo demás, una mera proyección que no tiene una realidad por sí misma y que, por lo tanto, no es la verdad indubitable y divina. En “El hombre” se lee el espectro completo, donde primero aparece la ilusión por un amor redentor, sagrado, capaz de librar al individuo de su carga de soledad y muerte, para luego caer en cuenta de que no hay más que la prisión del cuerpo y la desesperación:

[El hombre] no conoce más muros  
que los que cercan su ciudad en sombras  
y hasta allí ha bajado a envejecer,  
a morir en sí mismo,  
a sepultarse testarudo,  
mientras la soledad circula por su cuerpo  
como el viento por una casa en ruinas.  
Yo insisto,  
un gesto de ternura podría... De pronto,  
me irrito, tiemblo, río, me quebranto.  
Yo soy el hombre (60-61).

---

<sup>59</sup> Este poema tiene, al igual, resonancias platónicas. Cuando la voz poética dice que el amor es la falsa proyección de una hoguera, lo que trae a colación es el mito de la caverna, aparecido en el libro “VII” de la *República*. En esta alegoría, Platón construye la imagen de que la vida aparente es igual que ver las sombras de un fuego colocado detrás de una pared. La realidad (que tiene claros matices divinos) se encuentra afuera de dicha cueva, lejos de las flamas mentidas. Luego, cuando aparece “Pero amor es narciso hecho una hoguera:/ tan sólo un proyectarse sin medidas”, todo indica que, en efecto, el amor es retomado como una de tantas sombras, uno de tantos engaños vistos en la pared de la caverna.

De igual forma, en “Avispero” se formula nuevamente la idea de la existencia como un dolor continuo: “Cualquier cosa es mejor/ a este avispero en llamas que me aguija,/ porque aquí, donde estoy, me duele todo” (Ochoa 74). Luego, el yo lírico se queja de que, a pesar de haber amado tanto, vagando como una gacela, quedó en la ceguera<sup>60</sup> y en la misma situación mortal y atormentante que al principio:

Otra vez,  
me adentré un amor como montaña;  
gacela estremecida vagué temblando húmeda de lágrimas.  
Mansamente en silencio,  
ahíta de ternura,  
bebí luz de cristal entre los sueños,  
se me quebró en la entraña, me cortaba,  
y me quedé en tinieblas (Ochoa 74).

La misma sucesión de acontecimientos aparece en “El tiempo caducado”. Como en “El hombre”, se sustenta la idea del amor como un lugar de luz —parecido al paraíso luminoso de “Mentido paraíso”—: “ya sé que hay una calle para el amor,/ un rincón para la ternura en donde está la luz creciendo;/ desde niña he oído este pregón/ y he ido tacteando, husmeando,/ lamiendo cada loza hasta sangrar la lengua” (Ochoa 76), para luego tomar una postura escéptica y tortuosa al respecto: “Pero, ¡mentira!;/ no hay calle, no hay rincón, no hay salida” (76). Al final, como en todos los casos que se han revisado, la ausencia del amor sacro concluye en la certidumbre de que, por lo menos en este plano terrestre, en la vida sólo está la ausencia, el dolor, la soledad y la ceguera.

En el apartado donde se estudió detenidamente el sentido erótico de la mística se habló, a propósito del pensamiento de George Bataille, de la íntima relación que guarda con la sexualidad. Esto se fundamentó con algunas citas del *Cantar de los cantares* y, asimismo,

---

<sup>60</sup> Véase el análisis que se hizo en el apartado anterior de “Los himnos del ciego” para un mayor ahondamiento de la ceguera en la obra de Ochoa.

con poemas de los místicos españoles. En dichas referencias aparecía una clara alusión al acto coital humano, con lo cual quedaba sustentado el funcionamiento del amor como el vaso comunicante entre el ámbito divino y el mundano. Por su parte, Enriqueta Ochoa también concibe al erotismo corporal como una herramienta esperanzadora que, en caso de funcionar, podría fungir como un puente para acercarse a Dios. Lamentablemente, dicha ilusión se ve refutada una vez más por la imposibilidad que tiene el individuo de llamar a su divinidad.

El poema que mejor ejemplifica esto es “El suicidio”, aparecido en *El retorno de Electra*. El yo lírico comienza fundamentando la idea —ya revisada— de la vida como una muerte-espera dolorosa: “Pienso en la fecha de mi suicidio/ y creo que fue en el vientre de mi madre” (Ochoa 131); sin embargo, aparece Dios como una esperanza luminosa: “aun así, hubo días en que Dios me caía/ igual que gota clara entre las manos” (131). Posteriormente, la voz poética se encarga de declarar la urgencia casi empedernida con la que buscó a su divinidad a lo largo de la vida: “Porque yo estuve loca por Dios,/ anduve trastornada por él,/ arrojando el anzuelo de mi lengua/ para alcanzar su oído” (131). Por último, se configura la imagen del erotismo sexual como un engaño que, en lugar de acercar el alma a Dios, se encargó de disolver toda perspectiva de redención:

Aprendí muy tarde a conocer varón,  
lo sentí dilatarse con toda su soledad  
dentro de mí.  
Fue una jugada turbia,  
un error sin caminos.  
Fue descender al núcleo fugaz de la mentira  
y encontrarme, al despertar, rodando en el vacío  
bajo una sábana de espanto (131)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Nótese la relación de esta cita con los poemas “Avispero” y, específicamente, “Mentido paraíso”. Aquí, como en aquellos dos casos, se sigue haciendo hincapié en el rasgo engañoso de la existencia terrenal. Este sentimiento de no estar viviendo lo real, sino un estadio ficticio, donde no está lo divino, es tan marcado que llega a permear en el amor (tanto el sacro como el profano), haciéndolo una mentira más.

Así pues, esta carencia, que imposibilita al amor como vía para el contacto místico, arriba en una caracterización de Dios como un ser indiferente. Algo similar ocurre con la obra de los místicos: casi todos los poemas donde se narra la búsqueda de Dios empiezan con la manifestación de que la divinidad huyó, abandonado al alma anhelante. En el primer canto del *Cantar de los cantares*, la esposa trata de encontrar a su esposo: “Enséñame, o amado demi alma, dónde apasçientas, dónde çesteas al mediodía, ¿que porque seré como descarriada entre los ganados detus compañeros?” (103); después, en el tercer canto se nota este abandono por parte de Dios y la urgencia de la esposa por hallarlo: “Enel mi lecho en las noches busqué al que ama mi alma; busquéle y no le hallé. Leuantarme he agora y sercaré por la ciudad, por los barrios y por los lugares anchos, buscaré al que ama mi alma; busquéle y no le hallé” (146). Igualmente, en el “Cántico” de San Juan de la Cruz se observa una búsqueda idéntica: “Pastores, los que fuerdes/ allá por las majadas al otero,/ si por ventura vierdes/ aquél que yo más quiero,/ dezilde que adolezco, peno y muero” (249).

Ahora bien, al menos en la tradición mística española, este abandono de Dios es rápidamente solucionado por el amor y, consecuentemente, por la posibilidad de reunirse con él en vida. Sin embargo, como ya se ha visto, esto no ocurre en la obra de Ochoa: esta esperanza, la cual descansa en el erotismo sagrado, es depuesta a favor de una mirada más pesimista de Dios. La poeta describe a su divinidad como en un perpetuo estado de indiferencia, al cual no pueden llegar ni siquiera los vestigios de este amor redentor. Por ejemplo, en “Fatiga” se construye una metáfora donde, cualquier canto que pudiera levantar el yo lírico, se muestra insuficiente ante la sordera de Dios: “Yo he albergado las más candentes rosas/ y he apretado de cantos mi garganta,/ mas de tu sólo enrome se levanta/ un mar de olas glaciales, silenciosas” (Ochoa 39). La voz, entonces, se fatiga y se desilusiona al entender lo inútil de su llamado: “Ya mi voz se ha bañado de fatiga,/ ya de tanto llamarte

languidece [...]/ Y acelera su paso y se enardece,/ mas llegando a tu hielo se desmiga,/ y en las sombras calladas desvanece” (39).

Esta búsqueda frustrada también se ejemplifica como un encierro en el cuerpo: la falta de erotismo sagrado provoca que el yo no experimente esa muerte efímera, liberadora, en la cual el alma y Dios se reúnen en el amor. Entonces, pareciera que el individuo, el alma, únicamente se queda con su cárcel física. Esto aparece en “Todo hombre está hecho”, donde se inicia alegorizando el contacto místico como una apertura de puertas y ventanas: “Todo hombre está hecho/ de puertas y ventanas./ Yo entreabrí las ventanas,/ erraba el sol sobre las altas cumbres” (Ochoa 66). No obstante, hartado pronto la voz poética se desespera al comprobar su imposibilidad: “Aquí conmigo,/ las puertas no se abren” (66), hasta llegar a una súplica ferviente y, en última instancia, pesimista: “Si está vedado abrir las puertas,/ dejadme al menos/ abrir de golpe las ventanas/ que no puedo atrapar la luz en esta estancia oscura./ ¿Es que voy a morir como flor marchita/ entre las páginas de un libro?” (66)<sup>62</sup>.

Por último, en “Una mujer pequeña”, “La sierva” y “Qué sed mortal de Dios se desamarra en mí” vuelve a hacerse hincapié en la tragedia que implica la vida: se la dibuja como un momento en que el sujeto se encuentra ineludiblemente atrapado, enraizado en un doloroso plano mortal que le prohíbe su ascensión y, por ello, su encuentro con lo divino. En “La sierva” aparece: “Inútil fue en el vino de los ojos de Cristo/ lavarme la garganta,/ y huir de mis adentros con la agonía jadeante/ de una sierva asaeteada./ Dios dijo:/ Estás plantada de la raíz al fruto,/ y con dolor de siglos me traspasó la espada” (Ochoa 90), lo cual argumenta de nuevo la idea de que sólo queda la existencia dolorosa y la falta de amor sacro. De igual

---

<sup>62</sup> La “estancia oscura” y “las páginas de un libro” se pueden interpretar como una metáfora del cuerpo. De ese modo, cuando el yo lírico dice: “¿Es que voy a morir como flor marchita/ entre las páginas de un libro”, lo que estaría preguntando es si su alma, su flor marchita, habrá de morir en la prisión de su cuerpo, sin haber podido encontrarse con Dios tan siquiera en un momento.

manera, en “Una mujer pequeña” se construye la imagen de una mujer que soñó con la posibilidad de alcanzar aquel espacio mítico, estelar, para luego caer en cuenta de sus raíces bien metidas en el suelo: “Soñaba con besar una estrella/ y bebérsela entera,/ pero sus pies tenían raíces consagradas/ a la pesantez del suelo” (94)<sup>63</sup>.

“Qué sed mortal de Dios se desamarró en mí” construye la imagen de una humanidad en perpetua búsqueda de Dios: “Algún día sabrás/ que hemos venido a rastras,/ hechos trizas, los pescadores de noticias:/ colgando de tu oído,/ enredados de estrellas,/ llamando a golpes” (Ochoa 98). A pesar del llamado empedernido, de la búsqueda exhaustiva, al final lo único que queda es la vida con todo su tormento, con toda su sanguinaria muerte, y la dolorosa sensación del silencio de Dios: “la ola de sangre/ nos cubre/ y a bocanadas la bebemos./ En medio de la noche cuánto quema tu silencio” (98-99).

Resumiendo, los paralelismos en cuanto al rubro erótico entre Ochoa y los místicos carmelitas son diversos: la fundamentación de que el amor divino es lo que permite la vida en el cosmos, el sentimiento de que ese amor es, en ocasiones, insuficiente para acercarse a Dios y la dolorosa certeza de que la divinidad es huidiza. Del mismo modo, se destacó una gran diferencia: en la obra de la poeta se puede vislumbrar un mayor enfoque al desasosiego, al sufrimiento y a la pesadumbre del abandono de Dios. A pesar de que esto mismo puede rastrearse en los poemas de la tradición mística española, el sentimiento de devastación no es tan grande como aquí, puesto que los carmelitas tienen al contacto místico como un lenitivo ante la cárcel del cuerpo. En Ochoa no existe tal esperanza: Dios siempre se representa como un ser indiferente que, a pesar de todo el amor, no presta oídos a las súplicas

---

<sup>63</sup> Igualmente, aquí se puede observar la configuración de una realidad dual: por un lado, está el cielo (el cual pretende ser alcanzado por la voz poética) y, por el otro, la tierra pesada (donde lamentablemente queda fincada el alma). El yo lírico, al tratar de alcanzar ese ámbito luminoso, donde habita Dios y todo lo bueno, únicamente se encuentra con sus tormentosas raíces, las cuales no la dejan ascender.



de sus creaciones —o, por lo menos, a las voces de los poemas aquí analizados. Esta ausencia del arrebató místico, de la abstracción erótica, en última instancia provoca un cambio igual de representativo en el modo en el que se manifiesta y se construye un lenguaje íntimo. Este punto será el que se estudiará a detalle en el siguiente apartado.

### 3. 4. Lenguaje místico en la poesía de Enriqueta Ochoa

Cuando se analizó el lenguaje representativo de la poesía mística de los carmelitas, se descubrió la existencia de una inefabilidad al momento de querer enunciar cualquier característica del arrobamiento sacro y de la presencia de Dios. Esta imposibilidad se veía fundamentada por la naturaleza sobrenatural de la divinidad y de todo lo concerniente a ella: al ser un ente en el que, de algún modo, deben caber todos los elementos del cosmos, harto pronto se llega a una paradoja —pues, como Dios lo es todo, necesariamente debe ser lo bueno y lo malo, la vida y la muerte— y, simultáneamente, a la comprensión de la potestad incomprendible de esta realidad mítica. Por ello, se demostró que la tradición española, al momento de enfrentarse a esta dificultad, encontró en la poesía y en sus figuras retóricas las herramientas necesarias para poder hablar —o, por lo menos, acercarse— a ese ámbito lleno de absurdos y, en general, de un conocimiento más experimental que conceptual.

El primer paralelismo que podría plantearse entre la obra de Enriqueta Ochoa y la de los carmelitas es, precisamente, el uso de la poesía como vehículo adecuado a las exigencias de los temas tratados en sus estrofas. Resulta importante señalar que la producción literaria de la coahuilense haya encontrado su lugar en la lírica, y más cuando el lector se percata de que la mayoría de sus versos tratan precisamente de la urgencia, la presencia y la manifestación de Dios. Esto se puede columbrar a la perfección cuando se interpreta el

sentido final de “Las urgencias de un Dios” como un grito desesperado, frustrante, que desemboca en la persecución de una divinidad íntima, extraída de las entrañas del yo lírico. Esta protesta, alrededor de la cual se configurará el resto de las preocupaciones filosóficas y teológicas de la autora, halla su sitio en la forma y en las posibilidades de la poesía: en los mundos creados por ella, Ochoa puede desplegar todas sus lamentaciones, sus cantos y sus preocupaciones. Sólo en los tópicos poéticos puede verter sentimientos tan hondos y, al igual, tan sagrados.

Por poner un ejemplo del alcance de la poesía, en el mismo “Las urgencias de un Dios”, al querer hablar del momento preciso en que aparece la necesidad de una divinidad, se urde la alegoría de una niña que, en su inocencia, apenas si adivina la presencia de lo sagrado: “recuerdo la niña agilidad/ con que jugaba con la visera azul/ antes del rapto [...]:/ aquella anunciación difusa y primeriza/ de hace siglos,/ donde su presencia apenas si brillaba” (Ochoa 25). Después, con la adultez y la maternidad —que le permite a la voz poética engendrar desde su vientre a su propio Dios—, llega el rapto abrupto que rompe con aquella inocencia primera: “Pero eso fue ayer. Ayer,/ en el tiempo de las brasas frescas./ Hoy todo es distinto./ Sé mi condición de madre/ y de Dios su condición de hijo” (25). Esta imagen, donde se presenta el llamamiento místico como una transición de la niñez pàrvula a la madurez repentina, encuentra su mejor disposición en la libertad creadora de la poesía.

Por otro lado, en la obra de la autora también se pueden hallar momentos en donde se manifiesta la imposibilidad de hablar de Dios. Además de lo que se vio en apartados anteriores al analizar el plano mítico de “Mentido paraíso”<sup>64</sup>, donde se nota una incapacidad al momento de describir este espacio luminoso, la infabilidad se presenta cuando el yo lírico

---

<sup>64</sup> Revítese el análisis de este poema en el apartado “3. 2. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: un eje compartido”.

de algunos poemas toma conciencia de su escritura y arriba así a un momento de repentino arrobamiento, donde parece que ninguna palabra alcanza a rozar aquella realidad divina. En “Filtrando imágenes”, por ejemplo, la voz poética siente un repentino temblor, una sensación portentosa y mística: “algo dentro se apresura,/ forcejea con ánimo despierta,/ rompe su cárcel y con ruta cierta/ surge a la luz su desnudez más pura” (Ochoa 35). No obstante, cuando dicha experiencia trata de ser vertida en palabras, el yo lírico teme que su canto, su vocabulario, no pueda dar cuenta precisa de ella: “al momento en que todo me reclama,/ lejos de dar el fruto que me anega,/ doy un piélago en lágrimas y lama” (35) y “De tan extraña condición dotada/ doliente en sí, mi voz se desatina:/ quiere ascender, mas sólo determina/ una línea polvosa, ensangrentada” (35). Este impedimento de la voz, al igual que con la tradición española, se ve acrecentado por la naturaleza mortal del individuo —el cual, al ser un ente físico, no puede alcanzar o comprender cabalmente la amplitud de la divinidad—: “es inútil su intento de escaparse [la voz]/ sin ser ahorcada por la sangre impura./ Y es inútil tratar de proyectarse/ en el límpido lienzo de la altura” (35)<sup>65</sup>.

De igual forma, en “Visión del mundo” se observa claramente cuando el yo lírico toma conciencia de que sus palabras y su papel son insuficientes para plasmar el panorama completo de una realidad mística: “Miro el papel que miente y miente siempre,/ porque no sabe oír, porque no puede...” (Ochoa 42). No obstante, el mejor ejemplo se encuentra en los siguientes versos de “Mentido paraíso”, donde aparece explícitamente una breve narración de cómo la voz poética reconoce la inmensidad de Dios y, al mismo tiempo, sus vanos intentos por asirlo: “He llegado hasta aquí y alzo la pluma./ ¡Cómo tocar a Dios en su

---

<sup>65</sup> En todas estas citas no sólo se corrobora la visión dualista del universo, sino que, además, se reitera el pesimismo religioso. Cuando la voz poética dice: “es inútil tratar de proyectarse/ en el límpido lienzo de la altura”, se vislumbra la incapacidad del sujeto de tener una experiencia auténticamente mística.

potencia!/ Torno a bajar la mano,/ la levanto” (51). Además, la inefabilidad y la incompreensión de Dios se ven sustentadas por la metáfora del ciego en “Los himnos del ciego” —poema ampliamente analizado a lo largo de este capítulo—: el humano se caracteriza como un ser al que no le está permitido ver a Dios. Una de sus estrofas dice: “El que canta es un ciego/ que se quemó de ver/ y nunca vio el objeto/ dentro de su cuerpo justo/ ni con su luz exacta” (55).

Estos dos elementos —el uso de la poesía como adecuado vehículo de transmisión y la inefabilidad de lo divino— son, además de las primeras características que emparentan la obra de Ochoa con la de la tradición carmelita, los rasgos que plantean la posibilidad de interpretar los versos de la coahuilense desde la alegoría y la paradoja mística. A pesar de que, como se arguyó en el apartado anterior, la lírica de Ochoa carece de la parte vivencial del estado de abstracción, del momento erótico donde alma y Dios se juntan, es posible aventurar ciertas semejanzas, pero, sobre todo, una manera totalmente distinta de acercarse al fenómeno místico. Esto se debe al pesimismo y al énfasis de la muerte como sentido primordial de la existencia encontrado en Enriqueta Ochoa: como el lenguaje poético para los carmelitas era una herramienta que se usaba esencialmente para la transmisión del momento de la unión, de la plétora amorosa, al quitarle este enfoque y colocarlo en la parte dolorosa de la vida, comienzan a aparecer nuevas preocupaciones y, en especial, una manera distinta de utilizar tanto la alegoría como la paradoja.

### 3. 4. 1. Alegoría

En el apartado donde se estudió la alegoría en el sistema lingüístico-metafórico de los carmelitas, se arguyó que son tres los símbolos que se pueden rastrear en la obra de Enriqueta

Ochoa: el del Amado y amada, el del ciervo y el cazador y, por último, el de la noche oscura. En la sección inmediatamente anterior se vio que, en efecto, la poeta llega a construir y a recuperar la imagen de Dios como un amador que, en su cariño desafortunado por sus creaciones, permite la existencia del mundo y posibilita la unión mística. Esto se ejemplificó con algunos versos de “Mentido paraíso”, “Avispero” y “El tiempo caducado”. Sin embargo, también se demostró que, a pesar de seguir este tópico de representar a Dios por medio del erotismo, Ochoa suma un sentido pesimista a su poesía: uno que agrega la indiferencia de la divinidad y, en consecuencia, el sentimiento de desazón del yo lírico.

El continuo contraste entre el cariño y la frialdad de la divinidad debe interpretarse como una alegorización de la verdadera naturaleza de Dios. Como se mencionó, en la tradición cristiana a Dios se lo reconoce como un ente que, al englobarlo todo, necesariamente tiene que ser una contradicción viva: tiene que ser el perpetuo forcejeo entre el amor y el dolor. Por ello, la interpretación lineal de la lírica de Ochoa —recuperado asiduamente por la crítica<sup>66</sup>— tiende a leerse como una pérdida del sentido de la vida o como una puesta de manifiesto de la muerte de Dios. No obstante, cuando se vuelven a revisar dichas estrofas con la intención de encontrar una alegoría, donde el sentido directo de las palabras se borra, para llegar así a su significado último, se comprende que, en realidad, para la coahuilense, Dios existe y, sobre todo, es ese ser complejo, que desprende su potestad por medio del gozo y del sufrimiento.

Dicha interpolación de un Dios piadoso y uno cruel también puede leerse a lo largo de los poemas eróticos de los carmelitas. Casi todos estos poemas comienzan con la imagen de un marido lejano, indiferente, que poco a poco va acercándose, irradiando su cariño

---

<sup>66</sup> Como se puede ver en el “Capítulo 1. Enriqueta Ochoa frente a la crítica”, los estudios normalmente han recuperado esta interpretación del supuesto dolor existencial aparecido en los versos de Ochoa.

trascendental. Por ejemplo, en el “Cántico” de San Juan de la Cruz —tan analizado en este trabajo—, la amada sale de su casa, entristecida y dolida, con la intención de buscar a su esposo ausente: “Buscando mis amores/ yré por esos montes y riberas;/ no cogeré las flores,/ ni temeré las fieras” (249). Esta búsqueda, infructuosa en un principio, arriba en un reclamo: “¿Por qué, pues as llagado/ aqieste coraçon, no le sanaste?/ Y, pues me le as robado,/ ¿por qué assí le dexaste,/ y no tomas el robo que robaste?” (251). Posteriormente, ese desconsuelo por no hallar en ningún lado a Dios se transforma en pleno gozo del alma, regocijada por al fin haber encontrado a su bien amado: “Gozémonos, Amado,/ y vámonos a ver en tu hermosura/ al monte y al collado,/ do mana el agua pura;/ entremos más adentro en la espesura” (257).

En la poesía de la coahuilense se observa este ir y venir entre un tiempo aciago y uno luminoso que, por la lejanía de Dios y por la imposibilidad de la voz poética de comunicarse con él, arriba en una inclemencia atormentadora. Esto es representado a la perfección en “El deshollinador”, contenido en *Retorno de Electra*, donde el yo lírico comienza por aceptar la presencia candorosa de Dios: “En mi centro, amanecía Dios/ con su diamante de agua ensimismada,/ derramándola allí donde la yerba azul del verbo,/ sin cercos, corría limpia” (Ochoa 153), para luego terminar de forma catastrófica: “El verano galopó hasta quemar la luz tierna del valle;/ anhelante se hizo el aliento,/ confuso el horizonte [...]./ La luz se fue cayendo a pedazos” (153). Además de ser una paradoja, que trabaja con ideas tan disímiles para dar una mejor perspectiva del sentimiento místico de la autora, se construye una alegoría: más que estar hablando de la vida, el yo lírico está dibujando de fondo la presencia constante de Dios. No es que la existencia sea de suyo un juego donde se mezclan el bienestar y el dolor, sino que, en realidad, todo esto despunta en la caracterización de la divinidad: en

la felicidad que desaparece con el verano, en esa imagen de una luz que se cae a pedazos, aparece ineludiblemente la potestad de Dios.

En efecto, Enriqueta Ochoa comprende la vida como la perpetua búsqueda de Dios. En su punto cúlmine, la idea de la vida llega a configurarse como una alegoría que, en su sentido profundo, da cuenta de Dios: el dolor existencial que emanan muchos de los versos de la autora son, al final, la presencia silenciosa de ese Dios que, al no ponerle la suficiente atención a sus creaciones, provoca el sufrimiento. De ese modo, no es que Ochoa sea una pesimista, a la cual se la puede interpretar desde una postura modernista y nietzscheana, sino que cada uno de sus tormentos, de sus ensoñaciones, de sus ilusiones y sus frustraciones remiten a su divinidad. En ese caso, toda la lírica de Ochoa tiene su fundamento en lo sagrado de la existencia y necesita ser interpretado como una emanación, una alegoría de cómo el sujeto está interactuando en cada momento con la sacralidad y con lo místico.

Por otro lado, la innovación<sup>67</sup> contenida en la obra de Ochoa provoca que el amor ya no sea la alegoría primordial a través de la cual se posibilita el hablar de lo sacro. A partir de la insuficiencia que tiene la voz poética de acercarse al Absoluto, surge un tormento místico que, en otras palabras, es el único nexo que se tiene para aproximarse a Dios. Por esa misma situación, cada vez que Ochoa trata de hablar de sus experiencias religiosas, de esa certidumbre lejana de un Dios que la constriñe, lo hace por medio de un lenguaje alegórico-doloroso. Más allá de un pesimismo, la poeta toma el sufrimiento de la vida y lo coloca en el lugar donde debería de estar el amor: alrededor de ese eje es donde empieza a erigir su vocabulario metafórico.

---

<sup>67</sup> Esta innovación ya fue tratada ampliamente en la sección “3. 3. Erotismo: tópicos e innovaciones”, donde se argumentó que, a falta de un amor recíproco Dios-alma y de la experiencia mística primordial, Ochoa construye una imagen de una divinidad atormentante que, en su indiferencia, en su silencio y en su sordera a las súplicas de los humanos, provoca el dolor vital.

Por eso, cuando Ochoa remite a las experiencias de abstracción, a las noches oscuras donde el alma más siente la presencia de Dios, lo hace por medio del dolor: de ese sentimiento de abandono, de estarse muriendo en vida. En “El testimonio”, verbigracia, la voz poética comienza doliéndose de la vida: “Larga, muy larga se estira esta agonía;/ largo el escarnio y el asedio;/ agotadora a muerte la jornada,/ y el amor diligente que se entrega, incomprendido” (Ochoa 121), para luego mostrar que es este tormento el que funge como puente entre el yo y el Absoluto: “Sin embargo,/ gracias por todo, mi buen Dios,/ que prestas tu regazo/ a mi mejilla húmeda de lágrimas” (121).

En realidad, como en el caso de los carmelitas, este dolor arriba en la alegoría de la muerte como liberación del cuerpo: “Amanece, creo que voy a morir,/ ahora que es terrestre la lucidez de mis sentidos/ y quiero decir gracias, repetirlo,/ gracias, porque me fui fugando/ por tu mismo dolor y por tu misma herida” (Ochoa 121). Sin embargo, el rasgo esencial y diferenciador vuelve a ser éste: la usencia del amor de Dios, lo cual concluye en que la única forma de presentirlo no sea ya el erotismo y la plétora sexual, sino su silencio glacial y su indiferencia calamitosa.

En resumidas cuentas, el sufrimiento mortal se caracteriza como la vía que permite el contacto místico. Muy a semejanza de la noche oscura de San Juan de la Cruz, donde el alma escapa de su cuerpo-casa para reunirse en carne viva con su Dios, Enriqueta Ochoa plantea este momento de abstracción en el dolor vital. Curiosamente, cuando Dios se muestra más lejano y sordo a los humanos, el yo lírico lo presiente más. Así se puede comprobar en el poema “Qué sed mortal de Dios se derrama en mí”, donde la voz poética, luego de manifestar su necesidad urgente de una divinidad: “¡Qué sed mortal de Dios/ se derrama en mí,/ flagela,/ me coge contra las puertas del mundo/ hasta hacerme saltar la entraña!” (Ochoa 98), manifiesta la presencia de Dios y su indiferencia al humano: “Algún día sabrás/ que hemos



venido a rastras,/ hechos trizas, los pescadores de noticias:/ colgando de tu oído [...]/ llamando a golpes, mientras la ola de sangre/ nos cubre” (98). En el dolor está oculto Dios: cuando el yo lírico lamenta su vida y sus tormentos, al mismo tiempo está recordando y nombrando esa realidad mítica y ese ser incomprensible y portentoso. Es, en pocas palabras, una alegoría que comprime la abstracción de la noche oscura y la imagen de Dios-amante en una sola: la repentina angustia por la vida acaba en la presencia del Absoluto —arrobamiento—; luego, se levanta un grito por el abandono de Dios —el mismo lamento que la esposa lanza por su marido—; por último, como sucede con los místicos carmelitas, el sujeto vuelve a su estado natural, a su deseo constante por la muerte.

Por último, falta recordar la alegoría del cazador. En el apartado donde se discutió el tema de la alegoría, se mencionó que ésta pretendía aprehender en el lenguaje una realidad netamente sensorial. Al respecto, se retomó la herida mortal que produce Dios —personificado como un cazador— en el alma —representada en la presa que huye. Esta misma imagen aparece explícitamente en el poema “La sierva”, en el cual el yo lírico se figura como una sierva asaetada: “huir de mis adentros con la agonía jadeante/ de una sierva asaetada” (Ochoa 90). No obstante, lo que es importante recalcar aquí es que, a falta del sentido erótico de la unión, no existe una referencia explícita a la sexualidad humana, sino, más bien, sólo al dolor. Como en los casos mencionados, vuelve a hacerse patente que el misticismo de Enriqueta Ochoa se alza sobre una base profundamente dolorosa: no es ya el placer y la plétora —que llevan en sí mismas algo de la pequeña muerte del orgasmo— lo que permite el momento de abstracción, sino la sensación de un sufrimiento corporal y mental<sup>68</sup>. Los místicos carmelitas encontraban todavía en la vida, en la carne, una esperanza

---

<sup>68</sup> Véanse los ejemplos aparecidos en “3. 2. Sufrimiento de la vida y añoranza de la muerte: un eje compartido”. En este apartado se analiza a detalle la manera en la que la vida se presenta como un sufrimiento (físico y

para reunificarse momentáneamente con su Dios; en la obra de Ochoa, este rubro desaparece para dejar sólo la muerte como meta a alcanzar: como la única reunificación posible. El final de “La sierva” no puede ser más esclarecedor al respecto, pues, mientras que el yo lírico se percata de la presencia de Dios, simultáneamente comprende que la única manera de relacionarse con él es por medio de la indiferencia y de la calamidad que causa la imposibilidad de yacer juntos: “Dios dijo:/ Estás plantada de la raíz al fruto,/ y con dolor de siglos me traspasó la espada” (90).

Con todo esto, resulta plausible sostener la conclusión de que el dolor, tanto el psicológico como el físico, es una alegoría que permite apresar la forma de la deidad y, al igual, la experiencia mística: borrándose el sentido lineal —aquél que puede llevar a asegurar que la poeta experimenta una angustia posmoderna, causada por la pérdida de Dios y por el sentido de la vida—, se llega a la interpretación alegórica o mítica. En el lenguaje íntimo que crea Enriqueta Ochoa para su poesía, el sufrimiento debe ser interpretado como este nexo que une la realidad mortal con la divinidad. Ya no se trata del amor, como en el caso de los carmelitas, sino de la constante presencia de la muerte, del cuerpo como una cárcel y del mundo como un engaño, lo que hace latente la presencia de ese Dios. Siguiendo por la vía contraria, Ochoa descubre al Absoluto en su profundo silencio y en la miseria del mundo: detrás de aquel fuego fatuo, que sólo produce una serie de sombras falsas, la autora encuentra el rostro de un Dios indiferente, callado, sordo. El dolor es ese fuego: la ventana abierta a lo sagrado.

---

mental) constante, del cual sólo se puede huir por medio de la muerte. Resulta característico que, desde los postulados aparecidos en esta sección, se vaya observando cómo Enriqueta Ochoa toma al sufrimiento como eje principal alrededor del cual se desprende toda su demás obra.

### 3. 4. 2. Paradoja

Se vio que, en la poesía de la autora, la alegoría funciona por medio del dolor: este sentimiento de amargura y de desazón transmite la presencia de Dios. Por ello, la paradoja aparece en lo absurdo que resulta el hecho de que sea el sufrimiento humano el que cause la revelación de lo divino. Con la tradición carmelita y cristiana, el amor a Dios lleva consigo la certidumbre de que, en vida, el alma se encuentra alejada de él: erotismo y muerte confluyen para dar la imagen totalizante de una deidad compleja, poseedora de una naturaleza sobrenatural que rebasa la lógica humana. Como se vio a lo largo del análisis, Enriqueta Ochoa traza la vía contraria, conservando los términos, pero invirtiéndolos: la paradoja sigue existiendo, pero ya no es el amor místico lo que provoca la epifanía de que, en la erradicación del cuerpo físico, en los tormentos padecidos por él, se halla a Dios. Aquí, el sufrimiento primario es lo que devela el amor: la posibilidad que tiene el alma de redimirse con el Absoluto.

En la poesía de Ochoa persevera la idea de Dios como un ser paradójico que comprende la vida y la muerte, el amor y el desasosiego. Sin embargo, el énfasis que se le coloca a la realidad como un engaño, como una larga e intermitente espera, donde el único fin es la muerte y el retorno al plano mítico y atemporal, urde una idea más pesimista de lo místico. Nada en la vida es bello, ni siquiera el erotismo —pues, al final, éste, como todo lo demás, sigue siendo una falsedad—, pues Dios se encuentra en una perpetua indiferencia hacia sus creaciones. A pesar de ello, de esa sordera a los ruegos y a las lamentaciones del humano, la divinidad sigue concibiéndose como una esperanza: como la vía a la felicidad y al cese de los tormentos padecidos en carne viva. Su silencio no provoca que se lo caracterice como una deidad malévola, que ideó tales artimañas, tales infiernos, para regocijarse en el

lamento ajeno. Al contrario: contradictoriamente, el abandono de Dios lo establece como una figura a la que se está en constata persecución; en la que, de algún modo u otro, yace todo lo bueno, lo místico, el amor, lo bondadoso.

Por eso, más que proferir la muerte de Dios y decantarse por dibujarlo como un ente malo, Ochoa perpetúa la imagen de él —ya aparecida en los carmelitas— como el ser amado, en perpetua huida, que trata de ser alcanzado por un alma que se duele de estar aprisionada en su cárcel física. Así lo vemos en “El sueño roto”, donde el yo lírico, hablando de la muerte de un tercero, consuela al lector: “Su minúsculo viaje/ trazó órbita breve/ y volverá a la entraña/ como fragancia inaprensible,/ como llama temblando,/ azorada, en el centro del latido” (Ochoa 71). De ese modo, a pesar de todo el silencio de Dios, de todo el vasto dolor que implica estar con vida, sigue existiendo aquel paraíso luminoso donde, alguna vez, todas las almas retornarán.

En esta paradoja, en la que Dios se construye desde el dolor a la vida y el amor al retorno mítico, es donde se comprende la urgencia de Ochoa por una divinidad. Vale citar una de las estrofas completas de “El testimonio”:

Larga, muy larga se estira esta agonía;  
largo el escarnio y el asedio;  
agotadora a muerte la jornada,  
y el amor diligente que se entrega, incomprendido.  
Sin embargo,  
gracias por todo, mi buen Dios,  
que prestas tu regazo  
a mi mejilla húmeda de lágrimas (Ochoa 121).

En estos versos, a diferencia del reclamo que se puede encontrar en “Desarráigame” —donde el yo lírico le increpa a la divinidad el hecho de haberla traído a la vida—, se lee una transición que podría denominarse paradójica: a pesar de todo el dolor y la angustia, sigue apareciendo la figura de un Dios amoroso, piadoso, en la que la voz poética puede descansar

su pena y su larga vida llena de tormentos. Al final, como sucede muy claramente con la producción de los místicos españoles, Dios se construye como un absoluto donde, de manera ilógica, cabe el sufrimiento y el regocijo. Detrás de todo ese pesimismo por una vida inmerecida, surge la esperanza de la muerte: Dios causó esta existencia, donde el sujeto padece largos destierros, pero también Dios funge como el redentor que, llegado el momento, permitirá que, con la desaparición del cuerpo, el alma pueda volver a su paraíso luminoso.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos ido revisando, por un lado, cómo el fenómeno místico se desarrolló en la lírica carmelita y, por el otro, la manera en la que tópicos de esta tradición pueden encontrarse en la obra de Enriqueta Ochoa. En primer lugar, se encontró que el mayor paralelismo entre ambas se localiza en la importancia de la muerte y en el sufrimiento de la vida: tanto los cristianos como Ochoa urden una teoría escatológica en la que el cosmos se divide en dos estratos diferenciados. Por una parte, la realidad de lo sensible se presenta como mera apariencia, donde el alma se encuentra aprisionada en un cuerpo físico. La vida, vista desde aquí, es concebida como una espera tortuosa, desesperante. En contraposición a este lado mortal, existe el ámbito mítico: éste es el que constantemente es perseguido por el sujeto desterrado de su paraíso primigenio. Por ello, la muerte se idealiza como el momento donde el alma puede volver a reunificarse con su Dios. Esta separación permite un perpetuo juego: el yo lírico rehúye de su existencia humana —imaginada como un estado pasajero e insufrible— y, en consecuencia, añora de manera intermitente su muerte —la cual se representa como el retorno a la divinidad.

En segundo lugar, se comprobó que la centralización del erotismo aparece en la obra de estos autores. Como los carmelitas, Ochoa fundamenta la visión de que Dios es el amor puro que permite la existencia del universo. También aparece la idea de que el amor, tanto el sexual como el netamente conceptual, es la vía por la que el alma puede trascender su estado físico y llegar al éxtasis místico. No obstante, Enriqueta Ochoa presenta una innovación o, por mejor decir, una carencia que, en parte, la aleja un poco de los preceptos ortodoxos de la poesía cristiana. A diferencia de ellos, la autora no muestra explícitamente el momento del arrobamiento, lo cual lleva a concluir que no experimentó el momento de la unión alma-Dios.

Esto provoca una representación todavía más negativa de la existencia humana. Los carmelitas, por lo menos, tenían en vida la posibilidad de reunificarse con su bien amado: esto dotaba a su poesía de cierto vitalismo que no los dejaba manifestar un pesimismo tan radical. Sin embargo, al carecer de esta vía, Ochoa sólo habla de una constante desilusión: a pesar de que ahí está el amor como puente entre el alma y Dios, la coahuilense se percató de que sus experiencias eróticas son, y seguirán siendo, hondamente mortales-engañosas. El amor que siente Ochoa por su divinidad no es lo suficiente como para trascender y tener el contacto místico. A partir de aquí, la caracterización de Dios y la manera de abordarlo presentarán pequeñas diferencias que, aun así, conservarán su base en la tradición española.

Por último, el lenguaje desde el que habla Ochoa tiene fuertes paralelismos con la manera en la que los místicos carmelitas conciben la divinidad. Ambos retoman la poesía como el vehículo adecuado para la transmisión de lo sacro: en su posibilidad de construir mundos, de decir lo indecible por medio de sus tropos, encuentran el género indispensable para verter este tipo de experiencias con el Absoluto. Muy a semejanza de ellos, Enriqueta Ochoa concibe a Dios como una fuente de paradojas: al tratarse de un ser portentoso, sobrenatural, que en sí mismo ostenta la totalidad del cosmos, rápidamente se cae en un absurdo donde, si se habla del bien, necesariamente se tiene que retomar al mal. Por ello, en la obra de Ochoa, al igual que con lo que ocurre en la tradición española, Dios se presenta como un ente bondadoso, creador, que, aun así, tiene en un constante abandono doloroso a los humanos.

El sentido pesimista, nacido de la ausencia del sentimiento del amor de Dios, provoca diferencias en el lenguaje místico de Ochoa. Aunque Dios se dibuja como el perfecto amado, tiene mayor peso la configuración de éste como una divinidad en perpetua indiferencia, ensordecida a los lamentos y súplicas de sus creaciones. Con esto se explica el por qué, para

algunos críticos, Ochoa predica una visión existencialista: la pérdida del sentido de la vida, causada por la muerte de un Dios preestablecido. No obstante, esta interpretación es prontamente desmentida cuando el lector se percató de que, a pesar del abandono de Dios, el yo lírico nunca sentencia su desaparición y, al mismo tiempo, jamás deja de buscarlo y de idealizarlo como la felicidad, el escape de una vida de tormentos y la posibilidad de retornar a ese paraíso tan soñado.

Por ello, la alegoría sigue conservándose en su sentido místico tradicional: como el recurso retórico que hace más accesible la representación de lo divino. Ya que Dios existe y no presta oídos a las proclamas de los humanos, la forma más ideal de alegorizarlo es por medio del sufrimiento. En el dolor que experimenta Ochoa por el abandono de su deidad se pueden rastrear las ideas principales de la alegoría del cazador, del amado y de la noche oscura. Por un lado, la búsqueda incesante del yo lírico por su Dios se puede representar en la imagen de la amada —ampliamente retomada tanto en el *Cantar de los cantares* como en la obra de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús— que sale desesperada, entristecida, a encontrar a su esposo. Por otra parte, la huida de Dios, que deja en un sentimiento de soledad a la voz poética, causa un dolor vivencial y psicológico, casi mortal, que encuentra su semejanza con la imagen del alma siendo asañada por un cazador. Al final, la noche oscura, de arrobamiento, se puede comparar con la sensación de la existencia de Dios, presentida a través del sufrimiento humano. En resumidas cuentas, podría decirse que, en la lírica de Enriqueta Ochoa, el dolor es la alegoría más idónea para hablar de la existencia de Dios.

En último lugar, la paradoja presume los mismos estándares místicos: sigue siendo el recurso retórico en el que se vierte la verdadera naturaleza de Dios. De ese modo, aunque la divinidad de Enriqueta Ochoa tiende a catalogarse más como un ser indiferente y silencioso,



la paradoja permite dibujarlo mismamente como un Dios en el que reposa toda la felicidad, todo el amor y, al final, continúa considerándosele como la posibilidad que tiene el alma de retornar a su paraíso ideal y atemporal. En ese absurdo, que permite al yo lírico hablar del dolor de la lejanía de Dios y del inmenso placer que promete la unificación con él, se da cuenta de la realidad mítica.

Este análisis —en el que se comparó los elementos de la muerte, el erotismo y el lenguaje místico— concluye en la demostración de que el uso de la mística carmelita como marco interpretativo funciona para explicar una gran parte de la poesía de Enriqueta Ochoa. La figuración de la vida como dolor intermitente, la añoranza de la muerte, la presencia de un erotismo divino, de un lenguaje alegórico y paradójico que manifiesta la complejidad de Dios, encuentran su resonancia en tópicos, imágenes e ideas ya sustentadas y utilizadas antes por la tradición española. A pesar del énfasis que se coloca en el sufrimiento humano, vemos que las tres características básicas siguen sirviendo como eje alrededor del cual se erige gran parte de la lírica de la autora. Así, la obra —por lo menos ese porcentaje que versa acerca de lo divino— deja de tener una concepción segmentada, donde la sexualidad, el cuerpo, lo sacro, el pesimismo se toman como temas recurrentes, pero en constante disonancia. A partir de la mística carmelita, se consigue anudar estos fragmentos dispersos y darles una correcta explicación dentro de un sistema poético totalizante: ya Ochoa no surge como una hereje, que lo mismo podía tratar algo ampliamente banal como el cuerpo y algo tan religioso como Dios, sino que, ahora, se le restituye su lugar como una de las escritoras mexicanas que nunca cejó en su tarea de inventar y recuperar un vocabulario que le permitiera comunicar sus urgencias por un Dios y, también, sus experiencias con lo sagrado.

De igual manera, estudiarla desde estos parámetros también permite que se deponga un momento la explicación recurrente de que todo malestar humano se debe a la

posmodernidad, al asentamiento del sistema capitalista, a una globalización repentina y a una generalizada pérdida del sentido de la vida. Al contrario, la mística, lo religioso, la cara sagrada de las cosas no sólo abre el campo de interpretación a muchas obras que, hasta ahora, han sido analizadas únicamente con esta mirada apocalíptica del mundo, sino que recuerda al individuo, al académico y al lector que la experiencia humana no acaba en una realidad meramente física y económica. Posibilita que, cada vez más, deje de analizarse todo producto cultural y artístico como una serie de estructuras netamente lógicas, conceptuales, de esquemas influenciados por terceros: por la innegable materialidad y la razón; y se empiece a rastrear la influencia del sentir religioso, espiritual. Porque, al final, lo místico, Dios y sus maneras de manifestarse serán eternamente parte inseparable del humano.

## Referencias

- Alfonso, Vicente. “Se adentra en sus memorias”. *El Siglo de Torreón*, 18 de mayo de 2008, <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2008/se-adentra-en-sus-memorias.html>.
- Amador, Diana. “Metáforas de la luz: estar en el mundo de Enriqueta Ochoa”. *Enriqueta Ochoa. En cada latido, un monte de zozobra*, editado por Gloria Prado y Blanca Ansoleaga, Tecnológico de Monterrey, 2010, pp. 65-76.
- Andrés, Melquiades. *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*. B.A.C, 1994.
- Ángel, Diana del. *Cuerpos centelleantes: la corporalidad en la obra poética de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa*. 2019. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado. [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/2QTCRADABX3FG256FEP3GQMD8ARIPL9377AUD7BK7H2YEJD7QP-04731?func=full-set-set&set\\_number=657030&set\\_entry=000002&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/2QTCRADABX3FG256FEP3GQMD8ARIPL9377AUD7BK7H2YEJD7QP-04731?func=full-set-set&set_number=657030&set_entry=000002&format=999).
- Ansoleaga, Blanca. “Las estancias tibias de la memoria”. *Enriqueta Ochoa. En cada latido, un monte de zozobra*, editado por Gloria Prado y Blanca Ansoleaga, Tecnológico de Monterrey, 2010, pp. 39-50.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, 2008.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., Porrúa, 2004.
- Beuchot, Mauricio. *Historia de la filosofía del lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Botello, Martha. *No hay palabra que alcance: aproximación a la concepción de lo sagrado en la obra poética de Enriqueta Ochoa: estudio mitocrítico*. 2015. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de maestría. [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/X3C387FMMD14RKGNNESTKMFT5CYUSYV58ICVBHYVQPJL31TSS5-13003?func=full-set-set&set\\_number=263795&set\\_entry=000003&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/X3C387FMMD14RKGNNESTKMFT5CYUSYV58ICVBHYVQPJL31TSS5-13003?func=full-set-set&set_number=263795&set_entry=000003&format=999).
- Buber, Martin. *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre religión y filosofía*. Traducido por Luis Fabricant, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Cantar de los cantares de Salomón*. Editado por María Becerra Hiraldo, traducido por Fray Luis de León, 4ª ed., Cátedra, 2018.
- Cervera, Juan. “Enriqueta Ochoa o la obsesión por la luz”. *El Universal*, 3 de noviembre de 1988, p. 2.
- Cervera, Juan. “Incidencias en la poesía de Enriqueta Ochoa”. *El Universal*, 6 de octubre de 1988, p. 2.
- Corrales, Dolores. “Enriqueta Ochoa: poeta de voz propia”. *El Universal*, 16 de mayo de 1988, p. 3.
- Cross, Elsa. “Enriqueta Ochoa”. *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, Ediciones Sin Nombre-Conaculta, 2003, pp. 66-77.
- Cruz, San Juan de la. *Poesía*. Editado por Domingo Ynduráin, 19ª ed., Cátedra, 2018.
- Domingo, Juan. “Enriqueta Ochoa: vivir la poesía”. *El Universal*, 25 de abril de 1989, p. 5.
- “Enriqueta Ochoa: la poesía como misión”. *Periódico de poesía*, núm. 15, 1996, pp. 47-61.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Traducido por Ricardo Anaya, 3ª ed., Alianza, 2011.

Espinosa, Alfredo. *Enriqueta Ochoa: la poesía como resignificación de la vida: sentido y trascendencia*. 2000. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura.

[https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/X3C387FMMD14RKGNNESTKMFT5CYUSYV58ICVBHYVQPJL31TSS5-14258?func=full-set-set&set\\_number=263823&set\\_entry=000007&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/X3C387FMMD14RKGNNESTKMFT5CYUSYV58ICVBHYVQPJL31TSS5-14258?func=full-set-set&set_number=263823&set_entry=000007&format=999).

“Evangelio según Mateo”. *Los cuatro evangelios*, editado y traducido por José Luis Calvo Martínez, Trotta, 2022, pp. 501-611.

Fernández, José. “El cristianismo greco-romano”. *Historia del cristianismo I. El mundo antiguo*, coordinado por Manuel Sotomayor y José Fernández Ubiña, Trotta, 2005, pp. 227-292.

Ferrero, Jesús. *Las experiencias del deseo. Eros y misos*. Anagrama, 2009.

Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Traducido por Vicente Carmona González, Akal, 2002.

Gordon, Samuel. “La poesía confesional de Enriqueta Ochoa”. *Alforja. Revista de poesía*, núm. XI, 1999-2000, pp. 51-55.

Graves, Robert y Patai, Raphael. *Los mitos hebreos*. Traducido por Javier Sánchez García-Gutiérrez, 3ª ed., Alianza, 2015.

Guignebert, Charles. *El cristianismo antiguo*. Traducido por Nélida Orfila Reynal, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Gutiérrez, Hugo. “Para acercarse a la poesía de Enriqueta Ochoa”. *La Jornada Semanal*, núm. 336, 12 de agosto de 2001, p. 8.

Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Gredos, 1955.

- Hernández, Esther. “Enriqueta Ochoa o el retorno del mito”. *Cultura en México*, núm. 1962, 30 de enero de 1991, pp. 42-43.
- Hernández, Tania. “Me adentro en sus memorias. Aniversario de Enriqueta Ochoa”. *Círculo de poesía*, 2022, <https://circulodepoesia.com/2022/12/tania-hernandez-cervantes-me-adentro-en-sus-memorias-aniversario-de-enriqueta-ochoa/>.
- Herrero, Miguel. *Tradición órfica y cristianismo antiguo*. Trotta, 2007.
- Hipona, San Agustín de. *Confesiones*. Traducido por Pedro Rodríguez de Santidrián, 3ª ed., Alianza, 2011.
- Jesús, Santa Teresa de. *Libro de la vida*. Editado por Otger Steggink, Castalia, 2001.
- Jesús, Santa Teresa de. *Poesía y pensamiento*. Antología. Editado por Clara Janés, Alianza, 2015.
- Küng, Hans. *El cristianismo. Esencia e historia*. Traducido por Víctor Abelardo Martínez de Lapera, 6ª ed., Trotta, 2013.
- Laenen, J. H. *La mística judía. Una introducción*. Traducido por Xabier Pikaza y Amparo Alba, Trotta, 2006.
- Lang, Sabine. “Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica”. *La narración paradójica. “Normativas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, editado por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer, Iberoamericana, 2006, pp. 21-47.
- Montes, Elvia. “Enriqueta Ochoa, un viaje entre el amor humano y el amor divino”. *Aguijón*, núm. 57, 2008, pp. 5-10.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. Fondo de cultura económica, 2012.
- Ochoa, Enriqueta. *Poesía reunida*. Prólogo de Esther Palacios, Fondo de Cultura Económica, 2008.

- Ochoa, Enriqueta. “Zedillo allanó el camino de la democracia: Enriqueta Ochoa”. *El Universal*, 4 de julio de 2000, p. 3.
- Paredes, Armando. “Una reconciliación mística y mitológica: la imagen poética en ‘Retorno de Electra’, de Enriqueta Ochoa”. *Sincronía*, núm. 77, 2020, pp. 323-337, <https://www.redalyc.org/journal/5138/513862147016/html/>.
- Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Editado y traducido por Xavier Zubiri, 2ª ed., Alianza, 2015.
- Pasternac, Nora. “Enriqueta Ochoa, la nueva Electra”. *Enriqueta Ochoa. En cada latido, un monte de zozobra*, editado por Gloria Prado y Blanca Ansoleaga, Tecnológico de Monterrey, 2010, pp. 23-38.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Galaxia Gutenberg, 2015.
- Phillips, Wendy Jaqueline. *Erotismo religioso en poesía mística de España y la India*. 2001. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura. <http://132.248.9.195/pd2001/293109/Index.html>.
- Platón. “Apología de Sócrates”. *Diálogos I*, editado y traducido por Carlos García Gual y Antonio Alegre Gorri, Gredos, 2018.
- Platón. “Banquete”. *Los diálogos eróticos: Banquete y Fedro*, editado por Manuel Garrido, traducido por Manuel Sacristán, Tecnos, 2013.
- Platón. *Fedón*. Editado y traducido por Carlos García Gual, Gredos, 2010.
- Platón. *República*. Editado y traducido por Antonio Gómez Robledo, 2ª ed., UNAM, 2011.
- Prado, Gloria. “Asistida por la luz, a pesar de las temibles tinieblas del alma: Enriqueta Ochoa”. *Enriqueta Ochoa. En cada latido, un monte de zozobra*, editado por Gloria Prado y Blanca Ansoleaga, Tecnológico de Monterrey, 2010, pp. 105-120.
- Romo, Fernando. *Retórica de la paradoja*. Octaedro, 1995.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Traducido por Vidal Peña, 3ª ed., Alianza, 2021.

- Underhill, Evelyn. *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Traducido por Carlos Martín, Trotta, 2006.
- Velasco, Juan Martín. “El fenómeno místico en la historia y en la actualidad”. *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, editado por Juan Martín Velasco, Trotta, 2004, pp. 15-49.
- Vergara, Gloria. “Alcanzar la luz: configuración de una poética del fuego en la obra de Enriqueta Ochoa”. *Enriqueta Ochoa. En cada latido, un monte de zozobra*, editado por Gloria Prado y Blanca Ansoleaga, Tecnológico de Monterrey, 2010, pp. 51-64.
- “Vida de Santa María Egipciaca”. *Antigua poesía española lírica y narrativa. Siglos XI-XIII*, editado por Manuel Alvar, 6ª ed., Porrúa, 2017, pp. 53-126.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. Traducido por Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, 3ª ed., Alianza, 2012.